
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031
Т. 11, № 2. 2023

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2023

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

ISSN 2308-1031
Vol. 11, no. 2. 2023

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES
CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2023

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 Г.
ВЫХОДИТ 4 РАЗА В ГОД

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Коляденко Нина Павловна, главный редактор, доктор искусствоведения,
кандидат философских наук, профессор (Россия, Новосибирск)

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Бюзинг Отфрид, профессор (Германия, Фрайбург-им-Брайсгау)

Волкова Полина Станиславовна, доктор философских наук, доктор искусствоведения,

кандидат филологических наук, профессор (Россия, Санкт-Петербург, Ростов-на-Дону)

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)

Густова-Рунцо Лариса Александровна, доктор искусствоведения, профессор (Республика
Беларусь, Минск)

Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор (Россия, Новосибирск)

Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Дубровская Марина Юзёфовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор
(Россия, Москва)

Карелина Екатерина Константиновна, доктор искусствоведения, профессор (Россия,
Новосибирск)

Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Москва)

Курленя Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Кърклияски Томи Николов, доктор искусствоведения, профессор (Болгария, София)

Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Якутск)

Леонова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
профессор (Россия, Москва)

Мичков Павел Александрович, кандидат искусствоведения (Россия, Новосибирск)

Молчанов Андрей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)

Мурашова Наталья Сергеевна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
доцент (Россия, Новосибирск)

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Екатеринбург)

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)

Робустова Людмила Павловна, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)

Серегина Наталья Семеновна, доктор искусствоведения (Россия, Санкт-Петербург)

Степняк Збигнев, доктор гуманитарных наук (Польша, Ольштын)

Ульмасов Фируз Абдушукурович, доктор искусствоведения, профессор (Таджикистан, Душанбе)

Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Владивосток)

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Ростов-на-Дону)

Ответственный секретарь – Светлова Ольга Александровна

Адрес редакции: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

JOURNAL OF MUSICAL SCIENCE

SCIENTIFIC JOURNAL
PUBLISHED SINCE 2013
4 TIMES PER YEAR

EDITORIAL BOARD

Kolyadenko Nina P., Editor-in-Chief, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor (Russia, Novosibirsk)

Aleksandrova Lyudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Antipova Yuliya V., Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

Bazhanov Nikolai S., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Büsing Otfried, Professor (Germany, Freiburg im Breisgau)

Donskikh Oleg A., D. Sc. (Philosophy), Professor (Russia, Novosibirsk)

Drozhdzina Marina N., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Dubrovskaya Marina Yu., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Fidenko Yuliya L., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Vladivostok)

Gavrilova Lyudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Krasnoyarsk)

Gustova-Runtso Larisa A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Belarus, Minsk)

Karelina Ekaterina K., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Kryazheva Irina A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Moscow)

Kurlenya Konstantin M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Karklisytsky Tomy N., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Bulgaria, Sofia)

Larionova Anna S., D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Yakutsk)

Leonova Natal'ya V., Cand. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Lesovichenko Andrei M., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism),

Professor (Russia, Moscow)

Michkov Pavel A., Cand. Sc. (Art Criticism) (Russia, Novosibirsk)

Molchanov Andrei S., Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

Murashova Natalya S., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism),

Docent (Russia, Novosibirsk)

Pankina Elena V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Ekaterinburg)

Pyl'neva Lada L., D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

Robustova Lyudmila P., Cand. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

Seregina Natal'ya S., D. Sc. (Art Criticism) (Russia, Saint Petersburg)

Stepniak Zbigniew, D. Sc. (Humanities) (Poland, Olsztyn)

Svetlova Ol'ga A., Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

Tsuker Anatolii M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Rostov-on-Don)

Ul'masov Firuz A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Tajikistan, Dushanbe)

Volkova Polina S., D. Sc. (Philosophy), D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philology),

Professor (Russia, Saint Petersburg, Rostov-on-Don)

Zaitseva Marina L., D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor (Russia, Moscow)

Responsible secretary – Svetlova Ol'ga Aleksandrovna

The editorial office's address: 31 Sovetskaya str, Novosibirsk, 630099

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

© Демешко, Г.А., Храпов К.С., 2023

УДК 782.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-5-15

СТРУННЫЙ СМЫЧКОВЫЙ КВАРТЕТ: АСПЕКТЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ЖАНРА

Г.А. Демешко¹, К.С. Храпов¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Объектом рассмотрения настоящей статьи является область теоретических наблюдений, оценок и критических взглядов на жанр струнного смычкового квартета. Одна из причин обращения к подобной тематике – отсутствие должного исследовательского внимания к этому сложному и крайне тонкому жанру камерно-ансамблевого музицирования. Рассматриваемый, как правило, «попутно» или с позиций общности с симфонией, он до сих пор не до конца отрефлексирован в его самостоятельности. Недооценен квартет и в плане его нынешних технико-стилевых инноваций, в то время как судьбы симфонии или инструментального концерта в музыке XX–XXI вв. освещены более подробно. Задачи статьи включают в себя несколько установок, связанных со стремлением: 1) вычленив и прокомментировать содержащиеся в литературе представления о жанровых свойствах квартета, которые не столько объединяют, сколько маркируют его специфику в общей системе инструментальных жанров; 2) сосредоточить внимание на работах преимущественно отечественных исследователей, а также на его оценках некоторыми исполнителями и композиторами; 3) наметить основные «силовые линии», обсуждаемые в исследовательской литературе по квартету в целом. Последняя из установок легла в основу структурирования статьи. Аналитический обзор теоретического осмысления квартета позволяет заключить: а) квартет – совершеннейший и удивительный по своей жизнеспособности жанр; б) в его изучении все еще остается немало лакун и дискуссионных моментов; в) квартет, безусловно, ждет своих новых заинтересованных исследователей.

Ключевые слова: квартет, камерно-ансамблевое музицирование, коммуникативные свойства жанра, сонатно-циклическое формообразование, жанровые атрибуты квартета, квартетный стиль

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Демешко Г.А., Храпов К.С. Струнный смычковый квартет: Аспекты теоретической рефлексии жанра // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 5–15. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-5-15.

STRING BOW QUARTET: ASPECTS OF THEORETIC REFLECTION ON THE GENRE

G.A. Demeshko¹, K.S. Khrapov¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is focused on theoretical observations, evaluations, and criticism of string bow quartet as a genre. Apart from other reasons, this topic was chosen because this complex and very subtle genre of chamber ensemble music lacks the well-deserved attention of

researchers. Usually, it is either studied incidentally or from the viewpoint of having common aspects with symphony and, thus, it has not been completely examined as a standalone genre yet. Quartet is also underestimated in terms of its modern innovations in techniques and style. The development of symphony and instrumental concert in the music of the 20th–21st centuries, on the other hand, has been addressed much more frequently. The article has the following objectives: 1) to search literature for presentations of the quartet's genre properties, which would rather be peculiar than common in general system of musical genres, and to provide comments on the properties; 2) to focus mainly on works of native researchers and on evaluations of quartet made by some performers and composers; 3) to determine the main directions of quartet that are discussed in research literature in general. The last objective determined the article structure. Analysis of quartet's theoretical reflection leads to the following conclusions: a) quartet as a genre is both perfect and amazing in its viability; b) there are still a lot of blind spots and debatable aspects in this area; c) without doubt, quartet is waiting for new researchers.

Keywords: quartet, chamber ensemble music-making, communicative properties of the genre, sonata cyclic forms, quartet's genre attributes, quartet style

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Demeshko, G.A., Khrapov, K.S. (2023), "String bow quartet: aspects of theoretic reflection on the genre", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 2, pp. 5–15. DOI: 10.24412/2308- 1031-2023-2-5-15.

Принято считать, что струнный квартет – самый консервативный в родовой когорте жанров сонатно-циклического геноза. Видимо, поэтому внимание исследовательской мысли в наибольшей степени приковано к симфонии и концерту, к происходящим с ними современным метаморфозам. Между тем это жанр со своей интересной и весьма непростой судьбой, включающей в себя несколько рубежных этапов: 1) ранний («прикладной»), связанный с музицированием «для себя»; 2) классический, когда квартет выходит на концертную сцену и 3) современный, протекающий с освоением нового арсенала средств.

Сохраняя удивительную жизнеспособность, квартет и в XX–XXI вв. многопланово включен в контекст инструментальной практики. Не случайно к нему обращаются композиторы, крайне различные по стилевой и технической ориентации¹. Причины этого неоднозначны. Во-первых, «генетическая память» о раннем квартетном музицировании сохраняется и в новейших об-

разцах данного жанра. Во-вторых, квартет представляет все разнообразие новых трактовок циклической формы, не менее изобретательных, чем симфония или инструментальный концерт. В-третьих, некоторые образцы этого жанра оставляют далеко позади по степени инноваций своих партнеров по родовой группе.

Теоретическая рефлексия квартета представлена рядом работ, разнообразных по своей направленности. Это диссертационные исследования и монографии, отдельные статьи и интервью музыковедов, исполнителей и композиторов. Одна их часть – наблюдения над творчеством крупных композиторов-квартетистов: Б. Бартока, Д. Шостаковича, Н. Мясковского². Другая – освещает проблематику, сопряженную с квартетным творчеством или непосредственно из него вытекающую. Но обобщающих трудов, посвященных глубинным аспектам этого жанра, не слишком много, особенно в отечественной литературе. Не претендуя на всеохватное раскрытие этого вопроса, наметим основные силовые

линии, обсуждаемые в литературе по квартету в целом.

I. Одна из них сосредоточена на «изгибах» его исторической судьбы в масштабах того или иного периода. Наиболее лаконичны сведения о раннем периоде квартета до его полного обособления от бытовой музыки. На этом останавливают своё внимание Моисеев Г. (2015), ряд других исследователей³. Отмечается, что у истоков квартета стоят ранние формы камерно-ансамблевого музицирования, в том числе австрийский дивертисмент, английские консортные жанры начала XVII в.⁴, принцип сюитной компоновки целого и т.д. В то же время уже в ранних опусах Й. Гайдна формируются такие черты будущего классического квартета, как углубленное содержание, контуры 4-частного сонатно-симфонического цикла, тонко разработанная система работы с мотивно-тематическим материалом, наконец, *детализация квартетного ансамбля, выявление его специфических возможностей посредством полифонии*.

Упомянем также статью А.И. Климовицкого и О.Б. Никитенко (1995, с. 40–61). Она сфокусирована на коммуникативной специфике раннего квартета, вытекающей из лирической замкнутости ансамблевого музицирования на себе. Нередко это венчается полным слиянием в метасистеме «композитор–исполнитель–слушатель», если автором струнного квартета выступает хозяин дома, исполняющий роль примариуса в квартетном ансамбле. Сами музыканты становятся слушателями друг друга, не нуждаясь в сторонней аудитории.

Более изучен этап классического функционирования квартета.

Так, история российского струнного квартета, вплоть до активной творческой деятельности П.И. Чайковского освещена у Г.А. Моисеева (2006). В свою очередь, Г.Г. Фельдгуном создано несколько книг, посвященных истории западноевропейского смычкового искусства (2006)⁵.

На данном этапе нормативно, прежде всего, «вычленение» композитора из триады: «композитор–исполнитель–слушатель». В звене «исполнитель–слушатель» ситуация иная: совместная форма музицирования по-прежнему обязует исполнителей к коммуникации между собой, прежде всего, в целях слаженной игры. Вместе с тем академическое квартетное творчество предполагает еще одного слушателя – концертную аудиторию, и тем самым несет в себе скрытый потенциал «двойной коммуникации»⁶. О коммуникативном подходе к «квартетности» как принципу мышления, объединяющему в этом жанре творчество и исполнительство, с одной стороны, и слушательское восприятие – с другой, пишет Н. Данченко⁷.

II. Направленность на «внешнего» слушателя происходит параллельно с обретением струнным квартетом устойчивых нормативов, в том числе связанных с сонатно-циклическим формообразованием. Благодаря этой модели, он становится эталонным в практике XVIII–XIX вв. и наравне с симфонией и концертом входит в когорту так называемых *преподносимых жанров*. Общность композиционных закономерностей предопределяет тот факт, что струнные квартеты данного периода коррелируют и с самим инвариантом сим-

фонии. Этот ракурс обсуждается в ряде работ и представляет собой еще одну, относительно самостоятельную линию в теоретической рефлексии данного жанра.

Так, Г.А. Моисеев рассуждает о первичности струнного квартета над симфонией на рубеже XVIII–XIX вв., а также приводит факты взаимобратных переложений музыкального материала с одного состава на другой. О том, что «область камерно-ансамблевой игры явилась “лабораторией сонатности”...», упоминает и Б. Асафьев (1963, с. 322). Но еще более масштабно эту идею декларирует Карл Дальхауз: «...жанрово-определяющими для симфонии, струнного квартета и сонаты XVIII и XIX веков был воплощаемый ими тип формы...» (2019, с. 31).

Наряду с тенденцией нивелировать грань между этими жанрами, заметно стремление осознать степень автономности квартета по отношению к ним. Не случайно обсуждение взаимоотношений между симфонией и струнным квартетом становится объектом эстетических исследований, начиная уже с середины XIX в. Одно из наиболее ранних рассуждений о различии квартета и симфонии принадлежит, по утверждению Г.А. Моисеева, К.М. Веберу, который подчеркивал, что «...в квартете <...> выражение всяческой музыкальной идеи ограничено <...> ее четырьмя голосами, а они могут вызвать интерес только своим внутренним содержанием (курсив наш. – Г.Д., К.Х.)». Напротив, в симфонии средствами инструментовки можно придать нарядность и эффект весьма пустым по содержанию мелодиям. В квар-

тете шум не может способствовать силе, и беспомощность композитора в разветвлениях средних голосов, их мелодичном течении и связи самостоятельных мелодий в масштабе целого ясна как божий день. Чистое четырехголосие – это нагота в музыке» (цит. по: (Моисеев Г., 2015)). За этим, казалось бы, чисто внешним звуковым различием симфонии и квартета стоит нечто большее: исполнительский состав имеет качественное, *концептуальное*, а не вторичное значение. В квартете важнее интровертность, камерность, лирико-психологическая обнаженность содержания, в симфонии – ее масштаб и экстравертность.

На глубинном уровне это различие видит Б. Асафьев. Он разграничивает два типа культуры, повлиявших на формирование симфонии и камерных ансамблей. В первом случае это «театр и ораторская трибуна», во втором – «обнаружение эмоций через искреннее высказывание, разряд эмоционального тока» (Асафьев Б., 1963, с. 146). Признавая безусловную связь между камерно-ансамблевой игрой и становлением сонатности, он сосредоточен на «выявлении музыкального интеллектуализма, что в итоге мышления наиболее культурно-умственно чутких композиторов привело к созданию *квартетного стиля как высшего выражения музыки-мысли*» (курсив Б.А. – Г.Д., К.Х.) (Асафьев Б., 1963, с. 322). Таким образом, автор делает акцент на диалектике мышления, сформировавшейся в недрах сонатности как принципа. Иначе, но в сущности ту же идею о новом единстве музыкального материала в квартете высказывает Т. Адорно, подчеркивая, что это единство

«...порождает себя из себя самого, отрицает себя и затем снова утверждает» (цит. по: (Моисеев Г., 2015)).

Заслуживают внимания и рассуждения К. Дальхауза о переменности жанровых нормативов в музыке: «...жанры определялись в различные эпохи под разными углами зрения, так что <...> неясно, какой признак имеет решающее значение: функция или состав исполнителей, форма, структура ткани или текст; в истории старинной музыки не только наличествует иной жанровый конгломерат, чем в истории более новой музыки, но и само понятие жанра трактовалось иначе <...> Только в XVIII веке жанрово-определяющими становятся типы форм – например, сонатная и концертная...» (2019, с. 30–31). Однако генеральная идея ученого о том, что на разных этапах функционирования жанров *может меняться как сам набор жанровых атрибутов, так и их субординация*, во многом объясняет судьбы квартета, симфонии и сонаты: в XX–XXI вв. они продолжают жить далеко за пределами сонатно-циклической формы.

III. Третий, современный этап (XX–XXI вв.), учитывая характер происходящих здесь изменений, представляет собой отдельный блок теоретических наблюдений над квартетом. Одна часть работ посвящена фронтальному рассмотрению композиционно-стилистических решений квартета на большом временном отрезке. Прежде всего, это книга Л.Н. Раабена (1963), работы Сокольева, а также книга Г.В. Григорьевой⁸. В последней, наряду с вопросами стилевой эволюции инструментальных жанров

второй половины XX в., можно вычленив информацию о происходящих метаморфозах, относящихся к жанру струнного квартета.

Другая часть трудов сосредоточена: а) на эволюции в творчестве отдельного композитора; б) какой-либо специальной проблематике; в) рассмотрении конкретного опуса⁹ и т.д. Отдельно следует упомянуть статью Д.А. Рубцовой, которая, несмотря на лаконизм, отличается комплексным подходом и затрагивает глубокие аспекты квартета как жанра, типа музицирования и принципа камерно-инструментального мышления. Смелость автора – в попытке уловить некие общие закономерности в процессах современного квартетного творчества, взглянуть на квартет как явление *жанрово-стилевого порядка*, включающее в себя «...два уровня – функциональный <...> и семантико-композиционный <...> Квартетный стиль, – поясняет Д. Рубцова, – выступает в виде разнообразных форм музицирования, в основе которых лежит сохранение субстанции (“ядра”) жанра, определяемого темброво-фактурной основой и количественным составом инструментов-участников, а также паритетностью их функций. В семантико-содержательной сфере атрибутика квартетного стиля представлена в виде лирической интимности высказывания, диалогичности, свободой структуры, сочетанием эмоционального и игрового начал» (2017, с. 12).

IV. Еще одна линия в рефлексии квартета сосредоточена на авангардных решениях этого «консервативного» жанра. В отличие от новаторских изысканий, органично сплавляющих жанровые свойства

квартета с технико-языковой стилистикой XX в. (коих великое множество), квартетный «авангард» – это всегда художественный «бум», эксперимент, граничащий с отрицанием традиции. В этом смысле некоторые квартетные опусы повторяют общие авангардные тенденции XX в. Так, ряд исследователей творчества нововенцев отмечает «взрывной» отклик этого жанра на первый авангард. Его олицетворением становится Второй квартет А. Шёнберга, где автором в исполнительский состав впервые вводится человеческий голос. А кроме того, данный опус явился поворотным пунктом в композициях Шёнберга, где он впервые заглянул за границы тональности, управляемой основным тоном¹⁰.

Еще об одном шёнберговском «рубеже» – оперировании «более уплотненным музыкальным временем» говорит Р. Лаул. Он указывает на «...предельное обострение интонационной напряженности даже в мельчайших отрезках мелодической линии (достигнутое ценой потери тональной основы)...» и явное нежелание Шёнберга «...пользоваться теми средствами организации структуры, которые имела в своем распоряжении современная ему композиторская техника» (Лаул Р., 1969, с. 46).

Аналогом второго авангарда становится новый кардинальный поворот в трактовке квартетного жанра¹¹. Он связан с использованием ограниченной алеаторики в творчестве композиторов новой польской школы, что отчетливо проявилось в Струнном квартете В. Лютославского (1964). О ротационной хроматике и индивидуальной трактовке техники 12-тоновой композиции

этого опуса пишет в статье Ю. Шалтупер (Крейнина): «...сочинение строится из ряда относительно самостоятельных частей-секций, каждая из которых организована на основе своего главного элемента высотной структуры...» (1975, с. 241). Ограниченную алеаторику квартету сообщала и вариабельность повторений секций, количество которых определялось участниками во время исполнения.

1960-е гг. стали и для некоторых отечественных композиторов (Э. Денисова, Г. Фрида, А. Шнитке...) эпохой смелых экспериментов с акцентом на критерии «материальной» новизны. По наблюдениям исследователей¹², в своей музыке (в том числе в квартетах) Э. Денисов использовал свободную серийность и алеаторику, а его техника наиболее естественно смыкалась с поисками западных коллег. Вместе с тем Денисов в наибольшей степени «...исходит из традиций Булеза и Лютославского, которые <....> сохраняли за собой контроль над элементами импровизации и предусматривали конечный художественный результат» (Бараш Е., 1994, с. 379).

Стилистикой ярких новаций отмечен и Первый квартет (1966) А. Шнитке, еще несущий на себе флер «...“астральности” позднего Веберна и “абстрактности” авангардизма» (Холопова В., 1990, с. 52). Но здесь уже очевидна «...взаимосвязь свободного тематического развития и кодированного конструирования» (Разорёнов С., 1972, с. 33). Все это свидетельствует, по мнению исследователей, о том, что уже к началу 1970-х гг. происходит переход от периода увлечения техническими новациями к концентрации

внимания на задачах содержательного порядка. И это уже своеобразный связующий мост от поствебернианства и абстрактности авангардизма в мир современной музыки с ее широчайшим стилистическим и содержательным охватом.

Отметим, что все ракурсы теоретической рефлексии новейшего квартета сфокусированы на *фундаментальном характере изменений*, происходящих в рамках данного жанра. Возникает вопрос о специфике новой, отличной от традиционной модели субординации его жанровых свойств, в том числе связанной со смещением акцента с четко зафиксированных в тексте свойств на специфику интонирования и музицирования. Согласно жанровой концепции О. Соколова¹³, основанной на категории *интонационного сопереживания*, жанровая интонация квартета – это тоже специфический тип такого сопереживания. В отличие от симфонии (с экстравертностью и философским масштабом ее содержания) и концерта (с демонстративно-виртуозным проявлением творческого начала личности), квартет выдвигает на передний план психологический ракурс в раскрытии содержания, живой, перманентно развертываемый *лирический диалог* как специфическую жанровую координату.

V. Теоретическое осмысление струнного квартета шло параллельно его практическому освоению исполнителями и композиторами. И это еще один, не менее важный аспект рефлексии квартета. Учитывая генезис последнего (музицирование «для себя»), большое значение в понимании его природы обретают оценки исполнителей. Они сосредото-

чены в книге Р. Давидяна (1984), ранее упомянутых трудах Л. Раабена (1960) и Г. Фельдгуна (2006)¹⁴; в высказываниях самих «квартетистов», а также некоторых музыковедов, ориентированных на исполнительский ракурс¹⁵.

Несмотря на различие в направленности этих работ, их объединяет нечто общее и крайне существенное: жанровый облик квартета включает в себя не только некие партитурные нормы, но и не «предписанное» регламентами *«ансамблевое ощущение»*, возникающее в процессе живого музицирования. Р. Давидян подчеркивает, что именно оно куда важнее, чем персональный исполнительский уровень квартетистов, ибо представляет собой «...сочетание индивидуальностей, которое <...> в процессе исполнения образует нечто качественно новое – *совместный творческий акт* (курсив наш. – Г.Д., К.Х.), именуемый ансамблевой игрой» (1984, с. 114). О том, что квартет – не простое «совместительство», а «тонкий организм, который трудно создать и легко разрушить», – говорит В. Берлинский¹⁶. Вместе с тем квартетное музицирование, – уточняет специфику жанра И. Жук, – всегда «строится на основе “неписанного устава”, представляющего собой своеобразный сплав “авторитарных” (организационных) и “демократических” (творческих) принципов» (1973, с. 52).

В понимание квартета как живого, внутренне совершенного организма вносят свою лепту и композиторы. Так, Д.Д. Шостакович, словно развивая мысль К.М. Вебера о чистоте квартетного 4-голосия, подчеркивает: «Здесь <...> автору не за что спрятаться <...> нет ударных, нет меди,

нечем бряцать, возбуждать слушателя. В квартете композитор, как на юру, виден со всех сторон: кто он, что думает, как чувствует, что ему дорого, к чему испытывает неприязнь...» (цит. по: (Фалик Ю., 2010, с. 149). По словам Ю. Фалика, квартет – это «экзамен на зрелость <...> как никакой другой жанр он дисциплинирует и организует. В то же время квартет – это источник и полигон для разработки новых идей и технических решений...» (2010, с. 149–150).

Квартет как сферу выражения тончайшей лирики Э. Денисов неразрывно связывает с пониманием красоты. «В наше время, – подчеркивает он, – у композиторов ощутимо стремление к поиску новой красоты <...> которая, конечно, не имеет ничего общего с красотой. Имеется в виду, скорее, красота

мысли (курсив наш. – Г.Д., К.Х.), в том смысле, как ее понимали, например, И.С. Бах или А. Веберн» (Денисов Э., 1970, с. 392). Смыкая в своем высказывании столь удаленные не только хронологически, но и в технико-стилистическом отношении фигуры, Денисов словно и сам возводит арку между «онтологическим», асафьевским толкованием квартетного стиля как «высшего выражения музыкальной мысли» и его пониманием современным, новаторски ориентированным художником.

Обзор важнейших аспектов теоретического осмысления квартета позволяет прийти к выводу: в изучении этого старейшего и совершеннейшего жанра все еще остается немало лакун и дискуссионных моментов, и квартет, безусловно, ждет своих новых исследователей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Например, А. Шёнберг и Н. Мясковский, Д. Шостакович и Б. Барток, В. Лютовский и Б. Тищенко, П. Хиндемит и М. Вайнберг...

² Бергинер В. Вариантность в квартетах Бартока // Советская музыка. 1970. № 9. С. 83–88; Бобровский В.П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961; Бобровский В.П. Статьи и исследования. М., 1990; Григорьева Г. Особенности тематизма и формы в сочинениях Шостаковича 60-х годов // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 246–271; Денисов Э. Струнные квартеты Белы Бартока // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 18–31; Кузьмина Н. О квартетном творчестве Шостаковича // Анализ, концепции, критика. Л., 1977. С. 5–19; Долинская А. Стиль инструментальных сочинений Н.Я. Мясковского и современность. М., 1985; Попеляш Л.В. Некоторые черты циклической формы в поздних квартетах Мясковского // Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. М., 1977. С. 52–79 и др.

³ Шарапова И. От австрийского дивертисмента XVIII века до современного струнного квартета. Горький, 1977; Чмарёва А.В. Камерная музыка – проблема камерности // Композиторская техника как знак. Петрозаводск, 2010. С. 268–275; Синявская Л.П. Струнный квартет в русской музыке: 1790–1860 годы. Екатеринбург, 1994.

⁴ Об этой форме раннебарочного музицирования пишет Т.В. Смирнова (Английские консортные жанры конца XVI – первой четверти XVII веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009).

⁵ Фельдгун Г.Г. История западноевропейского смычкового квартета (от истоков до начала XIX века). Новосибирск, 2000.

⁶ Этот аспект затрагивается в статье Г.А. Демешко (Квартетная полифония как пространство внутримызыкальной коммуникации // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 16–27).

⁷ Данченко Н. Специфика коммуникации в квартетном творчестве французских композиторов конца XIX – первой половины XX столетия: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2011.

⁸ Раабен Л.Н. Советская камерно-инструментальная музыка. Л., 1963; Сокольяк Н.Л. Мемориальный квартет в русской музыке: История, эволюция, стиль: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2014; Она же. О новациях в отечественных струнных квартетах последней трети XX – начала XXI вв. // Вестник музыкальной науки. 2018. № 4. С. 43–47; Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы советской музыки второй половины XX века. М., 1989.

⁹ Например, Левина И. Об эволюции принципов циклической драматургии в квартетах Д.Д. Шостаковича // Проблемы музыкальной драматургии XX века. М., 1983. С. 82–99; Сокольяк Н.Л. Об алеаторике исполнительского процесса в «Антифонах» С. Слонимского // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 139–146; Холопова В.Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 158–205 (разбор Четвертого квартета Б. Чайковского).

¹⁰ Если в живописи первый «авангард» символизировал переход от «предметности» изображения к абстракции, то в музыке это

был переход от тональности к 12-тоновой системе звуковысотной организации.

¹¹ Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976; Кокорева Л. Музыкальная культура Польши XX века. Кароль Шимановский. Витольд Лютославский. Кшиштоф Пендерецкий. М., 1997 и т.д.

¹² Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы советской музыки второй половины XX века. М., 1989; Раабен Л.Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб., 1998.

¹³ Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1995.

¹⁴ Напомним, что и Л. Раабен, и Г. Фельдгун – не только ученые, но и музыканты-скрипачи.

¹⁵ Сокольяк Н.Л. Индивидуальное и коллективное в квартетном музицировании: Исполнительский и педагогический аспекты // Музыкальное искусство и образование. 2017. № 8. С. 91–98; Юзефович В. Полвека служения искусству (к 50-летию Гос. квартета имени Бетховена) // Советская музыка. 1973. № 8. С. 30–41.

¹⁶ Берлинский В. «Квартетный вирус у меня в крови»: Интервью музыканта с корреспондентом газеты // Культура. 2005. 27 янв.

ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. 376 с.
- Бараш Е. Эдисон Денисов // Композиторы Российской Федерации. Вып. 5. М.: Композитор, 1994. С. 367–412.
- Давидян Р. Квартетное искусство. М.: Музыка, 1984. 269 с.
- Дальхауз К. Избранные труды по истории и теории музыки / пер. с нем. С.Б. Наумовича. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2019. 420 с.
- Денисов Э. Искать новую красоту: Интервью композитора с корреспондентом агентства печати «Новости» // Musica. 1970. № 4 (июль-август). С. 391–392.
- Жук И. Размышляя о квартетном исполнении // Советская музыка. 1973. № 12. С. 51–55.
- Климовицкий А.И., Никитенко О.Б. Жанр и коммуникативные аспекты музыки: Музыкальная деятельность, музицирование, музыкальный язык // Музыкальная коммуникация. Проблемы музыкознания. Вып. 8. СПб., 1995. С. 40–61.
- Лаул Р. О творческом методе А. Шенберга // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. Л.: Музыка, 1969. С. 41–70.

REFERENCES

- Asaf'ev, B.V. (1963), *Muzыkalnaya forma kak protsess* [Music form as a process], Muzgiz, Leningrad, 376 p. (in Russ.).
- Barash, E. (1994), "Edison Denisov", *Kompozitory Rossiiskoi Federatsii* [Composers of the Russian Federation], Issue 5, Kompozitor, Moscow, pp. 367–412. (in Russ.).
- Davidyan, R. (1984), *Kvartetnoe iskusstvo* [The art of quartet], Muzyka, Moscow, 269 p. (in Russ.).
- Denisov, E. (1970), "Looking for a new beauty: a composer's interview to the Novosti Press Agency", *Musica*, no. 4 (July–August), pp. 391–392. (in Russ.).
- Dal'hauz, K. (2019), *Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [Selected works on the history and theory of music], transl. by S.B. Naumovich. Izdatel'stvo im. N.I. Novikova, Saint Petersburg, 420 p. (in Russ.).
- Falik, Yu. (2010), *Metamorfozy* [Metamorphoses], Kompozitor–SPb, Saint Petersburg, 366 p. (in Russ.).
- Fel'dgun, G.G. (2006), *Istoriya smychkovogo iskusstva ot istokov do 70-kh godov XX veka* [The history of bow art from the origins to the 70s of the

- Моисеев Г.А. Камерные ансамбли П.И. Чайковского: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. 26 с.
- Моисеев Г.А. Струнный квартет. Эстетика и поэтика жанра. Некоторые тенденции его развития и бытования в XIX в. // Library: Белорусская цифровая библиотека. 2015. 09 сент. URL: СТРУННЫЙ КВАРТЕТ. ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА ЖАНРА. НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЕГО РАЗВИТИЯ И БЫТОВАНИЯ В XIX в. • МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА (library.by) (дата обращения: 27.03.2023).
- Раабен Л.Н. Вопросы квартетного исполнительства. 2-е изд. М., 1960. 108 с.
- Разорёнов С. Об одном музыкальном вечере // Советская музыка. 1972. № 5. С. 32–35.
- Рубцова Д.А. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен // Проблемы музыкальной науки. Ростов н/Д., 2017. С. 11–14.
- Фалик Ю. Метаморфозы. СПб.: Композитор–СПб, 2010. 366 с.
- Фельдгун Г.Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века. Новосибирск, 2006. 498 с.
- Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. М.: Сов. композитор, 1990. 349 с.
- Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М.: Сов. композитор, 1975. С. 238–279.
- twentieth century], Novosibirsk, 498 p. (in Russ.)
- Kholopova, V., Chigareva, E. (1990), *Al'fred Shnitke* [Alfred Schnittke], Sovetskii kompozitor, Moscow, 349 p. (in Russ.).
- Klimovitskii, A.I., Nikitenko, O.B. (1995), "Genre and communicative aspects of music: music activities, music-making, and musical language", *Muzykalnaya kommunikatsiya. Problemy muzykoznaniya* [Musical communication. Problems of musicology], Issue 8, Saint Petersburg pp. 40–61. (in Russ.).
- Laul, R. (1969), "On Arnold Schoenberg's creative method", *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [On music theory and aesthetics], Issue 9, Muzyka, Leningrad, pp. 41–70. (in Russ.).
- Moiseev, G.A. (2006), *Kamernye ansambli P.I. Chaikovskogo* [Chamber ensembles of P.I. Tchaikovsky], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 26 p. (in Russ.).
- Moiseev, G.A. (2015), "String quartet. Aesthetics and poetics of the genre. Some trends of its development and existence in the XIX century", *Library*, Available at: СТРУННЫЙ КВАРТЕТ. ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА ЖАНРА. НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЕГО РАЗВИТИЯ И БЫТОВАНИЯ В XIX в. • МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА (library.by) (Accessed 27 March 2023). (in Russ.)
- Raaben, L.N. (1960), *Voprosy kvartetnogo ispolnitel'stva* [Questions of quartet performance], 2 ed., Moscow, 108 p. (in Russ.)
- Razorenov, S. (1972), "On a musical evening", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 5, pp. 32–35. (in Russ.).
- Rubtsova, D.A. (2017), "String quartet as a genre and stylistic phenomenon", *Problemy muzikalnoi nauki* [Problems of musicology], Rostov-on-Don, pp. 11–14. (in Russ.)
- Shaltuper, Yu. (1975), "On the style of Lyutoslavsky in the 1960s", *Problemy muzykalnoi nauki* [Problems of musicology], Issue 3, Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 238–279. (in Russ.).
- Zhuk, I. (1973), "Reflections on quartet performance", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 12, pp. 51–55. (in Russ.).

Сведения об авторах

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Храпов Константин Сергеевич, музыковед

E-mail: kostkhrapov@ngs.ru

Authors Information

Galina A. Demeshko, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of Music and Composition Theory at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Konstantin S. Khrapov, musicologist

E-mail: kostkhrapov@ngs.ru

Поступила в редакцию 29.03.2023

После доработки 20.04.2023

Принята к публикации 26.04.2023

Received 29.03.2023

Revised 20.04.2023

Accepted for publication 26.04.2023

© Ван Тяньтянь, 2023

УДК 78.087.68 + 82.192

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-16-24

РЕЦЕПЦИЯ ПОЭМЫ ЭДГАРА АЛЛАНА ПО «КОЛОКОЛА» В АМЕРИКАНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ РОМАНТИЗМЕ

Ван Тяньтянь¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматриваются два хоровых опуса американских композиторов, Артура Фута и Уильяма Гилкрита, созданные на слова одноименной поэмы Эдгара Аллана По «Колокола». Цель работы – найти признаки рождественского кода в сочинении Э. По и рассмотреть его преломление в музыке. Отмечено, что рождественский код составляют образы зимнего волшебства, мотивы одаривания, катания на санях, темы семейного счастья, божественного света и сопутствующие им позитивные эмоции коллективной радости, восторга, восхищения. На концептуальной основе проводится параллель между образами «Колоколов» из «Рождественских повестей» Ч. Диккенса и «Колоколами» Эдгара По, а затем все составляющие рождественского кода обнаруживаются в музыке. В процессе анализа Christmas carol и светских рождественских песен установлены ключевые интонации музыкально-тематического Christmas-комплекса: мотивы колокольного звона, представляющие собой трихорд в кварте, юбилеи, а также ладовая устойчивость. Продемонстрирована интонационная связь хорового гимна «Hallelujah» и светской рождественской песни Джеймса Лорда Пирпонта «The One Horse Open Sleigh» / «Jingle Bells» с «Колоколами» Артура Фута и Уильяма Гилкрита.

Ключевые слова: Эдгар Аллан По, поэма Колокола, музыкально-тематический Christmas-комплекс, рождественский код, американский музыкальный романтизм, У. Гилкрит, А. Фут

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ван Тяньтянь. Рецепция поэмы Эдгара Аллана По «Колокола» в американском музыкальном романтизме // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 16–24. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-16-24.

EDGAR ALLAN POE'S POEM "BELLS" IN THE RECEPTIVE SPACE OF AMERICAN MUSICAL ROMANTICISM

Wang Tiantian¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The article discusses two choral opuses by American composers, Arthur Foote and William Gilchrist, created on the words of the poem of the same name by Edgar Allan Poe "Bells". The purpose of the work is to find in E. Poe's concept of "Christmas" and to consider the refraction of the Christmas code of the poem in music. It is noted that the Christmas code consists of images of winter magic, motives of gifting, sledding, themes of family happiness, divine light and the accompanying positive emotions of collective joy, delight, admiration. On a conceptual basis, a parallel is drawn between the images of the "Bells" from the "Christmas Stories" by Charles Dickens and the "Bells" by Edgar Poe, and then all the components of the Christmas code are found in the music. In the course of the analysis of Christmas carol and secular Christmas songs, the key intonations of the musical-themed Christmas complex were established: music theme bell ringing representing a trichord in a quart, anniversaries, as well as music theme based on a stable harmonic vertical. The intonational connection of the

choral hymn “Hallelujah” and the secular Christmas song by James Lord Pierpont “The One Horse Open Sleigh” / “Jingle Bells” with the “Bells” by Arthur Foot and William Gilkrist is demonstrated.

Keywords: E. Poe, poem Bells, musical-themed Christmas-complex, Christmas code, American musical romanticism, W. Gilkrist, A. Foot

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Wang Tiantian (2023), “Edgar Allan Poe’s poem «Bells» in the receptive space of American musical Romanticism”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 2, pp. 16–24. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-16-24.

Творчество Эдгара Аллана По, самого яркого представителя американского литературного романтизма, стало «магнитом» для целого ряда композиторов – известных и малозаметных – работающих в самых разных странах и тяготеющих к различным жанровым формам. Целостная картина выглядит так, как будто композиторы соревновались в оригинальности прочтения поэтического текста, создавая «собрания сочинений» вокруг одного опуса. Одним из таких произведений стала поэма «Колокола». По количеству трактовок она соперничала, пожалуй, лишь с «Вороном»¹, но опережала его в их разнообразии подходов.

Поэма стала самым популярным произведением поэта и постоянно попадала в поле зрения композиторов. В разное время к ней обращались Сергей Рахманинов (Россия), Дариус Мийо (Франция), Стэнли Холи (Британия), Джорж Фокс (Британия), Джеймс Холбрук (Британия), Артур Фут (США), Уильям Гилкрист (США), Генг Шики (Китай). В первую очередь поэма оказалась востребованной у себя на родине в США, однако именно этот аспект музыкальных прочтений оказался вне поля зрения музыковедения. Если опусы С. Рахманинова и Д. Мийо досконально изучены (см. об этом: (Коробейников А., 2011; Ляхович А., 2013; Скафтымова Л.,

2021)), то сочинения англо-американского музыкального романтизма и, тем более, внеевропейская музыкальная рецепция «Колоколов» никогда не обсуждались на страницах научных исследований.

Цель статьи – рассмотреть интерпретацию поэмы «Колокола» Э. По в одноименных хоровых сочинениях американских композиторов Артура Фуа (Arthur Foote) и Уильяма Гилкриста (William Gilchrist).

Может показаться, что притяжение композиторов к поэме было связано с оригинальной фоносемантической организацией текста, с особой музыкальностью стиха, ведь неслучайно практически все версии «Колоколов» были решены как хоровые или вокально-симфонические поэмы². Не отрицая этот факт, отметим уникальную содержательную глубину текста, дающую возможность для множественных художественных рецепций. Эта глубина касалась как горизонтального разворота поэмы, охватывающей в содержании своих четырех частей все этапы человеческой жизни – «от колыбели до могилы», – так и вертикального погружения в образы каждой части, дающего самые неожиданные смысловые повороты, имплицитно присутствующие в тексте. С одним из таких «вертикальных погружений» мы столкнулись в сочинениях американцев.

Поэма «Колокола» датируется 1845 г., что приходится на расцвет творчества поэта и на зрелый этап американского романтизма. Эдгар По, как истинный романтик, противопоставляет в поэме два лика запредельного мира: ангельский небесный мир и бездонный inferнальный. Однако Артур Фут и Уильям Гилкрист для своих хоровых сочинений выбирают из литературного первоисточника только I часть (Фут) и I–II части (Гилкрист), где экспонированы образы ангельского мира. Знаменательно, что «небесный контент» они трактуют в духе рождественских историй – литературного жанра, очень популярного в Британии и США. Этим они заставляют нас предположить, что семантика и функции колокольного звона в поэме Эдгара По складывались под влиянием художественного контекста времени и общей англо-американской традиции празднования Рождества.

Как представляется, в этом плане у поэта были свои ориентиры в мире литературы. Эдгара По всегда отличало хорошее понимание нравов британской культуры, поскольку в детстве он с семьей несколько лет прожил на берегах туманного Альбиона. Там он получил начальное образование, отсюда вынес интерес к творчеству поэтов-лейкистов У. Вордсворта и С. Кольриджа, впитал эстетику английского романтизма. Особенно привлекательными оказались личные и творческие контакты американского романтика с Ч. Диккенсом. В 1842 г., когда Диккенс посетил Новый Свет, поэты встретились. Как утверждают исследователи, встреча стала толчком для создания поэмы «Ворон», одна-

ко мало кто обратил внимание, что вскоре после выхода в свет «Рождественских повестей» английского мистика, среди которых, кстати, был рассказ «Колокола», появляются «Колокола» Эдгара По (см.: (Шайтанов И., 2002)).

Безусловно, не стоит искать прямых пересечений в сюжетной канве обоих сочинений. В самом деле, между занимательной социальной проповедью английского писателя и философской мистерией его американского коллеги нет ничего общего, кроме одного – концепта Рождества, который традиционно включает в себя определенные образы, темы, мотивы. Во-первых, это мотив торжественной мистерии природы, встречающей Богомладенца, и образ божественного света, идущего от Рождественской звезды, во-вторых, обращение к мотивам санного пути, сопровождаемого звоном колокольчиков, в-третьих, тема всеобщего единения вокруг семейного очага³, являющегося проекцией гармонии мироздания, даруемой Творцом.

Преломление рождественского кода в музыкальном искусстве⁴ предполагает наличие музыкально-тематического Christmas-комплекса, включающего в себя светлое, безмятежное и одновременно возвышенное настроение, экспликацию музыкальных атрибутов Рождества, например, цитат / аллюзий на известные рождественские гимны (*Christmas carol* или светские песни), колокольного звона – обязательного спутника и рождественских саней Санта Клауса, и церковной службы.

Артур Фут. Хор «Колокольчики» (1901). Художественная Вселенная «Колоколов» Эдгара По для Арту-

ра Фута и Уильяма Гилкрита ото-
звалась только светлыми образами,
в чем не последнюю роль сыграл вы-
бор «рождественской тональности»
G-dur. Выделим опорные содержа-
тельные узлы поэмы с учетом фено-
менальной музыкальности «Колоко-
лов», которая является частью их
смысловой партитуры.

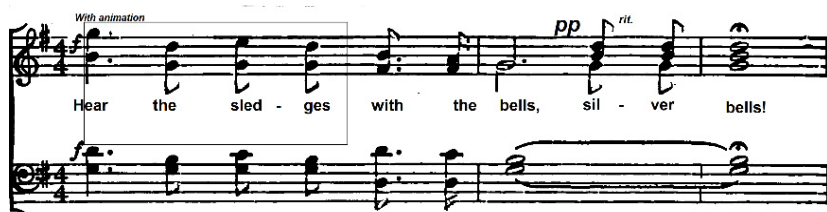
В серебряном звоне санной по-
возки и мерцании звезд А. Фут уви-

дел образы Рождественской ночи.
Соответственно этому был опреде-
лен арсенал выразительных средств
с опорой на рождественские гим-
ны – *Christmas carol*. Своеобраз-
ным эпиграфом, ключом к про-
чтению опуса А. Фута стала тема
Вступления, начальный мотив ко-
торой содержит прямую цитату
из хорового гимна «*Hallelujah*»
(пример 1, 2)⁵.

Пример 1. Рождественский гимн «Hallelujah»
Christmas Carol “Hallelujah”



Пример 2. Артур Фут. «Колокольчики»
Arthur Foote. “The Bells”



Музыкальная выразительность
этого опуса определяется подра-
жанием церковному хору, так как
исполнительские средства ориенти-
рованы на акапельное пение. Нисхо-
дящий трихорд в кварте с задерж-
кой на первом звуке и последующее
энергичное поступенное движение
к тонике – мелодико-тематическое
ядро темы – задают хору приподня-
тое настроение, а торжественный,
просветленный характер звучания –
высокой тесситурной позицией ба-
сов и баритонов, пентатоничностью
мелодии, ясностью гармонических
красок. Истаивающие на долгой

фермате звуки стройного тоническо-
го трезвучия в динамике пианисси-
мо создают эффект пленэрного зву-
чания (см. пример 2, тт. 2–3).

В развитии темы возникает эф-
фект персонификации. Благодаря
динамическому контрасту происхо-
дит условное разделение на хор (*f*)
и серебряные колокольчики (*pp*).
В дальнейшем развитии это разде-
ление всячески поддерживается. Во
второй и третьей строфах оно ре-
шено мотивно-структурными сред-
ствами: мерная периодичность хо-
рального напева с ярким ариозным
началом, возникающим за счет на-

пряженного движения мелодии сопрано в амбитусе тритона, сменяется мотивами дробления на слова «How they tinkle, tinkle, tinkle, / In the icy air of night!», где целью А. Фута было выделить лексему «tinkle», отвечающую за имитацию хрустального перезвона. При этом хоральность «снимается», басы с альтами застывают на органном пункте, а сопрано с тенорами «вызывают» двузвучные попежки сначала в сексту, потом в дециму, имитируя позвякивание бубенцов. Аналогичная фигура дробления будет сопровождать любое упоминание о колокольчиках.

Из пяти основных функций колокольного звона – сигнальной, культовой, магической, общественно-политической и бытовой в произведении А. Фута, на наш взгляд, противопоставлены две полярные: бытовая и магическая. Если первая связана с воплощением серебряных колокольчиков, то вторая – с образом времени. Он возникает в точке «золотого сечения» всей формы (тт. 14–19). Музыкальное решение образа времени представляет собой имитацию звона большого колокола. В диссертационном исследовании Л.Д. Благовещенская, обобщив звуковой спектр колоколов, пришла к выводам о составе колокольного консонанса. Она отметила, что «для звучания колоколов наиболее характерны интервалы кварты, квинты и тритона! а не терции» (Благовещенская Л., 1990, с. 7). Именно так, с квинтового мелодического зачина, имитируемого в разных голосах, вступает «большой колокол», замирая затем в пролонгированных гармонических квинтах, создавая метонимический перенос: остано-

ка колебания колокола уподоблена остановке времени.

Таким образом, в небольшой хоровой миниатюре Артуру Футу удалось дойти до глубины философской концепции Э. По, который в своей поэме противопоставил бытовой мотив санного пути с рассыпающимся кристаллическим серебром колокольчиков и магический мотив онтологического времени, отсчитывающего свои часы в астральной плоскости вечного Творения. Удачной находкой стала отсылка к Рождественскому гимну, поскольку его введение в начальной и заключительной строфах произведения создало предпосылку для широкого культурного контекста – славения Богомладенца, подарившего человечеству Вечность.

Уильям Гилкрист. Хор «Колокола» (1913). В соответствии с рождественским кодом выполнен Хор для женского состава голосов Уильяма Гилкриста, с той лишь разницей, что мотив, соответствующий первой строфе стихотворения, находит продолжение во второй части. Ключевые образы текста те же. Это светлая Рождественская ночь, сани с серебряными колокольчиками, морозный воздух, небеса, звезды и руническая рифма, затем золотые колокола и эмотивы счастья и блаженства.

Мелодико-тематическое ядро первой темы можно назвать репликой на «рождественский стандарт» 80-х гг. XIX в. – песню Джеймса Лорда Пирпонта «Jingle Bells», первоначально имевшую другое название – «The One Horse Open Sleigh». В 1898 г. она была записана на восковой цилиндр Эдисона для цилиндрического фонографа и в начале XX в. стала

в Америке рождественским фаворитом (отметим, что в 1860–1870-х гг. она уже фигурировала в репертуаре многих хоров местных колледжей)⁶.

Тема серебряных колокольчиков, открывающая опус, имеет прямую интонационную связь с «Jingle Bells» (пример 3, 4). Тема проходит в унисонном изложении первого сопрано и второго альты. Все средства направлены на создание атмосферы светлого безмятежного покоя и широкого пленэрного воздуха. Для этого У. Гилкрест активно применяет технику симультанного контраста, когда хоровая фактура, а также пар-

тия сопровождения расслаиваются на два пласта – мелодию колокольчиков и педаль колокола. Лирическая секста в мелодии с последующим заполнением терцовой секвенцией, идущей «в раскачку», вместе с ости-натной фигурацией сопровождения в амбитусе кварты, основанной на интонациях темы, прозрачная фактура, высокий регистр имитируют биение поддужных бубенцов. Их звон разливается на фоне октавной педали крайних голосов и квинтовой педали оркестрового сопровождения, находящихся в широком диапазоне двух с половиной октав.

Пример 3. Дж. Пирпонт. «The One Horse Open Sleigh» / «Jingle Bells».

Вступление
J. Pierpont. “The One Horse Open Sleigh” / “Jingle Bells”.
Introduction



Пример 4. Уильям Гилкрест. «Колокола»
W. Gilchrist. “The Bells”

Allegro animato

mf > Ding! dong!

Hear the sledges with the bells, Sil-ver

Hear the sledges with the bells, Sil-ver

mf > Ding! dong!

Allegro animato

mf *mf* >

con Pedale

Все развитие первой строфы направлено на укрупнение чувства радостного восторга. Этому способствует тембровое раскрашивание хоровой партитуры. Голоса меняются местами: неизменно вращающаяся фигура раскачки сначала передается от первых альтов и вторых сопрано к первым сопрано и вторым альтам, затем охватывает все голоса. Этот прием обычно используется в импровизациях религиозного содержания, как правило, в Мессе («Gloria», «Sanctus»). Да и сам орнаментальный характер темы очень напоминает торжественные юбилеи. Скорее всего в этом сказался практический опыт композитора, который в разные годы был организмом и хормейстером разных церквей Филадельфии.

Образ застывшего времени у Гилкриста решен аналогично тому, как это сделал Фут. Конец первой строфы венчает колокольный звон, наиболее убедительно проработанный за счет ладогармонических средств, где на первом месте находится фонизм малого мажорного и уменьшенного септаккордов, затем малого минорного квинтсекстаккорда и мажорного квартсекстаккорда, «раскачивающихся» в гармонической фигурации.

В решении образа золотых колоколов – вторая строфа хора – Гилкрист выбирает идею драматургического самодвижения (термин В.П. Бобровского). Для этого он использует форму варьируемой строфы, которая позволяет ему достичь

количественного нарастания без сдвигов и трансформаций. Основные изменения касаются фактурного расцвечивания партии сопровождения, дублирующей скрытый голос темы и учащенный ритм колокольной раскачки. Заканчивается сочинение мощным колокольным перезвоном в точке наивысшего кульминационного напряжения. В западноевропейской музыкальной культуре по такому принципу строились хоры-славения.

Проанализировав два сочинения американских композиторов в аспекте смысловой реализации поэмы «Колокола», было замечено, что «точкой отталкивания» для композиторской фантазии стал концепт «Christmas». Своеобразие композиторского прочтения поэмы Эдгара Аллана По заключалось в отказе от постулирования эстетики сумеречного эдгаровского мифа. Все музыкальные средства имитации колокольного звона – оstinatно повторяемые и варьируемые трехзвучные попевки, их ритмическое дробление, расслоение хоровых партий на несколько полифонических рядов, фактурная «пленэрность», господство мажора, с преимуществом G-dur, D-dur, C-dur – были выполнены мастерски, но самое главное, они подчинялись рождественскому коду, заключающему в себе образы-настроения счастья, восторга, восхищения, сопутствующие человеку при встрече с таинством прихода в мир Богомладенца.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К поэме «Ворон» обращались Д. Баркс, Д. Скеттергуд, С. Холи, Б. Шапле, Дж. Холбрук, А. Берг, Т. Хембергер, А. Дубенский, Е. Рапорт, Э.-В. Штернберг, Р. Петерс, Л. Слаткин.

² В качестве исключений назовем мелодраму С. Холи, балет Д. Мийо и фортепианную сюиту Г. Шики, первоначально задуманную как вокально-симфоническая хоровая поэма.

³ Зажигание камина и украшение интерьера свечами в Рождество – давняя традиция, символизирующая победу света над тьмой, является базовой репрезентацией концепта «Christmas».

⁴ В работе используется понятие кода, применительно к музыкальному искусству рассмотренное подробно О.А. Юферовой в аспекте художественной коммуникации (2016; 2021).

⁵ Пример взят из недатированного британского издания, специализировавшегося на недорогой продукции в мягкой обложке для массового рынка (Popular Christmas

Carols Grand selection words and music // IMSLP: Petrucci Music Library. URL: [https://imslp.org/wiki/Popular_Christmas_Carols_\(Various\)](https://imslp.org/wiki/Popular_Christmas_Carols_(Various)) (дата обращения: 19.01.2022)).

⁶ Об истории песни рассказывает исследователь-театровед Кайна Хэмилл – волонтер Медфордского исторического общества штата Массачусетс, где установлена мемориальная доска в память о месте, где Джеймс Лорд Пирпонт (1822–1893) предположительно написал популярную праздничную песню, вдохновленную гонками на санях (см.: (Hamill K., 2016)).

ЛИТЕРАТУРА

Благовещенская Л.Д. Колоколья с подбором колоколов и колокольный звон в России: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. 17 с.

Коробейников А. Балет «Колокола» Дариуса Мийо по стихотворению Эдгара По // Музыка и время. 2011. № 9. С. 40–43.

Ляхович А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова. Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2013. 184 с.

Скафтымова Л.А. Вокально-симфоническое творчество С.В. Рахманинова и русская кантата начала XX века. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. 252 с.

Шайтанов И. Литература отправляется на расследование // Литература. 2002. № 43. URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200204307> (дата обращения: 25.01.2022).

Юферова О.А. Феномен кода в музыкальной коммуникации // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 37/2. С. 113–121.

Юферова О.А. Феномен кода в свете науки о музыке // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 16–27.

Hamill K. «Jingle Bells» history takes surprising turn // BU Today: News. Opinion. Community. 2016. 8 дек. URL: <https://www.bu.edu/articles/2016/jingle-bells-history/> (дата обращения: 25.01.2022).

REFERENCES

Blagoveshchenskaya, L.D. (1990), *Kolokol'nya s podborom kolokolov i kolokol'nyi zvon v Rossii* [A bell tower with a selection of bells and bell ringing in Russia], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 17 p. (in Russ.)

Hamill, K. (2016), “«Jingle Bells» history takes surprising turn”, BU Today: News. Opinion. Community, December 8, Available at: <https://www.bu.edu/articles/2016/jingle-bells-history/> (Accessed 25 January 2022). (in Eng.)

Korobeinikov, A. (2011), “Ballet «Bells» by Darius Millau based on a poem by Edgar Poe”, *Muzyka i vremya* [Music and time], no. 9, pp. 40–43. (in Russ.)

Lyakhovich, A.V. (2013), *Simvolika v pozdnykh proizvedeniyakh Rakhmaninova* [Symbolism in Rachmaninoff's later works], Izdatel'stvo Pershina R.V., Tambov, 184 p. (in Russ.)

Shaitanov, I. (2002), “Literature is sent for investigation”, *Literatura* [Literature], no. 43, Available at: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200204307> (Accessed 25 January 2022). (in Russ.)

Skaftymova, L.A. (2021), *Vokal'no-simfonicheskoe tvorchestvo S.V. Rakhmaninova i russkaya kantata nachala XX veka* [Vocal and symphonic creativity of S.V. Rachmaninov and the Russian cantata of the beginning of the XX century], Lan', Planeta muzyki, Saint Petersburg, 252 p. (in Russ.)

Yuferova, O.A. (2016), “The phenomenon of code in musical communication”, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 37/2, pp. 113–121. (in Russ.)

Yuferova, O.A. (2021), “The phenomenon of code through the prism of musical science”, *Journal of musical science*, vol. 9, no. 2, pp. 16–27. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ван Тяньтянь, аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Институт музыки, театра и хореографии) (Санкт-Петербург)

E-mail: olilog@yandex.ru

Author Information

Wang Tiantian, Postgraduate student of the Department of Music education and education at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Institute of music, theater and choreography) (Saint Petersburg)

E-mail: olilog@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.02.2023

После доработки 22.04.2023

Принята к публикации 26.04.2023

Received 01.02.2023

Revised 22.04.2023

Accepted for publication 26.04.2023

© Цзя Цзиньюй, 2023

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-25-35

ИТАЛЬЯНСКИЕ УВЕРТЮРЫ РУССКИХ ОПЕР Е. ФОМИНА

Цзя Цзиньюй¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Е.И. Фомин до сих пор остается малоизученной фигурой в русской музыке, а немногие дошедшие до нас сочинения воспринимаются как явления до некоторой степени «случайные», возникшие благодаря самобытности его недооцененного таланта. Однако подробное изучение опер Фомина и исторического контекста их появления позволяет установить их крепкую связь и взаимообусловленность. В статье в фокусе внимания оказываются увертюры трех полностью дошедших до нас музыкально-сценических произведений: опер «Ямщики на подставе», «Американцы» и мелодрамы «Орфей». При подробном анализе тематизма, методов его развития и общего построения музыкальной формы выявляются особенности, делающие каждую увертюру воплощением индивидуальной концепции сценического произведения. В «Ямщиках на подставе» главной особенностью является использование народно-песенного тематизма, цитат из сборника Н. Львова – И. Прача, в «Американцах» – богатство и разнообразие тематического материала, отражающее многоперсонажность оперы, в «Орфее» – крайняя драматичность развития и конфликтность сопоставлений. Также «Орфей» рассматривается в контексте реформы оперного либретто серьезной оперы в конце XVIII в., что привело к «моде» на трагические окончания в музыкально-театральных спектаклях.

Ключевые слова: итальянская опера, русская опера, оперная увертюра, тематизм, Е.И. Фомин

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Цзя Цзиньюй. Итальянские увертюры русских опер Е. Фомина // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 25–35. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-25-35.

ITALIAN OVERTURES OF RUSSIAN OPERAS BY E. FOMIN

Jia Jinyu¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. E.I. Fomin still remains a little-studied figure in Russian music, and the few compositions that have come down to us are perceived as “accidental” phenomena to some extent, which arose due to the originality of his underestimated talent. However, a detailed study of Fomin’s operas and the historical context of their appearance allows us to establish their strong connection and interdependence. The article focuses on the overtures of three fully extant musical and stage works: operas “Coachmen”, “The Americans” and melodrama “Orpheus”. A detailed analysis of thematism, methods of its development and the general construction of the musical form reveals the features that make each overture the embodiment of an individual concept of a stage work. In “Coachmen” the main feature is the use of folk-song thematism, quotes from the N. Lviv – I. Prach collection, in “The Americans” – the richness and variety of thematic material reflecting the multipersonality of the opera, in “Orpheus” – the extreme dramatic development and conflict. “Orpheus” is also considered in the context of the reform of the opera libretto of opera seria at the end of the XVIII century, which led to the “fashion” for tragic endings in musical theater performances.

Keywords: Italian opera, Russian opera, opera overture, thematism, E.I. Fomin

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Jia Jinyu (2023), “Italian overtures of Russian operas by E. Fomin”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 25–35. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-25-35.

Евстигней Ипатьевича Фомина (1761–1800) часто называют «русским Моцартом», поскольку сравнение с венским классиком напрашивается само собой: он был ему почти ровесником, оба учились композиции у одного педагога – у Джованни Баттисты Мартини (1706–1784), известного всей Европе как падре Мартини, оба были членами Болонской филармонической академии и для обоих значимым жанром была опера.

Конечно, трудно и, наверное, не вполне корректно сравнивать оперное творчество одного из ведущих оперных композиторов Европы В.А. Моцарта и чрезвычайно ограниченного в своих возможностях представить свой талант в оперном театре Е.И. Фомина. Однако стоит, по крайней мере, попытаться увидеть партитуры Фомина в том историческом контексте, который от них неотделим, – в контексте целостного явления итальянской оперы, к которой причастны и Моцарт, и Фомин, и множество других европейских композиторов из разных стран.

Судя по письмам и высказываниям Моцарта, итальянская опера для него – эталон, а итальянская серьезная опера – практически предел его мечтаний. Основываясь на письме Моцарта от 4 февраля 1778 г., Е.И. Чигарева пишет: «Опера вообще – еще со времен миланского триумфа “Митридата” – его неутоленная страсть, он постоянно мечтает об этом, но так как написать оперу можно было только по заказу, то он ждет его, ищет, надеется. Мечта

об опере – лейтмотив его писем этих лет. Например, “Не забывайте моего желания писать оперы! Я завидую всякому, кто пишет какую-нибудь; и готов прямо-таки плакать от досады, когда я слышу или вижу какую-нибудь Aria. И при этом характерная оговорка: “Но итальянскую, не немецкую; *serios*, не *buffa*”. Здесь воскрешается его старая любовь к итальянской опере, которой он оставался верен всю жизнь» (2000, с. 105).

Что касается Е. Фомина, то у него, в принципе, было не так много других оперных образцов, кроме итальянских. Помимо тех опер, которые он мог слышать в Болонье в период обучения там в 1782–1786 гг., он знал репертуар Императорских театров Петербурга, где также преобладали итальянские оперы. В юности Фомин обучался у автора зингшпилей Германа Раупаха, однако итальянские впечатления должны были полностью затмить довольно скромные опусы учителя в том случае, даже если они были ему знакомы, поскольку именно итальянская опера первенствовала на сцене, она производила на слушателей наибольшее впечатление, здесь пели самые выдающиеся певцы и творили композиторы «первого ряда». Таким образом, в представлении Фомина жанр оперы был практически идентичен понятию «итальянская опера».

В последнее время в научной литературе, посвященной итальянской опере XVIII в., появились труды различных авторов, в их ряду П.В. Луцкер, И.П. Сусидко,

Л.В. Кириллина, Е.И. Чигарева и другие блестящие исследователи. Литература о Е.И. Фомине принадлежит довольно давнему времени: единственная монография Б.В. Доброхотова издана в 1949 г., большой раздел о Фомине в книге А.С. Рабиновича «Русская опера до Глинки» появился в 1948, соответствующая глава в десяти томной «Истории русской музыки» – в 1985 г. Поэтому существует необходимость пересмотра отношения к музыке Фомина, многих оценочных высказываний разных авторов, что определяет актуальность избранной темы.

Нужно отметить необходимость исторически обусловленного взгляда на творчество Фомина, рассмотрение его музыки в историческом контексте, и это – главная особенность научной методологии данной статьи. Ни одно из сочинений Фомина не следует рассматривать изолированно, «само по себе», что в первую очередь относится к оперным увертюрам, которые существуют в чисто инструментальной сфере и не связаны с языком оперного либретто. В этом контексте особенно значимы связи увертюр Фомина с традицией современной ему итальянской оперы.

Все дошедшие до нас оперы Фомина сочинены на русские тексты, в них нет речитативов, а лишь разговорные диалоги (как в немецких зингшпилях), зато заметно большее значение приобретают хоры. Однако есть такая точка, в которой оперы Фомина в принципе ничем не отличаются от итальянских – это увертюры, представлявшие инструментальный вступительный раздел к оперным спектаклям. Ю.С. Бо-

чаров рассматривает этот жанр как своего рода связующее звено между музыкой театральной и инструментальной: «Увертюра, будучи по своей природе сугубо инструментальным жанром, активно участвовавшим в становлении классического симфонизма, в то же время выступала в качестве одного из характерных атрибутов музыкального спектакля» (2001, с. 6).

На протяжении своей истории, равной по протяженности истории жанра оперы, увертюра менялась, но к последней четверти XVIII в. она приобрела довольно определенный облик, и в таком виде увертюру можно обнаружить в большинстве итальянских опер 1780–1800 гг.¹ Это одночастная композиция, в основе формы которой лежит сонатное Allegro, иногда предваряемое медленным вступлением. Как правило, медленные вступления появлялись в жанрах серьезной оперы. В некоторых увертюрах существовали тематические и мотивные связи с последующим спектаклем, что не было обязательным требованием. Иногда композиторы старались связать увертюру с последующей музыкой, и в этом случае она плавно переходила в первое действие.

В трех полностью дошедших до нас партитурах Е. Фомина – в операх «Ямщики на подставе», «Американцы» и мелодраме «Орфей» все обозначенные особенности присутствуют: все три увертюры одночастны, в серьезном «Орфее» есть медленное вступление, в комических – нет, все три представляют собой одночастные сочинения в сонатной форме, в «Ямщиках» увертюра переходит непосредственно в действие, в «Американцах» – напротив, чет-

ко от него отграничена, в «Орфее» ре-мажорное завершение увертюры выступает в столь же ярком контрасте к первому действию, что и в «Орфее» К.В. Глюка. Очевидно, что Фомин прекрасно представлял все возможные варианты в сочинении увертюр и этими знаниями пользовался.

При более подробном рассмотрении оперных увертюр Фомина первое, на что стоит обратить внимание – это их тематизм. С одной стороны, здесь видна рука компетентного композитора, «одобренного в своем искусстве от Болонской Академии аттестатом» (Крылов И., 1904, с. 23), свободно владеющего довольно универсальным стилем европейской музыки, с другой – оперного композитора, который стремится в каждой опере создать индивидуальную по выразительности увертюру к последующему спектаклю.

Больше всего внимания исследователей привлекла опера «Ямщики на подставе», где, как известно, использован народно-песенный тематизм как цитированный (из знаменитого сборника Н.А. Львова – И. Прача), так и сочиненный «в народном духе». В увертюре уже в главной партии звучит народная песня «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь». Для оригинальной мелодии, изложенной в сборнике Львова – Прача под № 61, характерна мотивная повторность, периодичность, наличие двух контрастных мотивов и модуляция из мажора в параллельный минор. Фомин сохраняет почти все: повторность даже удвоена, из-за этого еще более отчетлива двухтактовая периодичность. Второй мотив он заменяет на другой, однако переход в параллельный минор остается.

В развитии обоих элементов темы Фомин руководствуется абсолютно теми же представлениями о композиции, что и современные ему европейские композиторы. Второй элемент главной партии (т. 9) становится основой связующей (т. 25), где происходит модуляция к доминантовой тональности, в которой начинается побочная партия (т. 41). В ее основе – очень простая, построенная на секвентном повторе короткого мотива, тема, напоминающая знаменитую «Камаринскую», с которой ее роднит также секундово-терцовая сфера интонаций. К ней Фомин добавляет новый мотив с опеванием (т. 48), и далее он развивает именно его, после чего весь раздел с побочной партией полностью повторяется и переходит в разработку. Эта черта – повторение всего разработочного раздела в экспозиции, будет особенностью сонатных форм Фомина во всех известных нам увертюрах вплоть до «Орфея». Короткая разработка основана на втором мотиве главной партии, ни одна из тем «в народном духе» здесь не появляется.

Очевидно, композитор не расценивает народные темы как пригодные для развития внутри сонатной формы: ни откровенно песенную главную партию, ни слишком простую плясовую побочную. По отношению к ним он ограничивается только повтором, не используя даже секвенцирование.

Увертюра к опере «Американцы» написана иначе, здесь тематизм целиком принадлежит Фомину, и конкретных стилизованных ориентиров у него, очевидно, нет, поскольку в то время европейцы еще не представляли себе музыку индейцев, да

и необходимости в «аутентичной» индейской музыке европейская культура того времени, очевидно, не испытывала. Как пишет Л.В. Кириллина, «в целом для XVIII века, как позднебарочного, так и классического, характерно не принятие “истории и географии”, как она есть, а приведение ее в соответствие с европоцентричной и обращенной к современности картиной мира. Это помогает понять, почему при популярности опер на исторические и экзотические сюжеты музыкальный язык таких произведений остается принципиально европейским и “сегодняшним”» (1996, с. 46).

Однако, по мнению Б.В. Доброхотова и А.С. Рабиновича, отсутствие этнической характеристики в музыке оперы Фомина – несомненный минус, оба даже не удостоивают ее подробного рассмотрения, ограничиваясь замечаниями о ее общем построении и упреками в «схематизации и обезличивании» (Рабинович А., 2023, с. 96). А.С. Рабинович даже отмечает, чего в музыке Фомина не хватает: «В его музыке нет ни воплощения руководящей антитезы идиллических туземцев и порочных колонизаторов, ни индивидуальных зарисовок отдельных персонажей» (2023, с. 96).

Не очень понятно, каким именно образом Фомин должен был воплотить антитезу испанских колонизаторов и американских индейцев в XVIII в., ведь интонационно ему опереться было не на что: если русские народные песни уже были изданы и широко использовались другими композиторами, то о музыке американской представлений не было, что же касается более близкой Испании, то она в своем на-

циональном своеобразии еще не была оценена в классическую эпоху и воспринималась скорее как нечто «экзотическое» и непривычное слуху. Например, ни в «Фиделио» Л. ван Бетховена, ни в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини, где действие происходит в Испании, никаких «испанизмов» нет. В то же время в «Ринальдо» Г.Ф. Генделя для показа восточного колорита используются испанские жанры хоты, фанданго, канари, не имеющие никакого отношения к изображаемым сирийцам и палестинцам.

Двухэлементная главная партия увертюры «Американцев» с «сильным» туттийным опевающим императивом (т. 1) и отвечающей ему кокетливой фразой струнных (т. 2) содержит контраст уже в первых двух тактах, и вообще принцип контрастирования становится ведущим в этой партитуре. После довольно широко развернутой главной появляется связующая партия (т. 26) на относительно новом материале: в «крадущемся» унисоне струнной группы на р, где фразы разделены паузами, тем не менее, угадывается начальный мотив главной партии, и это показывает мастерство композитора в мотивной работе.

В связующей партии композитор использует две темы: вторая начинается с настойчивого повторения звука, которое поддержано репликой валторн и труб (т. 38). Эта тема уходит в сферу параллельного минора, что также вносит заметный контраст. Связующая партия (тоже двухэлементная), развитая столь же широко, сколько и главная, приводит к певучей первой побочной (т. 53), интонационно сопряженной со вторым элементом главной. Одна-

ко ее грациозная, полная «вздохов» и задержаний мелодика представляет совершенно новый, женственный образ, очень похожий на побочную партию из увертюры к «Свадьбе Фигаро» В.А. Моцарта. Далее еще раз появляется второй элемент связующей (т. 79), приводящий к еще одной новой теме, которую Ю.В. Келдыш считает второй побочной, но скорее она выполняет функции заключительной с постоянным кадансированием, причем здесь композитор возвращает на некоторое время основную тональность, из-за чего экспозиция приобретает устойчивость и уравновешенность, несмотря на широкое развитие в зоне связующей партии.

Ни одна из тем увертюры не связана тематически с последующей музыкой, однако здесь следует обратить внимание 1) на многотемность и 2) контрастность тематического материала. Это, на наш взгляд, в полной мере отвечает многоперсонажности оперы (в конце разворачивания сюжета складываются целых три пары влюбленных) и контрастированию разных групп героев. Точно так же поступает в увертюрах В.А. Моцарт, где для каждой из партий сонатной формы использована своя тема (увертюры к операм «Свадьба Фигаро», «Так поступают все женщины», «Дон Жуан» и др.).

Что касается интонационного разделения персонажей-испанцев и индейцев, то перед Фоминым, очевидно, вопрос их национальной идентичности не стоял. Скорее, это конфликт не испанцев и индейцев, а суровых завоевателей и жителей условно счастливой оперно-пасторальной «Аркадии», и он отражен в контрасте действенной главной

партии, осторожно «крадущейся» связующей и идилличной побочной.

Увертюра «Орфея» рассматривается как «одно из первых русских симфонических произведений» (Доброхотов Б., 1949, с. 37) и «образец драматического конфликтного симфонизма» (Келдыш Ю., 1985, с. 107). В опере находят «взаимодействие нескольких интонационных сфер, которые условно можно определить как “ламентозная”, “фурриозная” (неистово драматическая) и лирически просветленная» (Келдыш Ю., 1985, с. 107). Этим сферам соответствуют, по мнению Ю. Келдыша, медленное вступление, главная и побочная темы. Кроме того, в разработке появляется новая скорбная тема в необычном для музыки классического периода си-бемоль миноре.

Конфликтный симфонизм увертюры к «Орфею» заключается в неоднократном сопоставлении тем медленного вступления и драматичной главной, причем помимо интонационного контрастирования здесь присутствует гораздо более глубокое и действенное стилистическое. Тема вступления имеет в своей основе хроматический нисходящий бас, и вся его первая половина полифонична, вслед за сочетанием хроматического баса и «вздохов» верхних голосов звучит имитационный фрагмент, за ним – аккордовый и снова имитационный. Главная партия гомофонна, подчеркнута расчленена на повторяющиеся мотивы.

Нельзя согласиться с утверждением Ю. Келдыша о том, что «главная партия лишена ясно очерченного рельефного тематизма» и о «механистичности сопоставлений» в увертюре (1985, с. 107). Главная партия

(т. 23), где активная ритмическая пульсация противоречит мелодической скованности, а несколько «судорожное» нисходящее движение тридцатьвторых – общей устремленности мелодии вверх, начинающаяся с неустойчивой гармонии (двойная доминанта и доминанта), создает ощущение «сжатой пружины», скопления огромной энергии, которая готова выплеснуться в любой момент. Кроме того, выбор тональности ре минор современнику Фомина и Моцарта тоже многое проясняет в намерениях композитора – это тональность, характерная для реквиема, для сцен мрачной театральности (сфера Царицы Ночи в «Волшебной флейте» Моцарта).

В тот момент, когда Фомин в развитии главной партии использует также тремоло и тираты, становится понятно, что перед нами – образец театрального *stileombra*, для которого характерны гармоническая неустойчивость, фигурированная фактура. В целом он «на протяжении всего XVIII в. использовался для музыкального отображения сцен появления духов, призраков, таинственных видений и раздумий о смерти» (Кириллина Л., 2009, с. 233). Неудивительно, что для начала оперы, где пойдет речь о загробном мире и смерти, композитор избирает такие выразительные средства.

Связующая партия (т. 33), где использованы тремоло и тираты, завершается туттийными аккордами, сходными с теми, что были во вступлении, причем аккордовые «возгласы» складываются постепенно, и они «останавливают» стремительное движение главной и связующей партий перед побочной, так что о «механистичности сопоставле-

ний» здесь также говорить не приходится.

Появление побочной темы (т. 53) становится «событием» в увертюре – впервые звучит прекрасная, пластичная вокальная мелодия в «пасторальном» фа мажоре (и Фомин прекрасно осведомлен о специфике его выразительности). Она устойчива гармонически, но неустойчива по мотивной структуре, представляет собой семитакт, который заканчивается «слишком рано». Ей противопоставлены туттийные неустойчивые аккорды, и весь раздел побочной повторен дважды, как в двух прежде рассмотренных увертюрах. Красота и ее хрупкость, мимолетность, подверженность «вторжениям извне» – все это присутствует в избранных композитором выразительных средствах и свидетельствует о его компетентности и причастности к традиции итальянской оперы, чей язык был понятен театральной публике от Лондона до Петербурга.

Говоря об общей композиции увертюры Фомина, недостаточно констатировать, что композитор владел сочинением музыки в сонатной форме. Как отмечает Ю.С. Бочаров, «хотя сонатный принцип лежит в основе композиции подавляющего большинства одночастных увертюр того времени, но строение этих увертюр далеко не всегда соответствует “классической” сонатной форме» (2001, с. 8). В театральных увертюрах нет деления на повторяющиеся разделы экспозиции, а затем разработки, составляющей единый раздел с репризой, и вообще знаки повтора появляются редко. Форма мыслится как состоящая не из двух, а из трех разделов, где в центре – разработка, удельный вес которой может быть различным.

Разработка, где должны использоваться разработочные приемы (дробление мотивов, секвенцирование, тональное движение), у Фомин приобретает различный вид во всех трех увертюрах. В «Ямщиках на подставе», где, как уже упоминалось, был использован специфичный народно-песенный тематизм, не слишком подходящий для разработочного развития, Фомин основывает довольно компактную разработку на подходящем материале из связующей партии. В «Американцах» специального разработочного раздела нет, однако широкое развитие в зоне связующей партии это компенсирует. Вообще, форму, которую мы называем «сонатная форма без разработки», часто можно было встретить в оперных увертюрах, самые известные образцы – увертюры к «Свадьбе Фигаро» В.А. Моцарта и «Севильскому цирюльнику» Дж. Паизиелло.

В «Орфее» разработочный раздел решен интереснее всего: вначале композитор развивает «усредненно-выровненный» мотив, выведенный из побочной партии, а затем дает новую тему в необычной тональности си-бемоль минор явно ламентозного характера, после которой разворачивается настоящая драма. Контраст выходит на новый уровень, он проявляется в одновременности: «слабому» мотиву с форшлагами наверху у скрипок и флейт противостоит «императивный» на повторяющемся звуке у валторн. Далее композитор «отключает» практически все выразительные средства, сосредоточившись на гармонии. Происходит энгармоническая замена созвучия соль-бемоль мажора на фа-диез мажор, да-

лее появляются до-диез мажор, си мажор, ми мажор и, наконец, возврат к необходимой доминанте ре минора. При этом перед репризой Фомин возвращает материал связующей партии с аккордами и тиратами.

Перед репризой вновь возникает вступление, оно проводится в точности, и это создает ощущение, что слушатель имеет дело с чем-то неподвижным, вечным, не подвластным ни времени, ни человеческим чувствам. В сопоставлении неизменной темы вступления и последующей главной партии нет «механистичности», Фомин не вносит здесь изменений не от недостатка композиторского воображения, он в точности реализует свой замысел теми средствами, которые понимались как эффективные творцами итальянских опер. Можно привести множество подобных примеров в операх Моцарта: точно так же тема Командора в неизменном виде появляется на протяжении всей оперы «Дон Жуан», а вступительный мотив из увертюры к «Идоменею» тоже возникает перед репризой.

Реприза увертюры «Орфея» примечательна тем, что, начинаясь в ре миноре, заканчивается в сияющем ре мажоре. К нему приводят вся побочная партия и завершающий раздел, нарядно оркестрованные со звучанием четырех валторн и тремоло литавр. Но он мгновенно переосмысливается как доминантовая тональность к соль минору, в котором начинается первый номер мелодрамы. Здесь Фомин использует абсолютно тот же эффект, что и К.В. Глюк в опере «Орфей»: «Глюк, как всякий великий художник, способен видеть все произведение изда-

лека, и для него чрезвычайно важно дать в самом начале оперы это яркое солнечное пятно, лучащееся всеми оттенками спектра. После этого темный траурный до минор начальной сцены I акта воздействует на слух подобно резкому удару, отсекающему мир жизни, счастья и любви от мира смерти и скорби» (Кириллина Л., 2006, с. 52). У Фомина этот контраст более локальный, между второй половиной репризы и первым номером, однако он также производит впечатление внезапного мрака.

«Орфей» Фомина – самое яркое и неопровержимое свидетельство того, насколько плотно музыкальное мышление композитора было связано с европейской, и прежде всего итальянской оперной традицией. В тот же самый год, когда создавалась мелодрама Фомина на текст Я. Княжнина, Й. Гайдн в Лондоне писал свою последнюю оперу «Душа философа или Орфей и Эвридика». Оба театральные сочинения имеют трагические завершения.

Как пишет исследовательница музыкального театра Гайдна Е.Ю. Матвеева, и гайдновские творения, и опера Фомина вписываются в тенденции обновления итальянской *opera seria*, связанные с именем либреттиста Маттия Вераци (ок. 1730–1794) (Матвеева Е., 2000, с. 71). Он ввел в моду трагические финалы, и у него в самом конце XVIII в. появились последователи: «Его либретто поначалу вызывали протест у публики, но затем стали весьма популярными (“Узнанная Европа”, “Разрушенная Троя”, “Клеопатра”). Трагические окончания появились в либретто и других авторов: Гаэтано Сертора (“Смерть Цезаря” и “Эппония” совместно с Джо-

ванини), Джузеппе Фоппа, Пьетро Джованини (“Эппония” или “Юлий Сабин”, “Месть Нино” или “Смерть Семирамиды”))» (Матвеева Е., 2000, с. 71). Надо отметить, что в приведенном списке – популярнейшие сюжеты, написанные на эти либретто оперы были невероятно популярны в последнем десятилетии XVIII в. И Фомин здесь оказался в русле не просто основных тенденций итальянской оперы, но на самом пике ее «модных» проявлений.

Подытоживая исследования и рассуждения, отметим, что по отношению к Фомину совершенно неуместна «извиняющая» интонация в заявлениях, что «линия сочинительства в общепринятом духе сохраняется» (Рабинович А., 2023, с. 87) в его музыке, как и несправедливы упреки в недостаточной характерности тематизма или отсутствии такого типа симфонизма, который затем появится в симфониях Бетховена.

Фомин – человек своей эпохи, чрезвычайно тесно связанный и с традицией итальянской оперы, и с только формирующейся русской композиторской школой. Как и его современники Д. Бортнянский и В. Пашкевич, он проявил несомненное дарование и в операх, и в увертюрах к ним. Это отмечает и Ю.С. Бочаров: «Наиболее значительные представители [русской оперной школы] – Д. Бортнянский, В. Пашкевич и Е. Фомин – создавая свои оперы, непременно сочиняли к ним и увертюры, имея в качестве учителей зарубежных (прежде всего итальянских) композиторов. И случилось так, что ученики оказались на редкость способными, а их сочинения по сути ничем не уступали творениям наставников» (2001, с. 9).

Особо стоит отметить, что увертюры Е.И. Фомина – не типизированные вступления к типизированным же спектаклям, напротив, композитор индивидуализирует свои оперные увертюры на всех уров-

нях: тематизма, методов развития и целостной композиции, создавая впечатляющие симфонические произведения, открывающие путь русской национальной симфонической музыке.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Мы оставляем за рамками данной статьи все французские увертюры, поскольку

они практически не имеют отношения к операм Е. Фомина.

ЛИТЕРАТУРА

Бочаров Ю.С. Заметки о классической оперной увертюре времен Гайдна и Моцарта // Старинная музыка. 2001. № 2. С. 6–9.

Доброхотов Б.В. Е.И. Фомин. М.; Л.: Музгиз, 1949. 72 с.

Келдыш Ю.В. Е.И. Фомин // История русской музыки: В 10 т. М.: Музыка, 1985. Т. 3, ч. 2. С. 84–110.

Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1996. 192 с.

Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 382 с.

Кириллина Л.В. Бетховен: Жизнь и творчество. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2009. Т. 1. 536 с.

Крылов И.А. Полное собрание сочинений И.А. Крылова: [В 4 т.]. СПб.: Просвещение, [1904]. Т. 2. 515 с.

Матвеева Е.Ю. Музыкальный театр Йозефа Гайдна: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 260 с.

Рабинович А.С. Русская опера до Глинки. М.: Юрайт, 2023. 242 с.

Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 280 с.

REFERENCES

Bocharov, Yu.S. (2001), "Notes on the classical opera overture of the times of Haydn and Mozart", *Starinnaya muzyka* [Ancient Music], no. 2, pp. 6–9. (in Russ.)

Chigareva, E.I. (2000), *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika* [Mozart's operas in the context of the culture of his time: Artistic individuality. Semantics], Editorial URSS, Moscow, 280 p. (in Russ.)

Dobrokhotoy, B.V. (1949), *E.I. Fomin*, Muzygiz, Moscow, Leningrad, 72 p. (in Russ.)

Keldysh, Yu.V. (1985), "E.I. Fomin", *Istoriya russkoi muzyki: V 10 t.* [The history of Russian music. In 10 vol.], Vol. 3, part 2, Moscow, pp. 84–110. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (1996), *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov* [Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 192 p. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2006), *Reformatorskie opery Glyuka* [Gluck's Reform Operas], Classica-XXI, Moscow, 382 p. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2009), *Beethoven: zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven: life and works], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 536 p. (in Russ.)

Krylov, I.A. (1904), *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works], Vol. 2, Prosveshchenie, Sankt Petersburg, 515 p. (in Russ.)

Matveeva, E.Yu. (2000), *Muzykal'nyi teatr Iozefa Gaidna* [Joseph Haydn's musical theater], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 260 p. (in Russ.)

Rabinovich, A.S. (2023), *Russkaya opera do Glinki* [Russian opera before Glinka], Urait, Moscow, 242 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Цзя Цзиньюй, аспирант кафедры музыкального образования и воспитания Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: tszinyuy@inbox.ru

Author Information

Jia Jinyu, Postgraduate student of the Department of Music Education and Upbringing at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: tszinyuy@inbox.ru

Поступила в редакцию 10.02.2023

После доработки 25.04.2023

Принята к публикации 15.05.2023

Received 10.02.2023

Revised 25.04.2023

Accepted for publication 15.05.2023

© Уткина, М.В., 2023

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-36-47

ПРИРОДА И УКЛАД ЖИЗНИ РУССКОЙ УСАДЬБЫ КАК ИСТОЧНИК ТВОРЧЕСКОГО ВДОХНОВЕНИЯ С.В. РАХМАНИНОВА: ОТРАЖЕНИЕ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ЖАНРЕ КОМПОЗИТОРА

М.В. Уткина¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена выявлению примеров отражения в камерно-вокальном творчестве С.В. Рахманинова ярких впечатлений, полученных композитором в мире жизни русской усадьбы. Автор рассматривает влияние сложившегося традиционного уклада российских имений как природную и культурную среду, ставшую для композитора источником эмоциональных впечатлений, творческой энергии, послужившую импульсом к развитию и расцвету его таланта. Романсы композитора, демонстрирующие обозначенное влияние, содержат широчайшую амплитуду художественных образов. Сильное воздействие последних на слушателя вызывает живой интерес к исследованию событий жизненного пути Сергея Васильевича, повлиявших на формирование его личности, становление как музыканта. В статье приводятся цитаты из работ исследователей жизненного и творческого пути С.В. Рахманинова в качестве красочных иллюстраций событий, дополняющих, уточняющих и подтверждающих важные обстоятельства рассматриваемых вопросов взятого ракурса наблюдений и размышлений. В изучение темы входят отдельные грани камерно-вокального творчества Рахманинова. Вниманию читателя предлагаются рассуждения, основанные на анализе тематического объединения романсов, изображающих через пейзажные зарисовки чувственный мир человека в многообразии его состояний и переживаний. Автор делится выводами о важности комплексного изучения биографии, писем композитора и воспоминаний современников для более глубокого осмысления содержания его произведений.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, русские романсы, русская усадьба, образы природы в вокальной музыке, камерно-вокальное творчество С.В. Рахманинова

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Уткина М.В. Природа и уклад жизни русской усадьбы как источник творческого вдохновения С.В. Рахманинова: Отражение в камерно-вокальном жанре композитора // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 36–47. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-36-47.

THE NATURE AND LIFESTYLE OF THE RUSSIAN ESTATE AS A SOURCE OF CREATIVE INSPIRATION OF S.V. RACHMANINOV: REFLECTION IN THE COMPOSER'S CHAMBER-VOCAL GENRE

M.V. Utkina¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to identifying examples of the reflection in the chamber-vocal creativity of S.V. Rachmaninov of the vivid impressions received by the composer in the world of life of the Russian estate. The author considers the influence of the established traditional

way of life of Russian estates as a natural and cultural environment, which became for the composer a source of emotional impressions, creative energy, which served as an impulse to the development and flowering of his talent. The composer's romances, demonstrating the indicated influence, contain the widest amplitude of artistic images. The strong influence of the latter on the listener arouses a keen interest in the study of the events of Sergei Vasilyevich's life path, which influenced the formation of his personality, becoming a musician. The article quotes from the works of researchers of the life and creative path of S.V. Rachmaninov as colorful illustrations of events that complement, clarify and confirm the important circumstances of the issues under consideration from the perspective of observations and reflections. The topic includes separate facets of Rachmaninov's chamber-vocal creativity. The reader is offered arguments based on the analysis of the thematic association of romances depicting through landscape sketches the sensual world of a person in the diversity of his states and experiences. The author shares his conclusions about the importance of a comprehensive study of the composer's biography, letters and memoirs of contemporaries for a deeper understanding of the content of his works.

Keywords: S.V. Rachmaninov, Russian romances, Russian manor, images of nature in vocal music, chamber-vocal creativity of S.V. Rachmaninov

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Utkina, M.V. (2023), "The nature and lifestyle of the Russian estate as a source of creative inspiration of S.V. Rachmaninov: reflection in the composer's chamber-vocal genre", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 36–47. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-36-47.

Многие российские художники, поэты, писатели, композиторы выросли в атмосфере уклада жизни русской усадьбы, надолго сохранив испытанные здесь яркие чувства, дающие ощущение полноты внешнего и внутреннего мира, безграничного пространства, внутренней свободы, источника жизненных и творческих сил. Не случайно исследователь музыкальной культуры русской провинции Вера Ивановна Юдина утверждает: «Существенную роль для русской музыкальной культуры в целом играет феномен провинциальной усадьбы в ее личностном аспекте – как среда обитания и как духовная среда, имеющая непосредственный отклик в композиторском сознании и музыкальном творчестве, как своего рода пространство, локус музыкальной ментальности» (2013, с. 381).

Биография Сергея Васильевича Рахманинова помогает понять, какое важное значение для его творчества имели впечатления, полученные

(в любом возрасте) в усадьбах, имениях средней полосы России и русского Севера. Богатство переживаний, яркие живые эмоции он получал из этого источника новых сил, к которому всегда стремился, где обретал творческий огонь и счастливое умиротворение.

Вскоре после рождения композитора, семья Василия Аркадьевича Рахманинова (принадлежавшего к старинному дворянскому роду, просуществовавшему более четырехсот лет) переезжает из расположенной к югу от Ильмень-озера усадьбы Семеново Старорусского уезда (Новгородский край). В имении Онег, в живописной местности на берегу р. Волхов прошло детство композитора. Вот как описывают эти места исследователи жизненного пути композитора: «Небольшой одноэтажный дом с мезонином утопал в зелени яблоневого сада, переходящего в парк с вековыми елями, кленами и с небольшими прудами; тенистая аллея тянулась до самой реки.

У дома росла высокая красивая ель с разлапистыми ветвями, которую очень любил маленький Сережа» (Соколова О., 1983, с. 9).

В традиционном укладе российских имений юный Рахманинов рос в условиях, способствовавших развитию его эмоционального мира, с годами все более обогащавшегося и открывавшего новые горизонты. Жизнь в гармонии и единении с природой укрепляет в человеке лучшие его душевные качества, наполняет любовью ко всему окружающему, побуждает к развитию талантов. Действительно, «в русской музыкальной культуре усадьба может рассматриваться не столько как объект творчества, но, прежде всего, как один из главнейших факторов формирования его поэтики и эстетики» (Юдина В., 2013, с. 359).

Композитор с раннего возраста впитывал красоту живописной природы русского Севера. Биографы композитора так описывают имение, где Сережа гостил у бабушки Варвары Васильевны: «Любил старый, типично помещичий дом, расположенный на высоком берегу Матыры. От дома к реке вели широкие белокаменные ступени. На половине пути была сделана обзорная площадка с беседкой, от которой до самой воды вилась обсаженная акациями и сиренью дорожка. На берегу – заросли кудрявых раkit и множество белых лилий и золотистых кувшинок около купальни» (Илешин Б., 1981, с. 94). С детских лет Рахманинов привык чувствовать природу как жизненный родник, неосознанно впитывая ее несметные ресурсы силы и красоты. Он обретал на природе чувство внутренней свободы и пространства. Это память с детства испытанных полно-

кровных эмоций от безудержных забав, дарящих полноту чувств – будь то купание в реке, рыбалка, костры на берегу, катание на лодках, лошадах... главное в них – ощущение жизненной силы и безграничной радости.

В российских имениях сложился традиционный уклад быта русской усадьбы, где переплетались сезонная жизнь деревни и городской стиль времяпрепровождения с регулярными долгими прогулками на природе – в саду и окрестностях. А.А. Фет задает вопрос: «Что такое русская дворянская усадьба с точки зрения нравственно-эстетической?». И отвечает на него ярко, образно: «Это “дом” и “сад”, устроенные на лоне природы, когда человеческое едино с “природным” в глубочайшем органическом расцвете и обновлении...».

Интересны описания особенностей русских усадебных садов в книге Дмитрия Лихачева: «...определались в конце XVIII и начале XIX в. и заключались они в следующем. Вблизи дома владельца располагался цветник. Обязательным было выращивать в цветнике наряду с яркими цветами – душистые <...> нельзя было непосредственно переходить от (усадебной) архитектуры к свободной природе <...> прямые и узкие аллеи углублялись от дома на значительное расстояние и составляли обычно его самую характерную особенность...» (1991, с. 350).

Делалась тесная посадка деревьев (чаще – лип), для того чтобы дать спокойный приют птицам. Оберегалось птичье соседство, а значит и та эмоциональная атмосфера с буйным гомоном или, напротив, нежными трелями птичьих голосов, которую был призван создавать и сохранять

приусадебный сад. Без темных аллей не обходился ни один русский усадебный парк. «“Темные аллеи” – назван рассказ И.А. Бунина, в свою очередь давший наименование целой его книге рассказов, опубликованной в Нью-Йорке в 1943 г. и отмеченной сильнейшим чувством тоски по России <...> Для орловчанина И.А. Бунина, любившего усадебные сады, “темных лип аллея” была своего рода символом ушедшей России» (Лихачев Д., 1991, с. 348, 352). Как правило, искусственно возделанный парк переходил в естественный ландшафт, в безбрежное пространство природы. Усадьба сливалась с пейзажем, органично вписываясь в него.

В 1890 г. Рахманинов впервые приезжает в Ивановку, имение Сатиных в Тамбовской губернии, которое стало ему по-настоящему дорогим на всю жизнь. Позднее Сергей Васильевич так писал об этом: «Никаких природных красот, к которым обычно причисляют горы, пропасти, моря, – там не было. Имение это было степное, а степь – это то же море, без конца и края, где вместо воды сплошные поля пшеницы, овса и т.д., от горизонта до горизонта. Часто хвалят морской воздух, но, если бы вы знали, насколько лучше степной воздух с его ароматом земли и всего растущего... Был в этом имении большой парк, насаженный руками, в мое время уже пятидесятилетний. Были большие фруктовые сады и большое озеро» (Рахманинов С., 1955, с. 289).

«Все здесь способствовало созданию дружеской обстановки: милые, радушные хозяева, удобный, просторный дом с большим флигелем, бескрайние дали полей. В Ивановке собиралась дружная компания, туда

стекалась молодежь из соседних имений. Много было шуток, смеха, совместного музицирования, чтения, душевного общения, долгих прогулок. Были здесь и самоварные чаепития, располагавшие к доверительным беседам и занимавшие особое место в русском усадебном быте. Часто вечерами хозяева дома и гости собирались в саду на чаепитие. Лучи заходящего солнца играли на боках начищенного до зеркального блеска самовара, сработанного знаменитыми тульскими мастерами... Самовар ставился рядом с большим столом, на отдельный круглый столик. Без чаепития день был не днем... Ароматный чай пили со сливками, с медом, с вареньем. Не спеша, наслаждаясь вечерней прохладой. Это были часы отдыха, часы застольных бесед» (Илешин Б., 1981, с. 74).

«Когда засиживались в парке, в любимой беседке под тополем, родители посылали за молодежью горничную Марину... Девочки непременно просили ее что-нибудь спеть – уж очень хорош был у нее голос... ее частушки нравились всем, а особенно – Сереже» (Илешин Б., 1981, с. 69). Рахманинов выходил на сенокосные луга с ивановскими мужиками, а потом взбирался на ароматные стога сена и по вечерам слушал песни, доносящиеся с околицы. «До чего наш народ музыкален, – говорил Сергей Васильевич. – Наши народные песни прекрасны. Как я их люблю!..» (Илешин Б., 1981, с. 80).

Обычно он вставал рано, любил встречать восход солнца. Для него каждый рассвет был удивителен... Окружающая природа с ее многообразной палитрой красок, неиссякаемой гаммой звуков, приводила композитора в изумление, вызывала

прилив вдохновения. Там создавались романсы, в большинстве своем описывающие образы красоты природы, упоенность и восторг восхищения ею.

В XIX в. происходит расцвет русского романса, который становится широко востребованным жанром благодаря многообразию тем поэтических текстов, их искренности, обращенности к различным чувствам человека. Распространению жанра романса способствовали также сложившиеся традиции домашнего и салонного музицирования и связанного с этим дворянского музыкального воспитания юношества. Романсы – обязательная составляющая светских вечеров, концертов, занимают важное место и в музыкальной жизни русской усадьбы, как естественное отражение культуры светской городской среды.

Камерно-вокальный жанр предполагает возможность средствами музыкального языка запечатлеть богатейшую палитру многогранных эмоциональных состояний человека, изобразить его внутренний мир чувств, переживаний, потребностей и устремлений. Нам известны 86 произведений, написанных Сергеем Васильевичем в этом жанре. Здесь мы находим романсы и песни духовного содержания, романсы-исповеди, романсы-монологи, романсы, приближающиеся по своей развернутости к оперному ариозо, вокальные поэмы, наполненные картинами пространства стихий, могучих порывов, бушующего драматизма или гимничности, декламацией или сдержанной строгостью философских рассуждений.

В некоторых романсах Рахманинова изображены природные яв-

ления, имеющие аллегорический подтекст. Это прием изображения радостных или печальных человеческих переживаний, где символически через образы природы поэтично переданы чувства персонажей. Таковы романсы: «Утро», ор. 4 № 2, «Уж ты, нива моя», ор. 4 № 5, «Речная лилея», ор. 8 № 1. Среди зарисовок пейзажей – нежные лирические картины, дарящие гармонию, умиротворение, от которых веет свежестью, чистотой и безбрежностью простора: «Островок», ор. 14 № 2, «Ты помнишь ли вечер», «Сирень», ор. 21 № 5, «Здесь хорошо», ор. 21 № 7, «Покинем, милая», ор. 26 № 5, «У моего окна», ор. 26 № 10, «Ветер перелетный», ор. 34 № 4, «Маргаритки», ор. 38 № 3.

Композитор изображает яркие восторженные состояния полноты жизненных сил в романсах о любви и счастье, полных красок мажорной палитры. Среди них «Апрель», «Я жду тебя», ор. 14 № 1, «Не верь мне, друг!..», ор. 14 № 7, «Эти летние ночи», ор. 14 № 5, «Весенние воды», ор. 14 № 11, «Фонтан», ор. 26 № 11, «Какое счастье», ор. 34 № 12. Мечтания и философские раздумья, печальные настроения отражены в романсах «Сумерки», ор. 21 № 3, «Ночь печальна», ор. 26 № 12. Через представление бушующих стихий композитор рисует эмоциональный мир человека, переживающего психологические коллизии. Природа изображается или как сочувствующий, утешающий наблюдатель происходящих событий, или в качестве контрастирующей картины яркой цветущей жизни в сравнении с эмоциональной опустошенностью персонажа. Таковы романсы «Я опять одинок»,

ор. 26 № 9, «Буря», ор. 34 № 3, «Ночью в саду у меня...», ор. 38 № 1, «Ау!», ор. 38 № 6.

Сергей Васильевич любил мчаться мимо просторных ржаных полей. «К самому горизонту перекачивались упругие волны ржи, то с янтарным, то с пепельно-бурым отливом. Все кругом удивительно, поражающе ярко» (Илешин Б., 1981, с. 95). После таких впечатлений мог быть написан романс «Уж ты, нива моя», ор. 4 № 5 о глубоких раздумьях главного персонажа, его разговором с нивой как с живым внимающим собеседником. Окружающая природа поражала, восхищала композитора, давала мощный импульс к творчеству. Были недели, когда буквально каждый день рождался романс. В этой связи показателен июнь 1912 г.: «В душе у каждого из нас» – 5 июня; «Муза» – 6 июня; «Буря» – 7 июня; «Арион» – 8 июня; «Ветер перелетный» – 9 июня; «Сей день я помню» – 10 июня; «Оброчник» – 11 июня.

Каждое лето Рахманинов проводит на природе – на даче или в имениях, в гостях у друзей: семьи Лысыковых (1893 г.), в имении Коноваловых (лето 1894 г.), в имении Игнатово (с мая 1897 г.), но чаще в Ивановке, где может хорошо отдохнуть и плодотворно трудиться. Композитор обязательно уезжает в имение, на природу для восстановления творческих сил. Уезжает туда, где другой образ жизни, мыслей и чувств, иное восприятие событий, туда, где чувствует душевное отдохновение. Для него, как и для многих деятелей дореволюционной русской культуры, малой родиной была провинциальная русская усадьба, которая «с самого начала

своего существования стала тем формированием, которое способствовало восстановлению все более утраченной в городе связи человека с окружающей природой, восприятию ее как неотделимой притом важнейшей части материальной усадебной среды, созданию здесь на этой основе особой духовной атмосферы. Природа, казалось, пронизывала все мельчайшие частицы сложного организма, который определяется понятием «усадьба». Рожденный здесь симбиоз природы и культуры у русских композиторов-классиков получал художественно-звуковую форму воплощения...» (Юдина В., 2013, с. 360–361). Лето 1898 г. Рахманинов провел в имении Путятино Владимирской губернии, в гостях у певицы Татьяны Спиридоновны Любатович, где собралось артистическое общество. В Путятино приезжал и Савва Иванович Мамонтов. Сергей Васильевич принимал участие во всех увеселениях молодежи — в походах за грибами, прогулках, вечерних беседах... Такой характер общения летнего «усадебного стиля», когда переплетались задушевность и остроумие бесед, потребность в творческих спорах и жажда поделиться впечатлениями о поэзии, литературе, театре, свойствен русской интеллигенции разных времен.

Позднее Рахманинов познакомился с актерами и режиссером Художественного театра К.С. Станиславским, дорожил этой дружбой, что запечатлелось в создании необычного романса-поздравления «Письмо К.С. Станиславскому от С. Рахманинова». Романс был написан в октябре 1908 г. в Дрездене к десятилетнему юбилею Ху-

дожественного театра и передан Ф.И. Шаляпину для исполнения его на торжественном вечере в Москве. Оригинальна сама идея такого поздравления и способ его написания не на стихотворный, а собственный прозаический текст письма композитора. В таком решении произведения ощущается теплый и доброжелательный юмор дружеского общения с юбилярами.

В легком стиле шутильных зарисовок в разные годы были написаны еще два романса. Любовь к театру проявилась в изобразительности романса «Крысолов», ор. 38 № 4, написанного в 1916 г. Романс очень необычен: он танцевальный, остро-ритмичный, с изысканным гротескным юмором, иронично-игривый, в нем многое идет от театральной изобретательности. С таким же легким юмором воспринимается романс-шутка «Икалось ли тебе, Наташа?», написанный вне опуса летом 1900 г., во время пребывания композитора в имении Красненькое Воронежской губернии, где композитор проводил и лето в 1899 г. в семье своей ученицы-пианистки и певицы Елены Юльевны Крейцер. «Большой одноэтажный дом, окруженный садом и цветущим лугом, невдалеке лес и река Хопер, гостеприимные хозяева – все это располагало к творчеству. Сюда приезжали Сатины... Молодежь совершала прогулки, много музицировала» (Соколова О., 1983, с. 52).

В имении была огромная библиотека. Рахманинов нашел стихотворение П.А. Вяземского «Эперне», посвященное Денису Давыдову, и торжествуя возгласил: «Эврика!». Он непременно решил написать на эти слова музыкальную

шутку. Вот что рассказывает в «Воспоминаниях о моем учителе и друге С.В. Рахманинове» Елена Юльевна Жуковская: «Когда Сергей Васильевич прочитал это стихотворение, он сразу заменил обращение “Икалось ли тебе, Давыдов?” – словами “Икалось ли тебе, Наташа?”, слова “Когда в подвалах у Моэта” – словами “Когда в воронежских подвалах” <...> слова “Любя наездника-поэта” – словами “Любя Наташу-поэтессу” <...> Сергей Васильевич взял книжку и с довольно загадочной и самодовольной улыбкой ушел к себе <...> на следующее утро сообщил, что романс уже написан <...> Когда он показывал нам свои новые романсы, он их пел. На этот раз он и пел, и аккомпанировал себе с особенно подчеркнутой выразительностью; он просто сиял от удовольствия <...> Мы, конечно... смеялись, и он сам был очень доволен своей шуткой»¹.

Лето 1900 г. Рахманинов решил провести в Италии в дачном местечке Варацце под Генуей, где ждал его со своей семьей Шаляпин. Композитор хотел там поработать, однако сильная жара, отсутствие привычного деревенского приволья и покоя мешали ему. Он тосковал по России и вскоре возвратился на родину, снова поселился в Красненьком у Крейцеров, где жил почти до октября. Композитор много работал, период кризиса, начавшегося в 1897 г., сменился творческим подъемом. «Тяжелая депрессия, длившаяся около трех лет, обернулась для него “периодом интенсивнейшего накопления творческих сил, а может быть, и сознательно-го критического пересмотра творческих позиций”, – как отмечал известный советский исследова-

тель А.А. Соловцов» (Соколова О., 1983, с. 57).

В начале апреля 1902 г. в Ивановке Рахманинов пишет романсы ор. 21, среди них № 6 «Отрывок из Мюссе» и № 7 «Здесь хорошо». Обращает на себя внимание некий смысл последовательного размещения в опусе этих романсов. В них изображаются прямо противоположные эмоциональные состояния главных персонажей: остродраматический монолог в романсе «Отрывок из Мюссе» и умиротворенно созерцательное состояние – в романсе «Здесь хорошо». Думается, не случайно для этих романсов композитор выбрал одну и ту же основную тональность – *fis-moll*. Кажется, что семантика одинаковой тональности могла бы повлиять на художественное восприятие слушателем ее красок. Но инерции семантического восприятия не происходит, напротив, в опыте композиторской работы с одной тональностью видится продуманная задача.

Для достижения передачи сопоставляемых состояний композитор использует полярные средства выразительности музыкального языка: контрастные темпоритмические составляющие, различную плотность сопровождающей фактуры, тонально-гармоническую палитру. Такое соседство романсов впечатляет в связи с философским подтекстом резюме. Два романса, как две картины сопоставления драматического накала чувств и светлого мировосприятия, наводят на размышления о разительном контрасте психологического переживания героя в повествовании романса «Отрывок из Мюссе» и изумительного мира природы, в который погружен главный

персонаж романса «Здесь хорошо» (вольного простора, где растворяются все тревоги).

Можно предположить, что такое необычайное воздействие природы ощущал и сам композитор, а потому испытал потребность поделиться своими удивительными впечатлениями. «Любуясь окружающим его пейзажем, вдыхая живительный запах всего растущего вокруг, прислушиваясь к тишине, композитор переживал волнующее ощущение слияния с природой. Зрительные и слуховые впечатления переплавились в нем в звучания. Он испытывал потребность излить в музыке свое восприятие и понимание мира, восторженное состояние души» (Емельянова Н., 1984, с. 67). «В лучших традициях дворянской усадьбы Ивановка олицетворяла для Рахманинова образ Дома как пространства реализации его жизненных планов, приложения всей жизненной энергии» (Юдина В., 2013, с. 364), а по словам филолога В.Н. Топорова, «музыкасферой» – местом вдохновения, радостей и раздумий, сомнений и страданий, где художник живет и творит, где реальное личное и историческое преломляет в художественное» (1988, с. 67).

Осенью 1906 г. Рахманинов решил пожить за границей. На зиму с семьей уехал в Дрезден, но на весну и лето возвратился в Ивановку. О жизни Сергея Васильевича в Ивановке, об окружающей обстановке, которая его вдохновляла к творчеству, можно прочитать в письмах композитора. В одном из них проявление теплого душевного отношения ко всему, что связано с этим именем: «В твоём письме, я ещё прочел с удовольствием, что Вам

“было хорошо в Ивановке”. Это мне очень приятно, так как комплименты Ивановке мне не безразличны, а очень трогают. Мне тут так хорошо, что я уже начал считать с той же даты отъезда, и каждый вечерний чай я со вздохом убавляю еще одну цифру в общем числе». И через год в письме другу Никите Семеновичу Морозову: «Ивановка и мне и моим по-прежнему нравится... и я продолжаю до сих пор еще изредка сожалеть, что я потерял столько времени в Италии» (Илешин Б., 1981, с. 78–79). «Усадьба как родина, привычное и дорогое сердцу место, “приют спокойствия, трудов и вдохновенья”, давала особые силы, питала необыкновенной творческой энергией» (Юдина В., 2013, с. 361).

Сергей Васильевич признавался, что не любил город и при возникающей возможности всегда стремился на природу, в имение, где привольно дышалось и плодотворно работалось. Такие устремления и позывы души и сердца нашли отклик в словах романа «Покинем, милая...», ор. 26 № 5. «Уже в марте Сергей Васильевич уезжал из города, в Ивановку. Он любил наблюдать за пробуждающейся природой, слушать, как дышит земля, как она наполняется живительными соками, яркой силой, как набухают почки на деревьях и растет молодая трава» (Илешин Б., 1981, с. 78–79). Ивановка – «туда я всегда стремился или на отдых и полный покой, или, наоборот, на усидчивую работу, которой окружающий покой благоприятствует... Положа руку на сердце, должен сказать, что и доныне туда стремлюсь», – писал Рахманинов в годы жизни за рубежом. «Усадьба как “малая родина” выступала своеобразным ме-

тафорическим пространством, обострившим пантеистическое мировосприятие и национальную идентичность художника, что через личные ощущения передавалось в его творчестве» (Юдина В., 2013, с. 376).

После отъезда из России, будучи глубоко русским человеком, Рахманинов тосковал по Родине. Сын Ф.И. Шаляпина в воспоминаниях пишет: «Ничто не могло заменить Рахманинову его родины. Он страстно, до болезни любил ее (и то обстоятельство, что он принужден был жить вдали от нее, заставляло его страдать и наводило уныние на его душу) <...> Сколько раз, бывало, часами вспоминали мы картины нашей родины. Березовые рощи, бесконечные русские леса, пруд на краю деревни, покосившиеся бревенчатые сарайчики и дождик, наш осенний мелкий, частый дождик... “Люблю наши серенькие деньки...” – прищурив глаза и поглядывая на меня сквозь голубой дым папиросы, говорил Сергей Васильевич»².

Осенью 1918 г., обосновавшись в Нью-Йорке, летние месяцы Рахманиновы проводили на лоне природы – в окрестностях Сан-Франциско, в небольшой деревушке Гошене или в дачной местности Локуст Пойнт на берегу залива Атлантического океана. «Сергей Васильевич много гулял, наслаждаясь природой, очень любил купаться и плавать в заливе или кататься на моторной лодке...» (Соколова О., 1983, с. 114). С 1924 г. летние месяцы Рахманиновы стали проводить в Европе, они по-прежнему стремятся жить на природе, снимая дачи в живописных местах разных стран.

Весной 1931 г. они посетили Швейцарию и приобрели участок

близ Люцерна на берегу Фирвальдштетского озера. Теперь сюда, в имение «Сенар», как его называли, соединив первые слоги своих имен и добавив начальную букву фамилии, стал приезжать Сергей Васильевич после изнурительных концертных гастролей (Илешин Б., 1981, с. 132). С весны 1934 г. семья прочно обосновалась здесь и проводила каждое лето. Когда обустраивали Сенар, Наталия Александровна подшучивала над тем, что Сергей Васильевич «собирается из Швейцарии сделать Ивановку, приготовляя такое ровное, плоское место для луга и сада...» (Соколова О., 1983, с. 131). Перед домом был разбит луг с обилием цветов. «В память о родине Сергей Васильевич посадил у дома три березы и с большой любовью за ними ухаживал» (Соколова О., 1983, с. 132). В имении «Сенар» как и прежде радушно принимали множество гостей, и по русской традиции, как когда-то в Ивановке, пили чай за столом в саду.

Лето 1942 г. Рахманиновы провели в Лос-Анджелесе, где жили их друзья. Бывшая у них в гостях русская певица Юлия Фатова вспоминала, как в один из вечеров в доме Рахманиновых собрались друзья, кто-то заиграл на рояле, она запела, а затем услышала голос Сергея Васильевича: «Голубушка, спойте еще... Ведь так редко приходится слушать такой душевный голос и такую передачу. Ваши песни – подлинная Россия, которую мы все любим и которой нам, живущим здесь, в Америке, так не хватает. Пойте, прошу вас, только пойте много и долго» (Соколова О., 1983, с. 153).

В американском Беверли-Хилл был куплен последний небольшой

дом композитора. «“При покупке этого дома Сергея Васильевича прельстили, кажется, больше всего две березы, росшие рядом с его участком... Полюбилось ему еще его собственное дерево – громадная пушистая лиственница, росшая у подъезда”, – вспоминала Софья Александровна Сатина» (Соколова О., 1983, с. 154). Сердцу было дорого все, что напоминало ему «...родные российские места в Подмоскovie, под Новгородом, на Тамбовщине» (Илешин Б., 1981, с. 131), как отголоски «малой родины», поскольку она «...символизировала особенности, свойственные “Родине большой”» (Юдина В., 2013, с. 360).

В приобретении дач за рубежом и природного участка для строительства дома видится стремление Рахманинова перенести на новую почву привычный с ранних лет образ жизни в русской усадьбе, потребность композитора воплотить ее атмосферу, прекрасный образ, глубоко запечатлевшийся «памятью сердца» как мир, дающий душевный покой, умиротворение, жизненную энергию. Можно предположить, что эти события выражают желание Сергея Васильевича вновь обрести ту необходимую внутреннюю гармонию и творческую питательную среду, которую он чувствовал в России. Но среды, располагающей к камерному творчеству, Рахманинов уже не обрел, он больше не обращается к жанру романса, передающему субъективные переживания, сокровенные чувства. Видимо, теперь композитор ощущал другие интересы слушателя, другие жизненные ориентиры, преобладание урбанистической атмосферы, иной ритм жизни, а значит, и потребность в иных жанрах.

На известный вопрос корреспондента нью-йоркского музыкального журнала, о том, что должно быть содержанием музыкального творчества, Рахманинов ответил: «В музыке должны найти отражение родина композитора, его любовь, вера, впечатлявшие его книги, любимые картины. Она должна быть продуктом всей суммы жизненного опыта композитора. Изучите шедевры любого великого музыканта, и вы поймете в них все аспекты его личности

и окружающей среды... Я русский композитор, моя родина определила мой темперамент и мировоззрение. Моя музыка – детище моего темперамента, поэтому она – русская» (Илешин Б., 1981, с. 129). Именно для того, чтобы глубже понять содержание музыки Рахманинова, мы изучаем страницы его жизни, среду и истоки, которые питали чувства, мысли, впечатления композитора и послужили импульсом к созданию гениальных произведений великого мастера.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Воспоминания о Рахманинове / ред. З. Апетян. Т. 1. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1974. С. 300.

² Воспоминания о Рахманинове... С. 273.

ЛИТЕРАТУРА

Емельянова Н.Н. Ивановка в жизни и творчестве Рахманинова. Воронеж, 1984. 159 с.

Илешин Б.И. ...И голубые небеса. М.: Сов. Россия, 1981. 172 с.

Лихачев Д.С. Поэзия садов. СПб.: Наука, 1991. 372 с.

Рахманинов С.В. Литературное наследие. Т. 2: Письма. М.: Сов. композитор, 1955. 583 с.

Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1983. 158 с.

Топоров В.Н. К понятию «литературного урочища» (Locus poesiae). I. Жизнь и поэзия (Девичье поле) // Литературный процесс и проблемы литературной культуры: Материалы для обсуждения. Таллин, 1988. С. 61–68.

Юдина В.И. Музыкальная культура российской провинции: Дис. ... д-ра культурологии. СПб., 2013. 425 с.

REFERENCES

Emel'yanova, N.N. (1984), *Ivanovka v zhizni i tvorchestve Rakhmaninova* [Ivanovka in the life and work of Rachmaninov], Voronezh, 159 p. (in Russ.)

Ileshin, B.I. (1981), *...I golubye nebesa* [...And blue skies], Sovetskaya Rossiya, Moscow, 172 p. (in Russ.)

Likhachev, D.S. (1991), *Poeziya sadov* [Poetry of gardens], Nauka, Saint Petersburg, 372 p. (in Russ.)

Rakhmaninov, S.V. (1955), *Literaturnoe nasledie. T. 2: Pis'ma* [Literary heritage. Vol. 2. Letters], Sovetskii kompozitor, Moscow, 583 p. (in Russ.)

Sokolova, O.I. (1983), *Sergei Vasil'evich Rakhmaninov* [Sergey Vasilyevich Rachmaninov], Muzyka, Moscow, 158 p. (in Russ.)

Toporov, V.N. (1988), "To the concept of «literary tract» (Locus poesiae). I. Life and poetry (Maiden field)", *Literaturnyi protsess i problemy literaturnoi kul'tury: Materialy dlya obsuzhdeniya* [Literary process and problems of literary culture: Materials for discussion], Tallinn, pp. 61–38. (in Russ.)

Yudina, V.I. (2013), *Muzykal'naya kul'tura rossiiskoi provintsii* [Musical culture of the Russian province], D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 425 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Уткина Марина Владимировна, доцент кафедры камерного ансамбля, струнного квартета и концертмейстерского мастерства Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: umv5@mail.ru

Author Information

Marina V. Utkina, associate professor of the Department of Chamber Ensemble, String Quartet and Concertmaster Skills at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: umv5@mail.ru

Поступила в редакцию 03.04.2023

После доработки 02.05.2023

Принята к публикации 15.05.2023

Received 03.04.2023

Revised 02.05.2023

Accepted for publication 15.05.2023

© Гаврилова, Л.В., 2023

УДК 782

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-48-55

МОНОДРАМА ОЛЕГА ПРОСТИТОВА «ЧЕРНЫЙ ЧЕЛОВЕК» (ПО ПОЭМЕ С. ЕСЕНИНА) И ЕЕ ОПЕРНО-БАЛЕТНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ НА КРАСНОЯРСКОЙ СЦЕНЕ

Л.В. Гаврилова¹

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается монодрама красноярского композитора Олега Проститова «Черный человек» по поэме Сергея Есенина (1996), и ее оперно-балетная версия, представленная балетмейстером Красноярского театра оперы и балета Сергеем Бобровым в 2022 г. В орбиту внимания вовлекается история написания поэтического текста, повлиявшая на его проблематику, обусловленную душевным кризисом последних лет жизни Есенина. Подчеркивается, что сотворенный поэтом образ имеет традицию воплощения в мировой литературе, будучи тесно связанным с идеей двойничества. Диалогическая структура текста свидетельствует о наличии черт театральности, что побудило композитора к созданию монодрамы. Партия баритона выстроена как диалог Поэта и его alter ego – Черного человека. Малособытийность поэмы в сюжетном плане предопределила включение хора и трех танцев Айседоры. В свою очередь именно балетные эпизоды стали импульсом к появлению оперно-балетной версии Сергея Боброва. Основная «порождающая» идея и главный элемент декораций – зеркало: в нем появляется и Черный человек, и балетные двойники поющих героев, которые также множатся в зеркальных отражениях (8 – в светлых костюмах, 8 – в черных). Тем самым визуализацию получает извечная борьба темных и светлых сил в человеке. Обозначен в балетных сценах и традиционный любовный треугольник: Поэт – Айседора – Черный человек. Дополняющим компонентом является видеоряд, основанный на фотоматериалах и кадрах кинохроники. Автор приходит к выводу, что оперно-балетная версия монодрамы О. Проститова позволила выстроить новые сюжетные линии и выявить новые художественные смыслы, скрытые в поэме С. Есенина.

Ключевые слова: Черный человек, С. Есенин, О. Проститов, С. Бобров, монодрама, балет, жанровые метаморфозы

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гаврилова Л.В. Монодрама Олега Проститова «Черный человек» (по поэме С. Есенина) и ее оперно-балетное воплощение на красноярской сцене // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 48–55. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-48-55.

THE MONODRAMA “BLACK MAN” BY OLEG PROSTITOV (BASED ON SERGEI YESENIN’S POEM) AND ITS OPERA-BALLET EMBODIMENT ON THE STAGE OF KRASNOYARSK

L.V. Gavrilova¹

¹ Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

Abstract. The article discusses the monodrama “The Black Man” by Krasnoyarsk composer Oleg Prostitov, created based on the poem by Sergei Yesenin in 1996, and its opera-ballet version presented by ballet master Sergei Bobrov at the Krasnoyarsk Opera and Ballet Theatre in 2022. The history of the creation of the poetic text is brought into focus, which influenced its themes,

which were determined by the emotional crisis of the last years of Yesenin's life. It is emphasised that the image created by the poet has a tradition of embodiment in world literature, being closely linked to the idea of duality. The dialogic structure of the text indicates the presence of theatrical features, which prompted the composer to create a monodrama. The baritone part is constructed as a dialogue between the Poet and his alter ego – the Black Man. The lack of events in the plot of the poem predetermined the inclusion of a choir and three dances by Isadora. In turn, it was the ballet episodes that became the impetus for the appearance of Sergei Bobrov's opera-ballet version. A mirror becomes the main “generating” idea and the main element of the decorations: in it, the Black Man appears, as well as ballet doubles of the singing heroes, who also multiply in mirror reflections (8 – in light costumes, 8 – in black). Thus, the eternal struggle between dark and light forces in a person is visualised. The ballet scenes also depict the traditional love triangle: the Poet – Isadora – the Black Man. The video sequence based on photo materials and film footage became a complementing component. The author concludes that the opera-ballet version of O. Prostitov's monodrama allowed for the creation of new plot lines and the discovery of new artistic meanings hidden in S. Yesenin's poem.

Keywords: The Black Man, S. Yesenin, O. Prostitov, S. Bobrov, monodrama, ballet, genre metamorphoses

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Gavrilova, L.V. (2023), “The monodrama «Black Man» by Oleg Prostitov (based on Sergei Yesenin's poem) and its opera-ballet embodiment on the stage of Krasnoyarsk”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 48–55. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-48-55.

Впервые за свою почти столетнюю историю поэма Сергея Есенина «Черный человек» получила воплощение на сцене Красноярского театра оперы и балета в рамках музыкально-театрального жанра. Можно, конечно, вспомнить блистательные сценические прочтения есенинского текста Сергеем Безруковым, а также моноспектакль Татьяны Смирновой для чтеца и инструментального ансамбля. Но это все было именно прочтением поэмы, пусть и в сопровождении музыки. И вот, наконец, в 1996 г. красноярский композитор Олег Проститов предложил весьма самобытное и оригинальное решение поэмы для оперной сцены. Он создал монодраму с танцами в двух картинах, семи сценах с прологом и эпилогом для баритона, танцовщицы, смешанного хора, камерного балета и большого симфонического оркестра. К сожалению, сочинение увидело свет рампы спустя 26 лет после своего появления – 25 сентября 2022 г., уже по-

сле смерти композитора. Однако в режиссерской версии Сергея Боброва монодрама Олега Проститова обрела еще один жанровый облик. В программке к спектаклю обозначено: балет по мотивам поэмы Сергея Есенина с участием солистов и хора. Спектакль получился необычайно интересным и требует особого обсуждения в разных аспектах. И, пожалуй, наиболее значим вектор жанровых метаморфоз, который и является главным предметом размышлений в данной статье.

Сначала коснемся информации, связанной с поэмой Есенина. Она была завершена поэтом в конце 1925 г. Это его лебединая песня, последняя поэма, ибо 28 декабря его не стало. Далее появятся лишь несколько строк стихотворения-завещания «До свиданья, друг мой, до свиданья», написанного накануне ухода из жизни. И, вероятно, далеко не случайно поэма «Черный человек» также начинается с обращения «Друг мой...».

Она будет опубликована уже после смерти поэта в журнале «Новый мир». Это одно из самых мрачных и трагических произведений Есенина. Оно передает состояние, которое характеризовало последние годы его жизни: депрессия, душевный кризис, разрыв с Айседорой Дункан, проблема с алкоголем. Поэт глубоко разочарован в себе, любви, творчестве, своей жизни, и все это он воплощает в диалоге со своим двойником, своего рода alter ego, Черным человеком, который посещает его по ночам: «на кровать ко мне садится... спать не дает мне всю ночь... водит пальцем по мерзкой книге... читает мне жизнь... нагоняя на душу тоску и страх» (Есенин С., 1970, с. 288).

Поэт словно смотрит на себя со стороны, слыша, как его второе «я» говорит о каком-то прохвосте и забудыге, к тому же поэте, рассказывает о нем ужасные вещи, но все они являются правдой, пусть и очень неприятной... Появляется в поэме и «женщина сорока с лишним лет», в образе которой угадывается Айседора Дункан. Напомним, что с ней связана особая страница в жизни поэта: они познакомились в студии у известного скульптора и живописца Георгия Якулова. Ему было 26, ей – 44, он не говорил по-английски, она едва понимала по-русски. 2 мая 1922 г. они поженились и отправились в европейское турне, а затем в Америку. Спустя год с небольшим брак распался. Эти события усугубили душевный кризис и послужили импульсом к созданию поэмы: черновые наброски появились в Америке, а первый, достаточно объемный вариант Есенин читал

друзьям в 1923 г. Но окончательный, сокращенный текст был завершен, как уже отмечалось, в 1925 г.

Нужно сказать, что идея подобного диалога, а также тема черного человека отнюдь не нова в искусстве и литературе, это сформировавшийся за столетия образ, что справедливо отмечают исследователи поэмы. Они в первую очередь говорят о влиянии на есенинский замысел трагедии А. Пушкина «Моцарт и Сальери», преемственности с поэмой Т. Элиота «Бесплодная земля» (Писаренко А., 2022; Соколова Л., 2013). Но хочется обозначить связи и другим сочинением, о котором никто не упоминает: это поэма великого поэта романтической эпохи Эдгара По «Ворон», опубликованная в 1845 г.

Обнаруживаются удивительные параллели: ее создание было вызвано трагическими событиями в жизни поэта: тяжелой болезнью его жены – у нее был туберкулез. Эдгар По то проводил ночи у кровати любимой, то срывался в беспмятстве и мчался к другим женщинам, то уходил с головой в работу, то пытался найти утешение в алкоголе. Такие резкие перепады состояний негативно сказались на психическом здоровье поэта.

Приведем весьма важное описание поведения Эдгара По одним из очевидцев, где тот предстает «одетым в черное джентльменом со сверкающими глазами и странными жестами, который гулял в саду, разговаривая сам с собой. Вновь и вновь он рассказывал кому-то невиданному одну и ту же историю – что-то о мрачном вещающем вороне по имени Nevermore, – это слово джентльмен

то и дело выкрикивал глухим голосом, потрясая воздетыми к небу руками» (Аллен Г., 1984, с. 58). Спустя два года после смерти жены поэт умирает. Ситуационное сходство с тем, что происходило с Есениным в годы написания поэмы, очевидно, и через два года после развода его также не станет.

В поэме к герою, который недавно пережил смерть своей возлюбленной, в полночь залетает птица. На протяжении развития сюжета из случайного гостя ворон (кстати, в тексте появляется и словосочетание черный ворон) превращается в рокового предвестника, который пророчит несчастному мужчине вечные душевные муки и одиночество. Мысль об обреченности всяких порывов героя отражена в рефрене «nevermore». Возникает естественный вопрос: знал ли Есенин эту поэму, изданную в середине XIX столетия? Осмелимся предположить, что да. Ибо уже в конце этого века она привлекла внимание и В. Брюсова (1894), и К. Бальмонта, и Д. Мережковского (1890), опубликовавших ее русские переводы. Кстати, в это же время появляется и «Черный монах» А. Чехова (1894), а также была написана и поставлена опера «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова на пушкинский сюжет (1898).

Итак, тема Черного человека имеет традицию воплощения в мировой литературе. В поэме Есенина он появляется как страшное ночное видение, двойник героя, с которым Поэт ведет диалог. В символическом плане он олицетворяет темные силы, живущие в каждом человеке. С одной стороны, диалогичность

текста позволяет обнаруживать в нем черты театральности, с другой – в сюжетном плане поэма на редкость малособытийна. Вероятно, поэтому до О. Проститова она не привлекала внимания композиторов в качестве первоисточника для создания оперы. Эта же особенность обусловила необычность жанрового решения как произведения Олега Проститова, так и сценического воплощения монодрамы на красноярской сцене.

Несколько слов об авторе музыки Олеге Проститове¹. Заслуженный деятель искусств РФ, выпускник Ленинградской консерватории, сразу после ее окончания он приехал в Красноярск, с которым будут связаны тридцать ярких творческих лет. Он автор симфоний, концертов, камерной вокальной и инструментальной музыки, автор гимна города Красноярска. А в сокровищнице мирового вокального искусства хранятся записи его вокальных циклов в исполнении Дмитрия Хворостовского, тогда еще студента Красноярского института искусств, у которого Олег Проститов вел сольфеджио.

Идея монодрамы родилась у композитора в год столетия со дня рождения великого русского поэта, а завершил он ее в следующем 1996 г. Нужно отметить, что композитор использует есенинский текст полностью, без сокращений и изменений. В соответствии с ним О. Проститов делит композицию на две картины в семи сценах, с прологом и эпилогом (напомним, что Черный человек приходит две ночи подряд к Поэту). Единственное изменение связано со смещением на одну строфу грани-

цы между первой и второй ночью. У Есенина обе части поразительно симметричны – по 79 строк в рамках 10 строф в каждой, написанных стихотворным размером «дольником». Начало каждой обозначено одними и теми же строчками:

Друг мой, друг мой,
Я очень, очень болен...

Олег Проститов обрамляет первую картину единообразными строфами, используя 11 строф, во второй – оставшиеся 9. Кроме того, дополняет композицию прологом и эпилогом (таблица).

Композиция оперы

Картина первая				Картина вторая					
Пролог	Сцена 1	Сцена 2	Сцена 3	Симфонический антракт с хором	Сцена 4	Сцена 5	Сцена 6	Сцена 7	Эпилог
	Поэт один в своей комнате, ночь	Явление черного человека			Поэт один в своей комнате, ночь	Черный человек. Поэт у зеркала	Поэт с ужасом смотрит вслед исчезнувшей оргии	Развязка / Финал (Поэт бросает трость в зеркало)	Рассвет
Оркестр и хор	Баритон (Поэт) / Хор в финале	Баритон (Черный человек) / 1-й танец Айседоры	Баритон (Поэт) / Хор / Баритон	Оркестр и хор	Баритон (Поэт)	Баритон (Черный человек) / 2-й танец Айседоры	Баритон (Поэт) / Хор 3-й танец Айседоры	Баритон (Поэт) / Хор / Поэт / Хор	Баритон (Поэт)

Из таблицы видно, что масштабы сценической версии в рамках монодрамы расширяются за счет включения трех танцев Айседоры, симфонического антракта и хора. Обозначены в партитуре и приемы инструментального театра. В рукописи зафиксирована следующая ремарка: «Кларнетист, виолончелист в черных фраках на сцене, танцовщица организует их каденцию, опутывая поэта».

Композиционная особенность монодрамы с включением балетных эпизодов и послужила импульсом для создания оригинальной сценической версии

в Красноярском театре. В основу режиссерского и сценического прочтения монодрамы Олега Проститова режиссером-постановщиком Сергеем Бобровым положена идея зеркала, тесно связанная с двойничеством, что далеко не случайно: дело в том, что сохранились воспоминания о том, что Есенин читал поэму своим друзьям, стоя перед зеркалом.

С мизансцены у зеркала начинается спектакль и происходит завязка действия. Затем в зеркале появляется балетный двойник Поэта, который, в свою очередь, множится в зеркальных отражениях – рождаются

восемь персонажей-двойников Поэта. Поэтому в партитуре композитора была произведена перестановка – для этого эпизода используется музыка антракта ко второй картине. Вслед за этим в оркестре и у хора звучит тема Черного человека, основанная на средневековой секвенции *Dies Irae*, и на сцене появляется балетный двойник Черного человека и восемь его отражений. Тем самым в балетной версии получает свою визуализацию одна из вечных тем борьбы добра и зла, светлого и темного в человеке.

Персонифицирована и Айседора – обольстительная, чарующая и искушающая своей красотой как Поэта, так и Черного человека. В поэме о ней только упоминается. Олег Проститов поручает ей три танцевальные сцены. А в хореографической версии Сергея и Натальи Бобровых она становится одним из центральных балетных персонажей во второй картине. Необычайной выразительности достигают дуэтные сцены, танцевально-пластическое решение которых интересно и вдохновенно, причем очерчивается линия взаимоотношений Айседоры и с Поэтом, и с Черным человеком. В связи со зримой реализацией традиционного любовного треугольника и желанием подчеркнуть глубину любовных отношений Поэта и Айседоры, потребовалось дописать балетное адажио. Это очень корректно, используя тематический материал композитора, сделал Виктор Высоцкий (петербургский композитор, ученик С.М. Слонимского, сценарист и режиссер). Адажио следует за эпизодом на фоне барабанов (также на-

писанном Виктором Высоцким), где происходят борьба темных и светлых сил, что создает и важный тембровый контраст – рояль соло.

Особый колорит вносит хор, где-то оттеняющий монологические высказывания героев, но в основном воссоздающий мистическую атмосферу вторжения незваного гостя. Не случайно Сергей Бобров помещает хор в зале, на балконе.

Нельзя пройти мимо еще одного важного компонента сценического пространства: на экране параллельно развивается видеоряд, созданный Виктором Высоцким. В нем используются фотоматериалы, а также приемы мультимедийного и документального театра. Правда, в отличие от Кэти Митчелл, которая применяет камеры, снимающие происходящее и тут же транслирующие изображение на экран, в красноярском спектакле были заранее отсняты конкретные эпизоды и совмещены в реальном времени с действием на сцене. Помимо этого, Высоцкий включают в канву повествования кадры исторической хроники. Это фрагменты из фильма «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине (1919) и «Антракт» Рене Клера (1924). Тем самым, экран становится еще одним зеркалом, даже неким порталом, соединяющим происходящее на сцене сегодня и сейчас с далеким историческим прошлым есенинской эпохи.

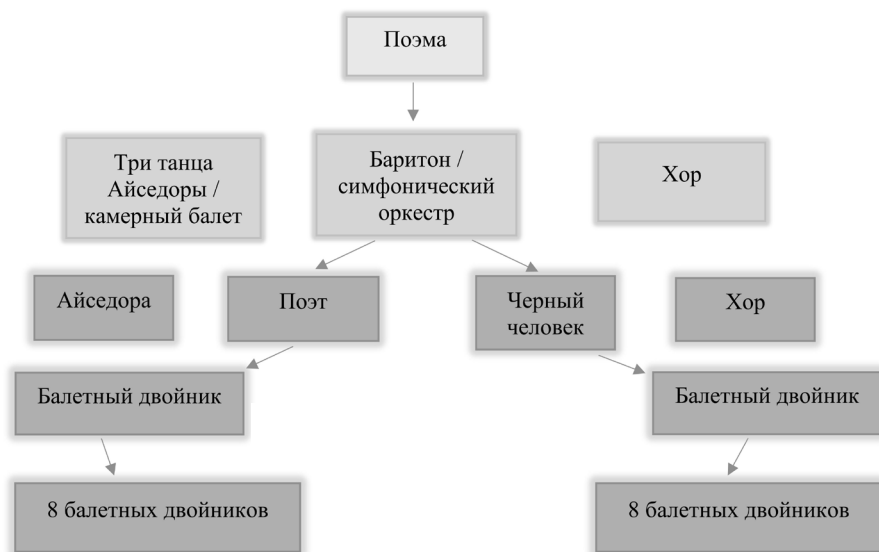
Итог и поэмы, и монодрамы – трагический: «...Никого со мной нет... Я один и разбитое зеркало...». В балетной версии он еще более усиливается: Поэт умирает и Черный человек уносит его на своих руках.

Таким образом, благодаря реализованной через посредство зеркала

хореографической идее двойничества поэма С. Есенина и монолог О. Проститова, по сути мало-событийные по своей фабуле, обрели не только новую жанровую форму оперы-балета, но главное

в них открылись неожиданные художественные смыслы, выстроились новые сюжетные линии, о которых лишь намеком можно было бы рассуждать при чтении поэмы (рисунок).

От поэмы к монодраме и балету



Поистине верно выражение: великое произведение искусства, про-

ходя сквозь время, обретает новые смыслы!

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Подробнее о композиторе см. статью И. Белоносовой «Штрихи к портрету» (2017).

ЛИТЕРАТУРА

Аллен Г. Эдгар По / сокр. пер. с англ. С. Силищева. М.: Мол. гвардия, 1984. 90 с. (ЖЗЛ. Вып. 14).

Белоносowa И.В. Олег Проститов: Штрихи к портрету // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 2. С. 60–65.

Есенин С. Черный человек // Есенин С. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Правда, 1970. Т. 2. С. 288–292.

Писаренко А.Ю. «Черный человек» Сергея Есенина: Мотивно-образные константы и художественная генеалогия (мистический аспект) // Литера. 2022. № 10. С. 62–71.

Соколова Л.В. Смысловая оппозиция образов-концептов Поэт-пророк и Поэт-хулиган в творчестве С. Есенина 1920-х годов (к вопросу о национальной картине мира

REFERENCES

Allen, G. (1984), *Edgar Poe* [Edgar Poe], trans. by S. Silishchev, Molodaya gvardiya, Moscow, 90 p. (in Russ.)

Belonosova, I.V. (2017), “Oleg Prostitov: strokes to the portpait”, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal’nyi al’manakh* [South-Russian musical anthology], no. 2, pp. 60–65. (in Russ.)

Esenin, S. (1970), “The Black Man”, *Esenin S. Sobraniye sochinenii: V 3 t. T. 2* [Esenin S. Collected works in three vol. Vol. 2], Pravda, Moscow, pp. 288–292. (in Russ.)

Pisarenko, A.Yu. (2022), “«The Black Man» by Sergei Yesenin: motive-figurative constants and artistic genealogy (mystical aspect)”, *Litera*, no. 10, pp. 62–71. (in Russ.)

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

в поэзии С. Есенина) // Человек. Культура. Образование. 2013. № 5. С. 104–121.

Sokolova, L.V. (2013), “Semantic opposition of images-concepts Poet-prophet and Poet-hooligan in the work of S. Yesenin in the 1920s (on the question of the national picture of the world in S. Yesenin's poetry)”, *Chelovek. Kul'tura. Obrazovaniye* [Man. Culture. Education], no. 5, pp. 104–121. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)
E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Author Information

Liudmila V. Gavrilova, Doctor of Art Criticism, Full Professor, Head of the Department History of Music at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)
E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Поступила в редакцию 03.05.2023

После доработки 12.05.2023

Принята к публикации 22.05.2023

Received 03.05.2023

Revised 12.05.2023

Accepted for publication 22.05.2023

© Пыльнева, Л.Л., 2023

УДК 78.04

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-56-65

ФОТОНОВЕЛЛЫ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ГОРОДАМ ЕВРОПЫ, В ТВОРЧЕСТВЕ Ю.П. ЮКЕЧЕВА

Л.Л. Пыльнева¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Музыкальные сочинения крупного сибирского композитора Ю.П. Юкечева представляют яркую страницу новосибирской культуры. Среди публикаций о нем надо отметить работы С.С. Гончаренко, А.П. Ментюкова, Е.Б. Покидько, И.В. Белоносковой. Несмотря на интерес музыковедов и исполняемость произведений, творчество композитора изучено недостаточно, особенно это касается опусов позднего периода. Целью настоящей статьи является рассмотрение фотоновелл, посвященных культуре различных городов Европы. В работе применяются дескриптивный, контекстно-диалогический методы, элементы целостного анализа. Фотоновеллы принадлежат последнему из четырех этапов творчества композитора, сформулированных в рамках периодизаций, предложенных исследователями. В числе произведений «Испанский дневник», «О чем поют лебеди Праги?», «Венская мозаика или Рождение вальса» и др. Выявлено отсутствие прямых образных параллелей и иллюстративных ассоциаций между видео- и аудиорядами. Видеоряды сформированы Ю.П. Юкечевым по принципу коллажа из фотографий и видеофрагментов, сделанных им лично во время путешествий. Музыкальный отклик представляют впечатления композитора, навеянные культурой, ландшафтами, архитектурой городов, но сами музыкальные решения подчиняются логике имманентно-музыкального развития. Возникающая полифония смыслов между аудио- и видеорядами создает поле для диалога композитора со слушателем.

Ключевые слова: Ю.П. Юкечев, сибирский композитор, фотоновеллы, визуальный ряд, аудиоряд, Верлен-соната

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Пыльнева Л.Л. Фотоновеллы, посвященные городам Европы, в творчестве Ю.П. Юкечева // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 56–65. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-56-65.

PHOTO NOVELLAS DEDICATED TO THE CITIES OF EUROPE, IN THE WORKS OF YU.P. YUKECHEV

L.L. Pylneva¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The musical compositions of the prominent Siberian composer Yu.P. Yukechev represent a bright page in the Novosibirsk culture. Among the publications about him, the works of S.S. Goncharenko, A.P. Mentyukov, E.B. Pokidko, I.V. Belonosova should be noted. Despite the interest of musicologists and performance, the composer's work has not been studied enough, especially for the works of the late period. The purpose of this article is to consider photo novels dedicated to the culture of various European cities. The methodology includes descriptive, context-dialogical methods, elements of a holistic analysis. Photo novellas belong to the last of the four stages of the composer's work, formulated within the periodization

proposed by researchers to date. Among the works are “Spanish Diary”, “What do the swans of Prague sing about?”, “Viennese mosaic or the Birth of waltz” and others. The absence of direct figurative parallels and illustrative associations between video and audio sequences was revealed. The video sequences were formed by Yu.P. Yukechev on the principle of a collage of photographs and video clips made by him personally during his travels. The musical response represents the composer's impressions inspired by the culture, landscapes, architecture of cities, but the musical decisions themselves are subject to the logic of immanent musical development. The emerging polyphony of meanings between the audio and video sequences creates a field for the composer's dialogue with the listener.

Keywords: Yu.P. Yukechev, Siberian composer, photo novellas, visual series, audio series, Verlaine-Sonata

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Pylneva, L.L. (2023), “Photo novellas dedicated to the cities of Europe, in the works of Yu.P. Yukechev”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 56–65. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-56-65.

Юрий Павлович Юкечев (р. 1947)¹ является самобытным композитором, ярко представляющим сибирскую музыкальную культуру в отечественном искусстве. Его музыка звучит несколько десятилетий в рамках пленумов, фестивалей, консерваторских и филармонических концертов, авторских вечеров. Произведения Юкечева неоднократно попадали в поле исследовательского внимания: необходимо вспомнить обзорные работы С.С. Гончаренко (1996; 2021), А.П. Ментюкова (1979), статью И.В. Белоносовой, в которой рассматривается фотоновелла «10 сновидений в форме вариаций» (2019), очерк Е.Б. Покидько, посвященный ритуальности в сочинениях композитора (2004).

Однако, учитывая высокую интенсивность творчества сибирского автора, многие из его произведений еще не исследованы. Особенно это касается опусов последних десятилетий, в которых композитор обращается к электросинтезаторам. Целью данной работы становится анализ сочинений Ю.П. Юкечева, принадлежащих к этапу 2010-х гг. и получивших жанровое определение «фо-

тоновеллы». В работе использованы дескриптивный, контекстно-диалогический методы, элементы целостного анализа.

Творчество композитора принято подразделять на несколько периодов, границы которых прослеживаются достаточно отчетливо. Первый из них посвящен работе с академическими инструментами и фиксированными партитурами (1970-е – начало 1980-х гг.), второй знаменует увлечение импровизацией, джазом (конец 1980-х – начало 1990-х гг.), третий связан с обращением к электронным звучностям (конец 1990-х – 2000-е гг.), четвертый этап – с поиском новых выразительных возможностей музыкального искусства благодаря дополнению звукового начала визуальными рядами (с 2010-х до настоящего времени)².

К последнему периоду относится создание фотоновелл. Данное жанровое определение отсылает одновременно к искусству фотографии и литературы, но если взаимосвязи музыки со словом в творческой практике сибирского композитора прослеживаются и в вокально-хоровых опусах, и в программных инструментальных композициях,

то идеи включения видеоряда до фотонovelл реализованы в сравнительно небольшом количествеopusов. Помимо театральных опытов это, пожалуй, «Симфония о России» для чтеца и синтезаторов на тексты Д. Брауна (1997).

Показательно, что сочинение, получившее подзаголовок «новеллы с эпиграфом», появлялось у Юкечева в рамках раннего периода творчества: это «Верлен-соната» (1976). Возникает закономерный вопрос: в чем причины адресации к жанру новеллы, и какие его особенности оказались близки композитору?

Как известно, новелла – повествовательный жанр, по объему близкий к рассказу, т.е. достаточно небольшое по масштабу сочинение. Отличительными признаками являются остросюжетность, высокая концентрация событий, неожиданность развития и развязки, отсутствие четкой авторской позиции и какого-либо *moralite*.

События и действия могут быть показаны сквозь призму нелинейного восприятия, благодаря которому возникает несоизмеримость причин и последствий: незначительные для окружающих явления могут приобрести принципиальное значение для главного персонажа. Это позволяет создавать собственную логику повествования, обеспечивая большую свободу авторского выражения. Представляется, что именно данная черта импонирует творческому «Я» Юрия Юкечева, который при несомненном реагировании на ведущие тенденции развития отечественного и зарубежного музыкального искусства находит индивидуальные жанровые решения.

Концептуальное наполнение фотонovelл подготовлено предыдущими этапами работы и органично вытекает из важной для Юкечева темы, связанной с изучением противоречий человеческого бытия и их преодолением. Идея преодоления дисгармонии – один из мейнстримов отечественного искусства XX в., но каждый художник видит проблему по-своему. Например, О. Поповская отмечает: «Если у Губайдулиной идея гармонии связана с размышлениями о Душе, Духе, то у Денисова представление о красоте выражает Искусство. Концепция искусства – ведущая, она организует, подчиняя себе все проблемно-тематические линии творчества композитора. Искусство являет собой центр художественной вселенной музыки Денисова, в то время как например, у Шнитке оно выступает средством воплощения трагедии личности и общества» (Поповская О., 1990, с. 142–143).

Ю.П. Юкечеву не чужды акценты на трагедиях общества («Holocaust», 2002, «Память», 2005, фотонovelла «Холокост», 2015), но он видит дисгармонию мира не только в поиске духовной опоры и моральной правоты, не только в конфликте социума и личности, но и в самой природе человека, в его квинтэссенции, которая отчетливо раскрывается во взаимодействии человека с окружающим миром, с природой как источником всего живого.

Двойная детерминация человека выражается в оппозиции: носитель культуры и искусства – представитель природы (натуры). При этом композитор не настаивает на сентенции «назад к природе», как это было характерно для мыслителей эпохи

Просвещения, а призывает к поиску единства, примирения «натуры» и «культуры» в дуалистической сущности человека. Целостность концепции Ю.П. Юкечева основана на поиске гармонии и красоты, неотделимых от гуманитарного начала и принятия природы как некой прекрасной данности, которую надо постичь и понять как неотъемлемую часть себя. В этом пафос его кантат «Рубайат» по Омару Хайяму (1971), «Песнь над озером» на стихи корейских поэтов (1974), «При свече» на тексты европейских и азиатских поэтов (1975), балета «Шаман и Венера» по поэме В. Хлебникова (1988), оперы «Сказание о людях тайги» по роману А. Черкасова «Хмель» (1986), фотонovelл и других сочинений.

Обретение равновесия в этом контексте символизирует «исцеление духа», которое достигается осознанием внутренних противоречий для их последующего преодоления и изживания. Сам путь преодоления «внутреннего диссонанса» требует, по мысли композитора, постоянной работы мысли и неустанного духовного труда. Поставленная цель диктует важность импровизационности, спонтанности, запечатления каждого момента, понимания ценности сиюминутного впечатления как этапа осознания. Проходя по этому пути и проводя по нему слушателя, Ю.П. Юкечев стремится к очищению, катарсису, обретению искомой гармонии, что реализовано, в частности, в музыкальных произведениях, написанных в рамках направления музыкотерапии и названных «Музыка к программам обратной биологической связи» (1997), а также в многочисленных электронных сочинениях. Симптоматично, что не-

которые из них не имеют специальных названий, а обозначены датами создания, например, «22.01.92», «27.01.93», «21.01.96», «21.08.96», фиксируя ощущения, связанные с конкретным днем.

Это направление продолжают фотонovelлы. Среди них произведения, связанные с образами стран и отдельных городов Европы, с впечатлениями от природных явлений: «61 взгляд на осень» (2009), «30 вариаций на тему К. Малевича» (2009–2010), «10 сновидений в форме вариаций» (2010), «Рим» (2012), «Флорентийские вариации» (2012), «Прощание с Венецией» (2012), «Голландский калейдоскоп» (2013, в 2 частях), «Венская мозаика или Рождение вальса» (2015), «О чем поют лебеди Праги» (2016), «Сотри случайные черты», «Мир как улыбка и удивление». Имеется и многочастный цикл «Испанский дневник» (2015): 1. «Мадрид: знакомые незнакомцы»; 2. «Толедо: по следам Эль Греко»; 3. «Саламанка: в поисках университета», в 2 частях; 4. «Сеговия: видение акведука или утоление жажды»; 5. «Сарагоса: дыхание веков»; 6. «Эскориал: от Роже ван дер Вейдена до Эль Греко».

С.С. Гончаренко так описывает процесс работы: «Подход Ю. Юкечева отличается тем, что аудио- и видеоряд создаются им самим. Композитор увлеченно осваивает технику фотографии. Совершая метод звукозрительного монтажа, он включает в синтетическую композицию динамичный видеоряд, манипулируя набором фотографий, снятых и преобразованных с помощью компьютерной программы» (2021, с. 66). Отметим, что музыка в большинстве опусов принадле-

жит самому композитору, исключение составляют некоторые части «Испанского дневника», в котором Ю. Юкечев (музыка, видео, рояль, перкуссия) работает в соавторстве с В. Боровским (ударные).

Казалось бы, подобные опыты можно рассматривать как проявление синестезийного мышления, но композитор не выступает явным синестетом, который слышит в звуках визуальный ряд или проецирует звуки в визуальные образы. В произведениях нет устоявшихся межчувственных связей, а возникает полифония смыслов: визуальный и аудиальный ряды не демонстрируют образных (тематических, интонационных) параллелей, а подчиняются нелинейной логике, образуя сложные неочевидные взаимосвязи.

В фотонovelлах появляются видеоряды различного происхождения. Например, в «10 сновидениях...», посвященных изучению субъективного восприятия образов в сознании человека, И.В. Белоносова отмечает наличие абстрактных изображений: «Например, хаотично расположенные ярко-оранжевые нити, оставляющие за собой шлейф на глубоком сине-черном фоне <...> возникают довольно абстрактные картины, в которых содержатся знаки и символы, доступные пониманию» (2019, с. 142).

Большее же количество циклов посвящено образам городов. В них визуальные пласты формируются сибирским автором по мотивам собственных фотоснимков, сделанных во время путешествий в города Европы, и по ним можно наглядно представить картину его странствий. Так слушатель оказывается сопричастным к постижению куль-

турной атмосферы различных регионов сквозь призму восприятия самого Юкечева. При этом речь не идет о целенаправленном долгосрочном изучении культуры каждого посещаемого города или страны, ведь в круг интересов попадают наиболее знаменитые, можно сказать, «туристические» достопримечательности. За редким исключением это старинные (реже – современные) здания, замки и храмы, их интерьеры, скульптуры, крупнейшие музеи Европы, исторические центры городов, сады или парки. Безусловным вниманием пользуются памятники музыкантам, установленные в городах. То есть, избираемые композитором объекты – это признанные жемчужины архитектуры, представляющие широкие возможности для фотографа.

Факт, что Ю.П. Юкечев обозначает образы, ставшие импульсом к работе, как вербально (в заголовках сочинений), так и визуально (в видеорядах), примечателен. С одной стороны, это свидетельствует о целостности и нераздельности программного предписания, музыкальной и визуальной сторон, с другой – каждый из рядов способен породить у слушателя ассоциации, вступающие в диссонанс с восприятием композитора и создающие возможность для диалога.

Здесь важную роль играет избыток информации: наличие слова, музыки, фото и видео, которые способны направить слушателя в русло неизбежных размышлений. Представляется, что такое «приглашение к разговору», к проживанию гаммы эмоций, порожденных многогранностью и контрастностью видеорядов, является одной из целей компози-

тора, поскольку разрушает потребительское отношение к искусству прошлого, требуя неременной отдачи. Культура городов предстает не просто серией шедевров архитектуры: за ними как бы всплывают сложные противоречивые страницы человеческой истории, которую стремится высветить композитор.

Основной визуальный ряд составляют архитектурные образы. Используются как панорамные виды, так и привлекавшие внимание Юкечева детали: шпили храмов, гургульи, иконы, витражи, фрески, фрагменты зданий. Другой пласт образов связан с природой: пейзажами, представителями животного мира, фотопортретами людей. Каждый слайд представлен на мониторе в течение нескольких секунд.

Так, в сочинении «О чем поют лебеди Праги» визуальный ряд включает знаменитый Карлов мост, Ротонду Собора Св. Вита и сам собор с различных ракурсов, фотографии города со смотровой площадки колокольни собора, виды Влтавы, Староместскую ратушу с Пражскими курантами (средневековыми астрономическими часами), виды Градчанской площади, экспозиции Пражской национальной галереи, включающие картины Эль Греко, Тинторетто, достопримечательности, связанные с творчеством Франца Кафки (кафе, скульптура), костел Св. Антония Падуанского, церковь Богоматери перед Тыном, Испанскую синагогу, Скульптуру без лица у входа в театр Праги (дух Командора из оперы Моцарта), Скульптуру младенцев, фонтан «Чешские музыканты», мемориальные доски Фредерику Шопену и Людвигу ван Бетховену. Особыми становятся

фотографии, запечатлевшие одушевленных персонажей: лебедей, плывущих вдаль или подплывших к берегу реки, где их кормят местные жители и туристы, а также фотопортреты самого композитора и его супруги.

В «австрийском цикле» показаны панорама Вены со смотровой площадки собора Св. Стефана и сам храм, снятый с различных точек при разном освещении (дневном, ночном, вечернем), окрестные улицы, детали интерьеров, дворец Бельведер в ландшафтном окружении, а также его внутреннее убранство (фрески, скульптура, картины), церковь ордена Миноритов, церковь Св. Михаила, церковь Св. Петра, Императорский склеп, Шотландский монастырь, улочки Вены с упряжками лошадей и пешеходами, фонтаны, дворец Хофбург, Шенбрунн, Австрийская национальная библиотека с хранящимися в ней старинными рукописями, в том числе нотными, а также и другими раритетами.

Появляются фотографии Оперного театра и концертного зала, Испанской школы верховой езды, галереи Альбертина, Ратуши, Часов Анкер, Чумной колонны, Мемориала против войны и фашизма, конной статуи Евгения Савойского, статуй Афины-Паллады и Марии-Терезии, памятников Моцарту, Брамсу, Бетховену, мемориальной доски Густаву Малеру. Экспонированы находящиеся в музеях полотна Рафаэля, Кранаха, Босха, античные памятники и др. Природа представлена растениями и животными. Аналогично построены и видеоряды других произведений, например, в части «Мадрид» из «Испанского дневника»

экспонируются полотна Эль Греко, современная и старинная архитектура, храмы (в том числе собор Св. Иеронима и Кафедральный собор), городские сады, представители животного мира и т.д.

Возникает ощущение, что во всех фотонovelлах рукотворные образы имеют существенное количественное преимущество над природными. Однако фотографии памятников неотъемлемы от природной среды, в которую они вписаны. В них большое значение приобретает ощущение воздуха, простора, пленэра, нюансы освещения. И, безусловно, особенности ландшафта накладывают отпечаток на эмоциональную атмосферу городов.

Нельзя не отметить бесспорный профессионализм Юкечева-фотохудожника: все снимки сделаны мастерски, порой с неожиданных ракурсов, экспозиции выверены по композиционным решениям. При компоновке видеорядов возникают тематические арки, но преобладает коллажность, обеспечивающая разнообразие, а порой и эффект неожиданности в подаче материала (не зря в названиях появляются определения «калейдоскоп», «мозаика»).

Несмотря на то что музыкальные произведения в значительной степени воплощают отклик, впечатление композитора, по своему строению и по методам развития они не отвечают принципу коллажа, а подчиняются иной логике развития. Так, нет прямой зависимости между образами лебедей, архитектурных сооружений и – конкретным музыкальным тематизмом в фотонovelле «О чем поют лебеди Праги». Название можно трактовать как известный фразеологизм о «лебединой

песне», как ностальгию по ушедшим страницам истории и культуры города, но в музыкальном решении трагическое наполнение не подтверждается.

В произведении появляются три различных тематических материала, первый из которых «А» связан с импровизационным началом. В нем проглядывают то черты джазовой импровизации, то стилистика импрессионизма. Раздел как бы воссоздает общее впечатление, навеянное образом города. Второй материал «В» характеризуется аккордовой фактурой, он в большей мере связан с агрессивным началом, а третий «С» – структурно оформленная тема с выраженной мелодической линией (возможно, олицетворяющей песнь лебедей?).

Вступительный раздел экспонирует материал «А» (в котором можно предположить наличие иллюстративности, всплесков воды), перемежающийся вторжением аккордового материала «В». В первом разделе (на материале «А») сквозь импровизационное начало постепенно проступает повторяемая ритмическая фигура, сменяемая во втором разделе токкатным движением и аккордовым материалом «В».

Развитие подводит к центральной части, основанной на одnogолосной теме, которая развивается из начального ядра, но с использованием ритмической формулы из инициального раздела, что позволяет говорить о возникающих арках. Следующие части включают варианты « $A_1B_1A_2$ », а в краткой коде истаивают элементы материала «А» и «В». Высвеченная общность тем символизирует найденное единство многослойного конгломерата пражской культуры.

Вст. (A+B)	A	B	C	A ₁	B ₁	A ₂	Coda
1'30"	1'30"	2'30"	2'50"	2'15"	2'15"	3'10"	16"

Рис. 1. Схема «О чем поют лебеди Праги»

В отличие от неповторного видеоряда, в сочинении, несомненно, присутствует сочетания рондальности и концентричности (см. рис. 1).

В фотонovelле «Мадрид» использованы два основных тематических материала, становящиеся источником всего опуса (см. рис. 2). В первом из них прослеживаются черты репетитивной техники (в ритмическом рисунке повторяющейся формулы угадывается национальный оттенок), другой материал напоминает то токкатные, то джазовые импровизации, а связки между разделами базируются на ритмической фигуре, исполняемой ударными. Как и в предыдущем цикле, в «Мадриде» применен один из

излюбленных композитором контрастов плотного аккордового, кластерного звучания и прозрачной фактуры. (Этот же прием появляется во многих опусах, в том числе в сочинениях раннего периода: например, в Инвенции и арии для виолончели и фортепиано, ор. 52.)

В репризе примечателен третий раздел, построенный на материале «А», но с модификацией ритмического рисунка: с этого момента музыка приобретает выраженный национальный испанский колорит, символизируя узнавание «знакомых незнакомцев». В результате «Мадрид» Ю.П. Юкечева предстает то таинственным и неуловимым, то вдруг хорошо известным и привычным.

A	B	Развитие на материале A+B (1-й раздел)	Развитие на материале A+B (2-й раздел)	A	B ₁	A ₁ (с выраженным нац. ритмом)	Развитие на материале A+B (1-й раздел)	Развитие на материале A+B (2-й раздел)	Coda
2'27"	3'27"	3'46"	3'05" +29" (связка)	2'27" +29" (связка)	3'10" +43"	3'27"	1'33"	4'05"	1'02"

Рис. 2. Схема «Мадрид»

«Венская мозаика или Рождение вальса» – более редкий в творчестве Ю.П. Юкечева пример использования ярко выраженного в жанровом плане тематизма. Здесь применен ставший привычным в музыке второй половины XX столетия принцип «собираения» темы из отдельных ритмоинтонационных оборотов. Начинается сочинение с экспозиции

контраста импровизационного и аккордового материалов. Их природа в чем-то близка токкатным и джазовым импровизациям, но эти признаки выражены аллегорично. Постепенно (2'30") в импровизационной фактуре начинают мелькать вальсовые ритмоформулы, в процессе развития ритм кристаллизуется все отчетливее, приводя к самому жан-

ру вальса (6'30"). В нем появляются штраусовские «Сказки Венского леса», шопеновский Вальс h-moll, стилизации тем, характерных для советских образцов жанра 1950–1960-х гг. Сочинение заканчивается кульминационной кодой (14'15"), напоминающей коды баллад и концертов Шопена. В результате органичного сочетания визуального начала и аудиоряда в фотонovelле возникает настоящая феерия, воплощающая многоликость «вальсирующей Вены».

Отметим, что принципиально новую технику композитор применил, например, в «10 сновидениях в форме вариаций», что неудивительно, поскольку и видеоряд в произведении связан с абстрактными изображениями. И.В. Белоносова пишет: «Юкечев при работе с музыкальной темой опирается на приемы, характерные для додекафонной техники: использует приемы, близкие к серийной музыке (делит тему на сегменты, повторяет несколько ранее звучащие звуки в разных сочетаниях)» (2019, с. 143).

В фотонovelлах – достаточно сложных синтетических сочинениях, – наблюдается определенная преемственность в создании «контрапункта смыслов», выработанного в акустических и электронных опусах Ю.П. Юкечева. Достаточно вспомнить уже упомянутую «Верлен-сонату», в которой использованы тексты поэта. Несмотря на то, что первоисточники принадлежат культуре Франции 1880-х гг., а музыкальное произведение – отечественному искусству 1970-х, очевидно, что протестная поэзия Поля Верлена, порожденная его стремлением

вырваться из нездоровой атмосферы жизни, губительной для человеческого разума и чувства, а также образный строй стихов поэта-символиста с его импрессионистской тенденцией выявления мгновенного и преходящего ощущения оказались близки восприятию сибирского композитора. Оригинальные тексты Верлена приводятся Ю.П. Юкечевым не полностью, избраны лишь отдельные строфы, что порождает возможность домысливания образов.

В «новеллистических» опусах Ю.П. Юкечева очевидной становится нелинейность результата, при котором вербальные и визуальные ряды являются импульсом для формирования собственных идей. Но «географические» фотонovelлы можно считать и отражением неоднородной культурной атмосферы каждого из локусов, что чутко уловил композитор. Поэтому в контрапункте видео- и аудиоряда воплощается не только личное восприятие автора, но и мироощущение многих поколений горожан, сформировавших неповторимую культуру, запечатленную в последовательно наслаивавшихся архитектурных пластах.

Созданный жанр фотонovelлы выполняет многие функции. Так, интересным становится знакомство слушателя с подмеченной композитором спецификой искусства городов. Важным является напоминание о веках европейской культуры. Но более принципиально то, что контрапункт визуального и звукового начала стимулирует новые диалоги: между прошлым и настоящим, между представителями разных культур, между композитором, слушателем и зрителем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Окончил Ленинградскую государственную консерваторию по классу О. Евлахова, с 1970 г. преподает в Новосибирской государственной консерватории на кафедре композиции, профессор. С 1975 г. член СО СК.

² С.С. Гончаренко предлагает более подробную периодизацию: «1970-е годы – “акаде-

мический” этап; 1980-е года – “джазовый” этап; с конца 1980-х – 1990-е – “электронный” этап; с 2006 – “аудиовизуальный” этап; в 2010-е начинается “синтетическая” реприза – период, в котором объединяется все, что найдено в предшествующие десятилетия» (2021, с. 64).

ЛИТЕРАТУРА

Белоносова И.В. Специфика анализа аудиовизуального текста (на примере фото-новелл Ю. Юкечева) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2. С. 141–145.

Гончаренко С.С. Юрий Юкечев: Служение созиданию // Композиторы Новосибирска. Вып. 1. Новосибирск, 1996. С. 18–31.

Гончаренко С.С. Сотри случайные черты... «Поверх барьеров» – девиз Ю. Юкечева // Сибирская композиторская организация. 80 лет. 1942–2022: Альм. Новосибирск, 2021. С. 62–69.

Ментюков А.П. Размышления о перспективах // Советская музыка. 1979. № 12. С. 12–16.

Покидько Е.Б. Знаки ритуальности в произведениях Юрия Юкечева 1980–1990 гг. // Музыка и ритуал: Структура, семантика, специфика: Материалы Междунар. науч. конф. (3–6 окт. 2002 г.). Новосибирск, 2004. С. 551–557.

Поповская О. Символическая программность в советской музыке 70–80-х гг.: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. 241 с.

REFERENCES

Belonosova, I.V. (2019), “Specifics of audiovisual text analysis (on the example of Yu. Yukechev’s photo novels)”, *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 141–145. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (1996), “Yuri Yukechev: service to creation”, *Compozitory Novosibirska* [Composers of Novosibirsk], Issue 1, Novosibirsk, pp. 18–31. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (2021), “Erase random features... “Above the barriers” is the motto of Yu. Yukechev”, *Sibirskaya kompozitorskaya organizatsiya. 80 let. 1942–2022* [Siberian Composer Organization. 80 years old. 1942–2022], Novosibirsk, pp. 62–69. (in Russ.)

Mentyukov, A.P. (1979), “Reflections on the prospects”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 12, pp. 12–16. (in Russ.)

Pokid’ko, E.B. (2004), “Signs of rituality in the works of Yuri Yukechev 1980–1990”, *Muzyka i ritual: struktura, semantika, spetsifika* [Music and ritual: structure, semantics, specifics], Novosibirsk, pp. 551–557. (in Russ.)

Popovskaya, O. (1990), *Simvolicheskaya programmnost’ v sovetskoi muzyke 70–80-kh gg.* [Symbolic programming in Soviet music of the 70-80’s], Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 241 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: pylneva@mail.ru

Author Information

Lada L. Pylneva, D. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Theory of music at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: pylneva@mail.ru

Поступила в редакцию 11.02.2023
После доработки 28.04.2023
Принята к публикации 15.05.2023

Received 11.02.2023
Revised 28.04.2023
Accepted for publication 15.05.2023

© Коляденко, Н.П., 2023

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-66-76

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ И МЕМУАРНОЙ ПРОЗЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Н.П. Коляденко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье выявляется роль синестезии (межчувственного ассоциирования) в восприятии Мариной Цветаевой музыки. Акцентируется сознательно сделанный поэтом выбор – предпочтение не реально звучащей музыки, а «неакустической музыкальности», «музыки речи», ставшей алгоритмом ее литературного творчества. В русле музыкальной синестетики констатируется обращение Цветаевой к глубинному «общему чувству» и формированию «общих эмоциональных знаков», объединяющих модальности восприятия. Демонстрируется наличие ярких пластических слухозрительных образов в поэзии Цветаевой. Основная задача статьи состоит в раскрытии синестетичности восприятия музыки в автобиографической и мемуарной прозе поэта. В повести «Мать и музыка» рассматриваются межчувственные цвето-тактильно-кинестетические описания М. Цветаевой музыкального звучания, тембров инструментов, нотной записи, способствующие проникновению в тайну музыкального смысла. Сопоставление межчувственных ассоциаций поэта и участников анкеты «цветной слух» показывает, что при восприятии и исполнении музыки живая энергия синестезий создает кристаллизацию эмоций и компенсирует беспредметность музыкальных образов. Раскрывается специфика созданных в мемуарных очерках уникальных синестетических образов-гешталтов поэтов – А. Пушкина, М. Волошина, А. Белого, В. Брюсова и К. Бальмонта. Анализируется отсылающий к искусству эвритмии визуально-пластический образ А. Белого. С целью определения трактовки М. Цветаевой смысла «музыки речи» приведена ее сравнительная характеристика полярности и «взаимоисключенности» творчества двух поэтов – В. Брюсова и К. Бальмонта. В выводах подтверждается, что межчувственные пересечения в языке прозы Цветаевой и значимая для нее «неакустическая музыкальность» словесной речи инициированы энергией раннего глубинного полимодального воздействия звучащей музыки.

Ключевые слова: синестезия, М. Цветаева, неакустическая музыкальность, общий эмоциональный знак, автобиографическая и мемуарная проза, синестетические образы-гешталты поэтов

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Коляденко Н.П. Синестетичность восприятия музыки в автобиографической и мемуарной прозе М. Цветаевой // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 66–76. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-66-76.

SYNESTHETIC PERCEPTION OF MUSIC IN M. TSVETAEVA'S AUTOBIOGRAPHICAL AND MEMOIR PROSE

N.P. Kolyadenko¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article reveals the role of synesthesia (inter-sensory association) in Marina Tsvetaeva's perception of music. The choice deliberately made by the poet is emphasized – the preference is not for real-sounding music, but for “non-acoustic musicality”, “music of speech”, which has become the algorithm of her literary creativity. In line with musical synesthetics, Tsvetaeva's appeal to a deep “common feeling” and the formation of “common emotional signs” uniting the modes of perception is stated. The presence of vivid plastic auditory images in Tsvetaeva's poetry is demonstrated. The main objective of the article is to reveal the synesthetic perception of music in the poet's autobiographical and memoir prose. The story “Mother and Music” examines M. Tsvetaeva's intersensual color-tactile-kinesthetic descriptions of musical sound, timbres of instruments, musical notation, contributing to the penetration into the mystery of musical meaning. A comparison of the inter-sensory associations of the poet and the participants of the questionnaire “Color Hearing” shows that when perceiving and performing music, the living energy of synesthesia creates the crystallization of emotions and compensates for the pointlessness of musical images. The specifics of the unique synesthetic images created in memoir essays – gestalts of poets – A. Pushkin, M. Voloshin, A. Bely, V. Bryusov and K. Balmont are revealed. The visual-plastic image of A. Bely, referring to the art of eurythmy, is analyzed. In order to determine M. Tsvetaeva's interpretation of the meaning of the “music of speech” her comparative characteristic of the polarity and “mutual exclusion” of the work of two poets, V. Bryusov and K. Balmont, is given. The conclusions confirm that intersensual intersections in the language of Tsvetaeva's prose and the “non-acoustic musicality” of verbal speech significant for her are initiated by the energy of the early deep polymodal impact of sounding music.

Keywords: synesthesia, M. Tsvetaeva, non-acoustic musicality, common emotional sign, autobiographical and memoir prose, synesthetic images-gestalts of poets

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Kolyadenko, N.P. (2023), “Synesthetic perception of music in M. Tsvetaeva's autobiographical and memoir prose”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 66–76. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-66-76.

Как признавалась Марина Цветаева, она с раннего детства «была обречена» на любовь к музыке. Ее мать, талантливая пианистка М.А. Мейн, «залила» своих детей музыкой, «затопила как наводнением <...> невыносимым волшебством ежевечерних музыкальных ручьев» (Цветаева М., 1980б, с. 106). Неудивительно, что энергетика музыкального звучания, не воссоздающего реальные образы, но богатого внутренней полимодальностью, вызывала в восприятии будущего поэта яркие синестезийные отклики. Найдя свой собственный путь в литературе, М. Цветаева, наряду с представителями многих стилей – символизма, акмеизма, футуризма, – унаследовала возникшее в романтико-символистской концепции культуры отношение к музыке как стихии, воспринимаемой сквозь призму всех ощущений.

Совсем не случайно, вопреки настойчивому желанию матери, несмотря на несомненную музыкальную одаренность и усердные многолетние занятия на фортепиано, Марина не стала пианисткой. Реально звучащей музыке она предпочла «музыку речи» («Музыку, обернувшуюся Лирикой» (Цветаева М., 1980б, с. 106)). Неакустическая, неслышимая музыка, ее «умопостигаемость», провозглашенная в пифагорейской «гармонии сфер» и продолженная романтико-символистской «панмузыкальностью», превратилась в своего рода алгоритм ее литературного творчества. Ведь поэт обладает необычной способностью: как считает М. Цветаева, он «видит неизваянную статую, ненаписанную картину, слышит неигранную музыку» (Озеров Л., 1991, с. 28).

Путь от звучащей музыки к неакустической музыкальности словесного текста формируется погружением в глубинные слои восприятия, где неразделимы еще не слышимый звук, не видимый цвет, не ставший движением жест и не высказанное слово («Она еще не родилась, Она и музыка и слово, И потому всего живого Ненарушаемая связь», – писал О. Мандельштам). Здесь находится «общее чувство» (*Sensorium commune*), оперирующее признаками всех модальностей восприятия, объединяющее качества разнообразных ощущений, связывающее звуки, цвета, формы, жесты и обеспечивающее возникновение интерсенсорных пересечений или *синестезий*. Представляется, что, хотя М. Цветаеву не принято относить к творцам-синестетам, как, например, А. Рембо, К. Бальмонта или А. Белого, она обладала уникальным даром взаимодействия ощущений, что инициировало ее межчувственное восприятие музыки и превращение наполнявших ее музыкальных звуков в неакустическую, словесную музыкальность.

Необходимо отметить, что и в поэзии М. Цветаевой встречаются необычные синестезии, вызванные музыкой. Роль музыкального звучания в визуальной и словесной картине мира Цветаевой манифестируют следующие строки: «В мире арок, радуг, дуг / Флагштоком будет звук».

Звучание высоких музыкальных звуков синестетически преобразуется в поэзии Цветаевой в россыпь самоцветов: «Заработали тут струны-прислужницы / Ровно зернышки – посыпались жемчужинки»; в других случаях наделяясь

световыми качествами: «Растворены вотще / Сто и одна жемчужина / В голосовом луче». Скрипичное *pizzicato* посредством тактильно-кинестетических координат воспринимается ею как «разрыв бус», а музыкальная трель становится зримыми контурами гроздьев бузины: «В очах красно / От бузиновой пузырчатой трели».

«Наводнение» «ежевечерних музыкальных ручьев» материнской игры на рояле предвосхитило восприятие в поэзии Цветаевой многих музыкальных тембров сквозь призму архетипа водной стихии: «Накрапывает колокольный дождь»; «Волны колоколов над волнами хлебов»; «Звуки! Звуки! Как из лейки! Как из тучи! Как из глаз! Это флейта, это флейта, это флейта залилась!».

При этом, как убедительно подчеркивает Б.М. Галеев, в напряженной, «неистойой» «взрывающейся гиперболами ярости духа» поэзии М. Цветаевой синестетические образы преимущественно содержат «пластические» слухозрительные сопоставления (1999, с. 224). «В ее “музыке речи” главенствует мелодия, ритм, а не звучание, благозвучие, как у символистов» (Галеев Б., 1999, с. 224), провоцирующее «экзотические» цветослуховые соответствия. В результате, «подобно тому, как в музыке не являются взаимоисключающими таланты “мелодиста” и “сонориста”, а в живописи – “рисовальщика” и “колориста”, синестетичность поэзии Цветаевой и символистов отличается по аналогичным признакам “красочности” и “пластичности”, полярным, но взаимодополняющим друг друга в этом... мире межчувственных иносказаний» (Галеев Б., 1999, с. 224).

Если же обратиться к прозе М. Цветаевой, можно выделить ряд автобиографических и мемуарных текстов, в которых, как будет показано в статье, талант ее межчувственных сопоставлений раскрылся еще более ощутимо, чем в поэзии, не получив при этом осмысления в исследованиях ее творчества.

Хрестоматийным образцом синестетического мышления Цветаевой является автобиографическая повесть «Мать и музыка». Описание материнской игры на рояле и своего восприятия музыкального звучания, тембров инструментов, нотной записи предстают на страницах повести сквозь призму присутствующих синкретическому детскому мышлению синестезий-тропов. Любопытно, что преобладание пластических межчувственных соответствий не исключает в данном случае присутствия редко встречающихся в поэзии Цветаевой красочных синестезий. Так, вспоминая о присутствии у нее, по мнению матери, наряду с «полным, сильным ударом», «для такой маленькой девочки удивительно одушевленного туше», она привлекает тактильно-цветовые соощущения: «Одушевленное туше звучало как бархат, и было коричневое, а так как *toucher* – трогать, выходило, что я рояль трогаю, как бархат: коричневым бархатом... бархатной лапкой» (Цветаева М., 1980б, с. 96).

Цветозвуковую межчувственную ассоциацию, обогащенную кинестетическими нюансами, вызывает у Марины начертание нотных знаков. По ее признанию, она очень любила слово «бемоль», «такое лиловое и прохладное и немножко граненое, как... флаконы», в отличие от «диеза, прямого и резкого».

«La-бемоль же было для меня пределом лиловизны: лиловее тарусских ирисов, лиловее страховской тучи, лиловее сегюровской *Foret des Lilas* (сиреневой рощи. – *фр.*)» (Цветаева М., 1980б, с. 102).

Как полагаем, синестетические образы-гештальты «бемоль» и «диез» могут стать своего рода ключом к межчувственному восприятию музыкантами-исполнителями бемольных и диезных тональностей, зафиксированному автором статьи в ответах на вопросы анкеты «цветной слух» (Коляденко Н., 2018). При сопоставлении энгармонически-равных тональностей, ми-бемоль минор имела для пианиста – участника анкеты – «более округлое, темное, глубокое звучание», а энгармонически-равная ре-диез минор – «более острое, заточенное». У другого реципиента ми-бемоль минор – «темная, тяжелая, цвет мшистой, сырой земли», а ре-диез минор – «больше воздуха, духа, успокоения и надежды». Ре-бемоль мажор ощущался участником анкеты как «бархатный... матовый, фиолетово-пурпурный, а до-диез мажор – как «цветовой кластер: в основном, яркая, пестрая, с желтыми и красными пятнами» (Коляденко Н., 2018, с. 49). Общее гештальтное сходство восприятия бемолей и диезов как, в первом случае – движения вниз, тяжести, лилово-фиолетового цвета, а, во втором, – стремления вверх, остроты, яркости способствует при восприятии и исполнении музыки кристаллизации эмоции, которая нуждается в компенсирующей беспредметности музыкальных образов поддержке живой энергией межчувственных импульсов.

И даже цветовое восприятие отдельных звуков гаммы присутствует в эссе «Мать и музыка». Для маленькой Марины «до – явно-белое, пустое, до всего, ре – голубое, ми – желтое, фа – коричневое» (Цветаева М., 1980б, с. 95). Разумеется, эти цветослуховые сопоставления возникли независимо от таблиц «Цветного слуха» Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина, К. Сараджева, о которых она еще не могла знать. Важно при этом, что сама Цветаева, не перечисляя цвет других звуков гаммы, подчеркивает субъективность своего детского восприятия: «не хочу загромождать читателя, у которого свои цвета и свои на них резоны» (Цветаева М., 1980б, с. 95). Тем не менее, такое признание, не противоречащее в целом принятой трактовке синестезии как феномена индивидуально-личностного восприятия, признающего совпадение лишь общезначимых переносов («высокое – низкое», «светлое – темное»), свидетельствует о богатой и своеобразной палитре ее межчувственного отклика на музыку.

В современной музыкальной синестетике при анализе межчувственных переносов принято ориентироваться на объединяющий модальности восприятия и генетически восходящий к глубинному «общему чувству» «общий эмоциональный знак» (Колыденко Н., 2005, с. 82). Такую общность находит М. Цветаева в первых звуках гаммы до мажор, без конца напеваемых матерью: «До, Муся, до, а это – ре, до-ре», фамилии художника Густава Доре и цвете обложки книги его иллюстраций¹. Начало гаммы оборачивается

в ее детском восприятии цветом огромной книги иллюстраций Г. Доре «с такой силы и жути прорезывающимся из этой лиловизны золотом, что у меня до сих пор в каком-то определенном уединенном... месте сердца – жар и жуть, точно это мрачное золото, растопившись, осело на самое сердечное дно и оттуда, при малейшем прикосновении, встает и меня всю заливают по край глаз, выжигая – слезы» (Цветаева М., 1980б, с. 94). Общий эмоциональный знак глубинного интермодального сходства между началом гаммы, вербальным звучанием фамилии художника и визуальным образом мрачного, прорезывающегося из лиловизны золота книги – жар и жуть, навсегда определившие отношение Цветаевой к звучащей музыке и неакустической музыке слова.

В «общем эмоциональном знаке» восприятия хроматической гаммы преобладают характерные для Цветаевой пластические сопоставления: «хроматическая гамма – слово, звучащее водопадом горного хрусталя». Более того, пластичность ее восприятия включает доходящую до физиологичности телесно-чувственную синестезию: «хроматическая гамма есть мой спинной хребет, живая лестница, по которой все имеющее во мне разыграться – разыгрывается. И когда играю – по моим позвонкам играют» (Цветаева М., 1980б, с. 101). Как можно полагать, хроматическая гамма, которая «волшебнее и длиннее простой <...> никуда не уходя, ни вправо, ни влево, а только вверх», олицетворяет собой предельную детализированность, остроту, насыщенность и неуспокоенность ее эмоций. Поэтому сама Цветаева формулирует

общий смысл, объединяющий все чувственные грани ее восприятия: «Хроматика есть целый душевный строй, и этот душевный строй – мой... Хроматика – самое обратное, что есть грамматике, – Романтика. И Драматика» (Цветаева М., 1980б, с. 101).

В целом, все синестезии, наполняющие повесть «Мать и музыка», способствуют попыткам проникновения ее автором в тайну музыкального смысла и его связи с общей или неакустической музыкальностью слова. Маленькая Марина любила клавиатуру: «Слово такое мощное, что могу сравнить его с вполне раскрытым крылом орла» (Цветаева М., 1980б, с. 101), любила клавиши рояля «за черноту и белизну (чуть желтизну)» (Цветаева М., 1980б, с. 100). Она никогда не полюбила ноты, которые «сбивали с напева, сбивали с знания, сбивали с тайны» (Цветаева М., 1980б, с. 98). Вероятно, ноты мешали ей насладиться континуальностью музыки, которая навсегда связалась для нее с водной глубиной. Клавиши же она любила за то, что «с виду гладь, а под гладью – глубь, как в воде, как в Оке, но глаже и глубже Оки» (Цветаева М., 1980б, с. 100)². Вместе с тем под рукой пианиста – «пропасть, эта пропасть – из-под рук», и, «с места не сходя, – падаешь вечно». Поэтому она пишет о «вероломстве» этой «клавишной глади, готовой раздаться при первом прикосновении – и поглотить» (Цветаева М., 1980б, с. 100).

Тем не менее, музыку Цветаева возвышала над всеми иными проявлениями культуры, считая себя «омытой всей музыкой от всякой современности» (Цветаева М., 1980б, с. 108). Для нее музыка – не-

измеримо выше политики: нельзя класть газеты на рояль, поскольку «газеты – нечисть» (Цветаева М., 1980б, с. 96). Она противопоставляла музыку – технике: ненавидела метроном как первую встречу с техникой, предрешившую все остальное, как неживое, механистическое начало, как «смерть, стоящую над живой душой: метроном был гроб, и жила в нем смерть» (Цветаева М., 1980б, с. 107). Избрав для своего творчества «музыку речи», она и в словесной музыкальности стремилась воплотить это амбивалентное восприятие музыки. Музыка для нее – святыня, и в то же время – жар и жуть, выжигающая слезы стихия и недоступная слову глубина, пропасть и тайна.

Наряду с уникальной по своей наполненности синестезиями повестью «Мать и музыка», в автобиографической и мемуарной прозе М. Цветаевой привлекают созданные при посредстве межчувственных ассоциаций образы поэтов.

Если, пока не касаясь музыкальности, кратко обратиться к отдельным проявлениям «общего эмоционального знака» в синестетических гештальтах, в первую очередь, нельзя обойти вниманием детское восприятие М. Цветаевой образа Пушкина. Отлитый в черном чугуне памятник Пушкину на Тверском бульваре, по мнению маленькой Марины, был символом поэзии как стихии: «Ибо Пушкин не над песчаным бульваром стоит, а над Черным морем. Над морем свободной стихии – Пушкин свободной стихии» (Цветаева М., 1980в, с. 333). Стихийность же поэзии (как и музыки) для Цветаевой визуально-синестетически выражал *черный цвет*: «Черный памят-

ник правнуку Ибрагима – первая встреча с черным и белым». «И так как **черный** был явлен гигантом... и так как непременно нужно выбирать, я тогда же навсегда выбрала черного, а не белого, черное, а не белое: черную думу, черную долю, черную жизнь» (Цветаева М., 1980в, с. 331). Черный цвет плоти поэта, чугунного памятника, имени Черного моря как стихии стал одним из знаков творчества и мировосприятия самой Цветаевой.

«Общий эмоциональный знак» восприятия облика другого поэта – Максимилиана Волошина сформирован не цветовыми, а кинестетическими компонентами. Физическая необъятность коктейбельского отшельника, у которого летом гостили многие поэты начала XX в., его «плотные», «весомые», «вещественные» стихи, полные античной силы и гармонии, воплотились в восприятии Цветаевой посредством пластического образа *шара*. «Макс – шар, совершенное видение шара: шар универсума, шар вечности, шар полдня, шар планеты, шар мяча, которым он отпрыгивал от земли (походка), шар шара живота, и молния, в минуты гнева, вылетающая из его белых глаз, была, сама видела, шаровая» (Цветаева М., 1980а, с. 226).

Одновременно М. Волошин вызывал в восприятии Цветаевой образ *пламени*: «в иные минуты его сильной сосредоточенности из него – концев пальцев и концев волос – бьет пламя, настоящее, могучее». «Этот огонь в нем был – так же достоверно, как огонь внутри земли. Это был огромный очаг тепла, физического тепла... как печь, костер, солнце. От него всегда

было жарко, как от костра» (Цветаева М., 1980а, с. 229).

Однако вместе с пластическим и температурно-кинестетическим компонентами (шар и пламя) в описании облика Волошина М. Цветаевой можно обнаружить и синестезию, связанную со звуком его голоса. Так, образ Макса как доброго персонажа из греческого мифа или германской сказки вызывал у нее чувство «страха с улыбкой»: «Ибо гнев Макса – как гнев божества и ребенка – мог неожиданно кончиться смехом – дугой радуги!» (Цветаева М., 1980а, с. 243). Синестезия «звук смеха – дуга радуги» добавляет красочно-пластический визуальный компонент в восприятие облика Волошина и в то же время содержит звуковую составляющую, завершая «общий эмоциональный знак» его образа – «шар – пламя – радуга смеха».

Если же обратиться к выявлению посредством синестезии в облике поэтов *неакустической музыкальности*, наиболее отчетливые межчувственные нюансы вызвала у М. Цветаевой фигура Андрея Белого. Поэт-синестет, автор автобиографической синестетической повести «Котик Летаев» и основанной на антропософских идеях Р. Штейнера «Глоссолалии», считавший, что «отсутствие цветного слуха в художнике пера и кисти – изъян», предстал в воспоминаниях Цветаевой сквозь призму цвето-свето-пластических соощущений.

Колорит внешности поэта она описывала с доминированием эпитета «серебряный», ассоциируя с романом Белого «Серебряный голубь»; «Я никогда не видела его бледным, всегда – розовым, жел-

то-розовым, медным. От розовости этой усугублялась и синева глаз, и серебро волос. От серебра волос и серый костюм казался серебряным, мерцающим. Серебро, медь, лазурь – вот в каких красках у меня остался Белый» (Цветаева М., 1980г, с. 300). Пластику его движений она передавала межчувственным сопоставлением с искусством дирижера, зримо воплощающего своими жестами играемую оркестром музыку: «...старинный, изящный, изысканный, птичий – смесь магистра с фокусником, в двойном, тройном, четверном танце смыслов, слов, сюртучных ласточкиных фалд, ног <...> всего тела, всей души своего тела, с отдельной жизнью своей дирижерской спины, за которой – в два крыла, в две восходящих лестницы – оркестр бесплотных духов» (Цветаева М., 1980г, с. 276).

Танцующего же Белого, «кружащего, приподнимающегося, вспархивающего, припадающего, уклоняющегося, вот-вот имеющего отделиться от земли» (Цветаева М., 1980г, с. 274), – то «обтанцовывающего доску на кафедре», где он рисовал слушателям «зигзаги ритмических схем стиха», то пляшущего в берлинском ресторане в эмиграции перед изумленными посетителями – Цветаева воспринимала как описанное в «Серебряном голубе» хлыстовство: «даже не свистопляска, а (мое слово) – христопляска, до которой он к сорока годам физически дотанцевался» (Цветаева М., 1980г, с. 309). И в то же время она дает понять, что истоки этого танца – в *эвритмии*, как воплощении музыки жестами и движениями, практикуемом в Дорнахе, где Белый постигал теософское учение доктора

Р. Штейнера: «Так... у меня и осталось: ...Белый, танцующий перед Гете и Штейнером, как некогда Давид перед ковчегом» (Цветаева М., 1980г, с. 259). Эвритмия же, описанная Белым в «Глоссолалии», – это синестетическое действо, превращающее музыкальное звучание в неакустическую визуально-пластическую музыку.

Наконец, в завершение статьи, для того чтобы более отчетливо раскрыть трактовку М. Цветаевой смысла «музыки речи», приведем ее сравнительную синестетическую характеристику творчества двух поэтов – В. Брюсова и К. Бальмонта.

«Взаимоисключенность» Бальмонта и Брюсова, царствующих на отечественном поэтическом Олимпе начала XX в., это для Цветаевой – полярность Моцарта и Сальери.

Цветаева признавала безусловное мастерство В. Брюсова и даже в ранней молодости любила его стихи «страстной и краткой любовью». Но, как она признает, «...в Брюсове я ухитрялась любить самое небрюсовское, то, чего он был до дна, дотла лишен – песню, песенное начало». «Вопреки внешней (местной) музыкальности целого ряда стихотворений», она утверждала его «антимузыкальность» и отсутствие у него слуха (Цветаева М., 1991, с. 122). Признаками антимузыкальности для нее была отвлеченность Брюсова, его страсть к схематизации, к механизации, к систематизации, к стабилизации (Цветаева М., 1991, с. 152).

Сравнивая В. Брюсова с К. Бальмонтом, которого она считала высшим воплощением образа поэта, Цветаева приводит следующие антитезы: «Два полюса творчества.

Творец – ребенок (Бальмонт) и творец-рабочий (Брюсов)... Творчество игры и творчество жилы. Ремесло и вдохновение. Труд – благословение и труд – проклятие. Труд Бога в раю и труд человека на земле... Счастье повиновения и счастье преодоления. Счастье отдачи и счастье захвата. По течению собственного дара и против течения собственной неодаренности. Победоносность Бальмонта – победоносность восходящего солнца, победоносность Брюсова – победоносность воина» (Цветаева М., 1991, с. 146–147).

Полярность поэтов, по синестетическому наблюдению Цветаевой, выступает в звучании и пластике их имен. «Бальмонт – открытость настежь, распаханность. Брюсов – сжатость, скупость, самость в себе. В Брюсове – тесно, в Бальмонте – просторно. Брюсов – глухо, Бальмонт – звонко. Бальмонт – раскрытая ладонь, швыряющая, в Брюсове – скрип ключа» (Цветаева М., 1991, с. 145).

При этом самым впечатляющим признаком антимузыкальности в поэзии В. Брюсова, по Цветаевой, является отсутствие того, что можно было бы обозначить словом «бесконечность». Это качество – «сердечное обмирание после строк его стихов», «в самой дальней дали – на самую дальнюю даль распаханые врата». Такая «окончателность» его стихов не способна «срывать душу, как Музыка, вызывать неудовлетворенность

и ожидание продолжения» (Цветаева М., 1991, с. 124). В межчувственном же плане это отсутствие бесконечности Цветаева описывает посредством пластического противопоставления, привлекающего столь значимый для нее образ текущей воды. Неодаренность для нее состоит «в явном несоответствии с понятием текучести. Неодаренность: стена, предел, косность. Косное не может течь» (Цветаева М., 1991, с. 147). И «антимузыкальность сущности» поэзии Брюсова, в отличие от струящейся, текучей поэзии Бальмонта, – «сушь, отсутствие реки». «Брюсов был сплошным гранитным берегом». «Сдерживающий городской береговой гранит – вот взаимоотношение Брюсова с современной ему живой рекой поэзии» (Цветаева М., 1991, с. 122).

Таким образом, обращение к автобиографической и мемуарной прозе М. Цветаевой свидетельствует о том, что и свое детское восприятие музыки, и «неакустическую музыкальность» в творчестве других поэтов она описывала, привлекая уникальные синестетические сопоставления. «Общий эмоциональный знак», объединяющий ее ощущения, был инициирован мощной энергией раннего глубинного воздействия музыки, которая, превратившись в ее творчестве и мировоззрении в музыку словесной речи, навсегда оставила в ее душе «глубокие следы материнских музыкальных морей» (Цветаева М., 1980б, с. 119).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Можно предположить, что речь идет о самой известной книге мистических иллюстраций Г. Доре к «Божественной комедии» Данте.

² Сопоставление глубинного музыкального смысла с водной глубиной совпадает с наблю-

дениями представителей процессуально-энергетического направления в музыкознании. В частности, Э. Курт, подчеркивая, что истинным планом музыкального становления являются излучения изначальных процессов, со-

вершающихся в сфере неслышимого, считал, что «звучание представляет собой поверхность

воды по отношению к силам тяготения, управляющим водной массой» (1931, с. 37).

ЛИТЕРАТУРА

Галеев Б.М. «Буду грешить господом данными чувствами – всеми пятью!» (О синестезии в творчестве Марины Цветаевой) // День и ночь. 1999. № 5-6. С. 222–224.

Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2005. 392 с.

Коляденко Н.П. О синестетичности мышления музыкантов (на материале анкеты «цветного слуха» // Вопросы музыкальной синестетики: История, теория, практика. Вып. 2. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2018. С. 40–51.

Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 302 с.

Озеров Л. Марина Цветаева об искусстве // Цветаева М.И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. С. 5–28.

Цветаева М.И. Живое о живом (Волшин) // Марина Цветаева. Сочинения. Т. 2. Проза. М.: Худож. лит., 1980а. С. 190–255.

Цветаева М. Мать и музыка // Марина Цветаева. Сочинения. Т. 2. Проза. М.: Худож. лит., 1980б. С. 94–120.

Цветаева М. Мой Пушкин // Марина Цветаева. Сочинения. Т. 2. Проза. М.: Худож. лит., 1980в. С. 327–369.

Цветаева М. Пленный дух // Марина Цветаева. Сочинения. Т. 2. Проза. М.: Худож. лит., 1980г. С. 255–314.

Цветаева М. Из очерка «Герой труда» (Записки о Валерии Брюсове) // Цветаева М.И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. С. 122–153.

REFERENCES

Galeev, B.M. (1999), “«I will sin the Lord with these feelings – all five!» (About synesthesia in the works of Marina Tsvetaeva)”, *Den' i noch'* [Day and night], no. 5-6, pp. 222–224. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2005), *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva XX veka* [Synesthetics of musical and artistic consciousness: in the material of the art of the twentieth century], *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, 392 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2018), “About the synesthetic thinking of musicians (based on the questionnaire «color hearing»”, *Voprosy muzykal'noi sinestetiki: Istoriya, teoriya, praktika* [Questions of musical synesthetics: history, theory, practice], Issue 2, *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, pp. 40–51. (in Russ.)

Kurt, E. (1931), *Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya Bakha* [The basics of linear counterpoint: Bach's melodic polyphony], *Muzgiz*, Moscow, 302 p. (in Russ.)

Ozerov, L. (1991), “Marina Tsvetaeva about art”, *Tsvetaeva M.I. Ob iskusstve* [Tsvetaeva M.I. About art], *Iskusstvo*, Moscow, pp. 5–28. (in Russ.)

Tsvetaeva, M.I. (1980a), “The Living about the living (Voloshin)”, *Marina Tsvetaeva. Sochineniya. T. 2. Proza* [Marina Tsvetaeva. Essays. Vol. 2. Prose], *Khudozhestvennaya literatura*, Moscow, pp. 190–255. (in Russ.)

Tsvetaeva, M.I. (1980b), “Mother and music”, *Marina Tsvetaeva. Sochineniya. T. 2. Proza* [Marina Tsvetaeva. Essays. Vol. 2. Prose], *Khudozhestvennaya literatura*, Moscow, pp. 94–120. (in Russ.)

Tsvetaeva, M.I. (1980c), “My Pushkin”, *Marina Tsvetaeva. Sochineniya. T. 2. Proza* [Marina Tsvetaeva. Essays. Vol. 2. Prose], *Khudozhestvennaya literatura*, Moscow, pp. 327–369. (in Russ.)

Tsvetaeva, M.I. (1980d), “The captive spirit”, *Marina Tsvetaeva. Sochineniya. T. 2. Proza* [Marina Tsvetaeva. Essays. Vol. 2. Prose], *Khudozhestvennaya literatura*, Moscow, pp. 255–314. (in Russ.)

Tsvetaeva, M. (1991), "From the essay «Hero of Labor» (Notes on Valery Bryusov)", *Tsvetaeva M.I. Ob iskusstve* [Tsvetaeva M.I. About art], Iskusstvo, Moscow, pp. 122–153. (in Russ.)

Сведения об авторе

Коляденко Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: nk42-68@mail.ru

Author Information

Nina P. Kolyadenko, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: nk42-68@mail.ru

Поступила в редакцию 02.03.2023

После доработки 25.04.2023

Принята к публикации 16.05.2023

Received 02.03.2023

Revised 25.04.2023

Accepted for publication 16.05.2023

© Запевалова, Л.Г., 2023

УДК 78.01

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-77-86

«НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ» КАК КОНЦЕПТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА И СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ

Л.Г. Запевалова¹

¹ Белорусская государственная академия музыки, Минск, 220030, Республика Беларусь

Аннотация. Статья посвящена разностороннему исследованию феномена «незавершенности», который понимается как намеренно или случайно созданный в произведении автором художественный континуум, обладающий семантической и структурной открытостью, формирующий в сознании воспринимающего устойчивое ощущение некоторой «недосказанности» и эстетической «неотшлифованности». Активный интерес к феномену незавершенности со стороны исследователей различных областей научных знаний – философии, эстетики, литературоведения и музыковедения – подтверждает актуальность настоящей статьи, находящейся в русле одного из перспективных направлений современной науки. Цель статьи заключается в разноректорном исследовании «незавершенности», ее теоретическом обосновании и рассмотрении разнообразных «форм» ее проявления в музыке в опоре на фундаментальные категории жанра, музыкальной формы и техники композиции. Подлежащий изучению феномен имеет междисциплинарный характер, что во многом обусловило и избранные методологические подходы. Метод сравнительного анализа стал основополагающим при рассмотрении научной литературы по данной проблематике, охватывающей работы У. Эко, Е. Абрамовских, А. Денисова и других исследователей. Типологический подход позволил представить разнообразные проявления незавершенности в музыке в виде классификации, логическим основанием которой является степень ее выраженности от «минимальных» знаков к самостоятельно функционирующему «открытому произведению» (У. Эко). Герменевтический подход используется как «инструмент» интерпретации сложного и неоднозначного понятия «незавершенность», имеющего ярко выраженный «маркер» метафоричности в своей основе, возможности его теоретического обоснования и придания ему научного статуса.

Ключевые слова: незавершенность, non finito, жанр, музыкальная форма, техника композиции, открытая форма, открытое произведение

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Запевалова Л.Г. «Незавершенность» как концепт художественного творчества и современной науки // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 77–86. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-77-86.

“INCOMPLETE” AS A CONCEPT OF ARTISTIC CREATIVITY AND MODERN SCIENCE

L.G. Zapevalova¹

¹ Belarusian State Academy of Music, Minsk, 220030, Republic of Belarus

Abstract. The article is devoted to a comprehensive study of the phenomenon of “incompleteness”, which is understood as an artistic continuum intentionally or accidentally created in a work by the author, which has a semantic and structural openness, forming in the mind of the perceiver a steady feeling of some “understatement” and aesthetic “unpolished”. The active interest in the phenomenon of incompleteness on the part of researchers from various fields of scientific knowledge – philosophy, aesthetics, literary criticism and musicology – confirms

the relevance of this article, which is in line with one of the promising areas of modern science. The purpose of the article is to multi-vector study of “incompleteness”, its theoretical substantiation and consideration of various “forms” of its manifestation in music based on the fundamental categories of genre, musical form and composition technique. The phenomenon to be studied is interdisciplinary in nature, which largely determined the chosen methodological approaches. The method of comparative analysis has become fundamental when considering the corpus of scientific literature on this issue, covering the works of U. Eco, E. Abramovskikh, A. Denisov and other researchers. The typological approach made it possible to present various manifestations of incompleteness in music in the form of a classification, the logical basis of which is the degree of its expression from “minimal” signs to an independently functioning “open work” (U. Eco). The hermeneutic approach is used in the article as a “tool” for interpreting the complex and ambiguous concept of “incompleteness”, which has a pronounced “marker” of metaphoricality in its basis, the possibility of its theoretical justification and, as a result, giving it a scientific status.

Keywords: incompleteness, non finito, genre, musical form, composition technique, open form, open work

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Zapevalova, L.G. (2023), “«Incomplete» as a concept of artistic creativity and modern science”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 77–86. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-77-86.

«Незавершенность» как художественная среда множества смыслов, как средоточие неожиданных, а порой и вовсе парадоксальных содержательных идей всегда имела место «быть» в искусстве. Значимость и весомость данного понятия, безусловно, возрастают в XIX столетии – в эпоху романтизма, когда у художников (в самом широком смысле этого слова) появляется потребность в переориентации художественной действительности и ее «перенаправленности» на подчеркивание скорее семантических импульсов, нежели их развития, приводящего к однозначно интерпретируемому результату. Так, рождается «искусство необычных, “открытых”, бесконечно изменчивых, незавершенно-загадочных, пребывающих в постоянном становлении форм» (Кудряшов А., 2010, с. 227).

Особую популярность идея «незавершенности художественного произведения» как некоего уже онтологического артефакта приобретает в XX столетии в связи с по-

явлением и обоснованием в эстетике и целом ряде смежных научных областей особого художественного пространства, специфику которого как нельзя лучше подчеркивал термин «non finito». В границах теории non finito, создателями которой являются Йозеф Гантнер, Панаотис Михелис и другие западные эстетики, подчеркивалась художественная ценность тех произведений, которые остались в силу различных причин незаконченными, а потому дошедшими к настоящему времени либо в виде фрагментов, либо с утраченными частями.

В числе примеров, демонстрирующих эстетику незавершенности, фигурируют роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо?» Н.А. Некрасова, «Поэма без героя» А. Ахматовой, роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» и роман Л.Н. Толстого «Война и мир». Второй ряд составляют опусы-эксперименты – поэма «Бросок костей никогда не исключает

ет случайность...» и роман «Книга» С. Малларме, «Хазарский словарь» М. Павича, роман «Игра в классики» Х. Кортасара и т.п. К ним также примыкают художественные наброски, фрагменты текстов, записки, черновики, раскрывающие определенные этапы творческой работы. В музыкальном искусстве «открытыми» исследователи нередко называют опусы импровизационного характера, развитие которых привело в середине XX столетия к появлению радикально новаторской алеаторической техники композиции.

В последнее время наблюдается значительное повышение интереса к подобным произведениям. Доказательство тому – научные разработки последних десятилетий – диссертации «Феномен открытой формы в искусстве XX века» В. Ступина (2008) и «Алеаторика как принцип композиции» М. Переверзевой (2015), «Незавершенные оперы Д. Шостаковича: по неизвестным автографам» О. Дигонской (2008) и «Оперный театр С.С. Прокофьева на примере “Повести о настоящем человеке” и незавершенных замыслов 1940-х годов» Н. Лобачевой (2010), «Креативная рецепция незаконченных произведений как литературная проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина)» Е. Абрамовских (2007) и «Поэтика незаконченных произведений Ф.М. Достоевского» А. Трофимовой (2016). Отдельно выделим один из грандиозных научных трудов последних лет – монографию «Феномен незавершенного» (2014, переизд. 2021), на страницах которой авторы-единомышленники последовательно

доказывают, что «оформить отсутствующее нечто возможно по-разному, уделив внимание либо самому источнику (тексту) и его контексту, либо собственным субъективным ассоциациям. В любом случае это будет процесс, имеющий когнитивный вектор, отражающий специфику постигающего текст сознания» (Воробьева С., 2021, с. 632). В русле данной проблематики находится и ряд работ автора статьи.

Столь краткий, буквально «точечный взгляд» на историческую ретроспективу сложного и необычного художественного явления как и неугасаемый интерес целого ряда исследователей позволяет сделать вывод не только о его значимости, но и о том, что незавершенность действительно можно считать *художественным концептом*, концентрирующим в своем «пространстве» и особые качества художественного текста, и своеобразие творческого процесса конкретного Творца, и бесконечно завораживающую «полифонию смыслов», предполагающим поиск семантического «знаменателя» и выбор интерпретационной стратегии. «Незавершенность» – и сравнительно «молодое» научное понятие, и самостоятельное научное направление, сложившееся только к началу XXI столетия. Анализ научных исследований убедительно свидетельствует о заинтересованности исследователей в раскрытии столь сложной проблематики и об активной разработке понятийно-терминологического «фундамента». В число смыслообразующих категорий, вовлекаемых в концепт незавершенности, попадают такие понятия, как собственно «завершенность / незавершенность», и ряд других –

«открытость / закрытость», «законченность / незаконченность», «открытое произведение», «открытая форма», *non finito*, «разомкнутость», «неопределенность», «бесконечность», «неоднозначность», «неопределенность», индетерминизм, стабильность / мобильность и др.

Цель исследования заключается в разностороннем рассмотрении явления «незавершенности» в искусстве (и музыкальном искусстве, в частности) и ее теоретическом обосновании в опоре на фундаментальные научные категории (жанр, техника композиции, музыкальная форма).

Совершенно очевидно, что один из векторов проблематики незавершенного произведения – сугубо *«эстетический»* – в аспекте целостности и полноты воплощения в нем художественной идеи. Другой – *«искусствоведческий»*, в «компетенцию» которого попадают разнообразные направления исследования подобных произведений в разных видах искусства.

Размышляя о концепте незавершенности художественного произведения не представляется возможным обойти вниманием фундаментальный труд итальянского эстетика, семиотика и медиевиста **Умберто Эко «Открытое произведение»**, в котором эстетическое обоснование получают (на момент разработки исследователем данного понятия) новаторские произведения различных видов искусства, включая музыку. Вместе с тем оно раскрывает лишь одно из возможных проявлений незавершенности в опоре на тексты нелинейной природы, само понятие «незавершенность» в данном исследовании отсутствует.

Проблематика «незавершенного произведения» была самым серьезным образом разработана в современном литературоведении. Именно в этой научной области были обозначены методы изучения незавершенных произведений, проведена четкая грань между весьма близкими по смыслу (а по сути синонимичными) категориями «незаконченного» и собственно «незавершенного» произведения, а также были сформулированы возможные пути завершения «незавершенного», каковыми являются: «виртуальное домысливание», «дописывание», «реконструкция» и «интерпретация», благодаря которым происходит не просто завершение произведения в сознании в первую очередь читателя, а его активное вовлечение в процесс сотворчества.

Вопросам *non finito*, законченности, завершенности и целостности литературных произведений посвящены многочисленные исследования **Е.В. Абрамовских**. В них же предлагаются формулировки принципиально важных для данной проблематики понятий применительно к литературным образцам. Опираясь на теорию архитектурной формы М. Бахтина, исследователь предлагает следующие определения ряда понятий. Так, *«завершенность»* – качество архитектурной формы, целостность художественного произведения как эстетического объекта, в то время как *«незаконченность / законченность»* относятся к свойству композиционной формы (уровень текста). *Незаконченность* – композиционная открытость текста (по каким-либо объективным или субъективным причинам, случайная или осознанная), которая может

быть присуща как завершённому, так и незавершённому произведению. Понятие “незавершённость” используется в двух значениях 1) антитетично понятию “завершённость” (целостность), относящемуся к эстетическому объекту (внутреннему произведению), 2) синонимично понятию незаконченность на уровне композиционной формы внешняя незаконченность текста, наличие в нём лакун» (Абрамовских Е., 2007, с. 26).

На основе анализа значительного числа литературных образцов автор предлагает классификацию незаконченных произведений. Её логическим основанием является разная степень незавершённости текста, находящегося в прямой зависимости с композицией литературного произведения. Иерархия выстраивается следующим образом:

1) «случайно» недописанное, внутренне завершённое произведение;

2) сознательно незаконченное, внутренне завершённое произведение;

3) композиционно незаконченное и незавершённое произведение, характеризующееся другим типом целостности, и, наконец,

4) открытое произведение, композиционно законченное и завершённое с точки внутренней целостности.

Перспективным и интересным оказывается и разработка «стратегии завершения» незаконченных произведений, в связи с которой было введено также понятие «креативной рецепции» и предложена типология его разновидностей, «в зависимости от степени раскрытия “творческого потенциала” незаконченного текста» (Абрамовских Е., 2007, с. 37).

Незавершённые произведения в музыке составили предмет исследования А. Денисова. Явление незавершённости автор связывает с особенностями творческого процесса, спецификой эстетических ориентиров некоторых композиторов, а также феноменом нереализованности их творческих замыслов. Синонимом «незавершённого произведения» в контексте исследования является «неоконченное произведение». Подобные опусы вызывают у музыковедов живой интерес, поскольку их появление, как указывает автор, чаще всего овеяно «атмосферой тайны и мистики, домыслов, а также мифов». И далее: «В некоторых случаях подобные сочинения оказываются своего рода творческой лабораторией для композитора, в некоторых – показывают их избирательность по отношению к конкретным жанрам, а в некоторых – являются отличительным, имманентным свойством творческого процесса» (Денисов А., 2012).

Денисов отмечает, что феномен незавершённости, учитывая динамику становления «концепции опуса», стал активно проявлять себя в эпоху романтизма, в эпоху «ярко выраженной индивидуализации авторского самосознания», включая переходные десятилетия от классицизма к романтизму. Невозможность создания незавершённых произведений ранее автор объясняет ситуацией постепенного формирования письменного «типа памяти и мышления», а также становлением жесткой профессиональной дифференциации «композитор–исполнитель», окончательно произошедшей в эпоху классицизма.

В музыке постановка проблемы «незавершенности» произведения, бесспорно, обладает высокой степенью новизны и дискуссионности. И тем не менее, изучать последнюю «можно» и «нужно». Разнообразие созданных произведений, имеющих прямое или косвенное отношение к проблеме незавершенности, заставляет пытливое исследование обратиться в первую очередь к вопросам их систематизации. Каким образом, в опоре на какие методологические установки представляется возможным систематизировать подобные явления и процессы в музыкальном произведении – вопрос очень непростой.

С одной стороны, вполне обоснованно, опираясь на ряд примеров из музыки, можно говорить о «внешних» и «внутренних» проявлениях незавершенности. К *внешним проявлениям* логично отнести то, что формирует устойчивое психологическое ощущение слушателя либо исследователя, а также то, что в широком смысле является проявлением вариантности в аспекте трактовки содержания, интерпретации смысла, слушательского восприятия и т.п. *Внутренние проявления* незавершенности связаны с особым имманентно-музыкальным содержательным «слоем» в точке пересечения трех основополагающих теоретических координат – «музыкального текста», «музыкальной формы» и «музыкальной композиции».

С другой стороны, незавершенность нередко становится следствием разнообразных процессов, с той или иной степенью интенсивности протекающих в музыкальном произведении и «перенаправляющих» его развитие в сторону художествен-

ной и даже концепционной недосказанности. Основным критерием систематики в этом аспекте является степень выраженности «незавершенности», начиная от минимальных «знаков» в осмыслении жанра, формы и техники композиции и заканчивая радикальным и полностью функционирующим по своим собственным художественным законам «открытым произведением» (термин У. Эко).

Первую и весьма обширную группу музыкальных опусов образуют в полном смысле физически незаконченные произведения. На произведениях данной группы лежит «печать» в большей степени «нормативного» и «традиционного» в понимании жанра, формы и техники композиции, причем в классико-романтических произведениях – техника наименее отвечает задачам новизны. Скорее она есть отражение исторической традиции, особенностей ментальности творца и его индивидуального творческого почерка. Таких незаконченных произведений история музыки знает немало. Именно поэтому отсутствует необходимость их перечисления.

Во вторую группу вошли музыкальные произведения, обладающие необычными подзаголовками, четко указывающими, с одной стороны, на их жанровую принадлежность, с другой – на тип содержания, исключая всякую «законченность» и «исчерпанность» в воплощении художественной идеи. Таковыми оказываются «фрагмент», «эскиз» и «набросок». Произведения данной жанровой группы являются подвидами «инструментальной миниатюры». В них наблюдаются довольно ярко выраженные «знаки незавер-

шенности» в осмыслении формы, но не доводящие, между тем, ее композиционную логику до появления собственно модели «открытой формы». Скорее произведения данной жанровой группы «балансируют» по сути на грани «завершенных» и собственно «открытых» опусов. Жанр в них оказывает «довлеющую» функцию на содержание и музыкальную форму. Техника композиции, учитывая временную принадлежность произведений, чаще всего сопряжена с тональными закономерностями музыкального мышления, даже с учетом специфики музыкального языка искусства второй половины XX – начала XXI столетия.

«Фрагмент», «эскиз» и «набросок» – жанры, отражающие разные прообразы, тем самым они не являются содержательно и композиционно подобными и одинаковыми по хорошо просматриваемым в них «канонам». «Фрагмент» – жанр, широко представленный в философии, литературе, киноискусстве и музыке, в то время как «эскиз» и «набросок» имеют место «быть» в первую очередь в сфере живописи. Последнее во многом объясняет то, что степень художественной завершенности в границах «фрагмента», «эскиза» и «наброска» абсолютно отлична. И если «фрагмент» в большей степени воплощает присущую ему изначально диалогичность, тем самым пробуждая познавательные «механизмы» мышления слушателя, то «эскиз» и «набросок», говоря на языке живописи, представляют собой «зарисовку», которая может иметь относительно законченный вид либо отражать идею «художественного поиска». Авторами музыкальных произведений в жанре

«фрагмента», «эскиза», «наброска» являются как композиторы XIX, так и XX столетия Н. Метнер, А. Аренский, А. Станчинский, Н. Мясковский, О. Мессиян, Д. Куртаг, В. Кузнецов, А. Шнитке и др.

Третью группу составляют музыкальные произведения, обладающие содержательной «открытостью», выраженной на уровне содержания и формы. Подобные опусы могут иметь как разные жанровые обозначения, так и быть созданными в условиях различных (но зачастую не столь радикальных в сравнении с алеаторикой) техник музыкальной композиции. Сюда попадают одночастные инструментальные и вокальные произведения, крупные циклические опусы (например, вокальные и инструментальные циклы, кантаты, симфонии, обладающие так называемым «открытым» финалом и другие в той или иной степени традиционные жанры) и относительно новые жанры, самостоятельная «жизнь» которых началась в искусстве XX столетия.

Композиционная открытость в них реализуется через новые, нетипичные для жанра музыкальные средства и приемы, не «закругляющие» форму, а, напротив, «раскрывающие» ее. Таковыми оказываются, например, жанры «каденции» и «постлюдии», в частности, первоначально закрепленные за конкретными жанрами («каденция» являлась органичной частью концерта, а «постлюдия» мыслилась как финальная часть крупной циклической формы). Неслучайно, в «каденции» как самостоятельном произведении, по сути, наблюдается «дефицит» экспозиционной и заключительной функции, в то время как в «постлю-

дии» представлены широко образы, овеванные «семантикой прощания», тем самым лишая форму экспозиционной и развивающей функции.

К этой же категории произведений примыкают также опусы в жанре «посвящения», «приношения», обладающие смысловой «недосказанностью», диалогичностью, актуализирующей законы музыкальной памяти, тем самым весьма логично взаимодействуя с открытостью формы, словно продлевая ее в сознании слушателя. Весьма продуктивно в границах жанра «постлюдии» работают В. Сильвестров, Ф. Караев и другие современные композиторы. Опусы-«посвящения» присутствуют в творчестве многих композиторов, являясь «данью» памяти близким людям, единомышленникам, ушедшим композиторам прошлого и настоящего времени.

Наконец, в четвертую (последнюю) группу вошли собственно «открытые произведения», сопряженные с новаторскими техниками музыкальной композиции – алеаторикой и репетитивной техникой. (Частично сюда могут быть отнесены и другие техники композиции.) В данном случае, техника композиции ставится «во главу угла», диктуя и «закономерности» композиции, а, зачастую, способствуя появлению новых жанров, отвечающих ее возможностям. «Открытые произведения» немыслимы вне физически открытой формы, структурная и функциональная логика которой будет принципиально отличаться от образцов формы произведений предшествующей (третьей) группы, поскольку подобные опусы предполагают в той или иной степени импровизационность, неза-

данность формы и, как следствие, непредсказуемость развития. Неслучайно для того, чтобы подчеркнуть особые качества такой структурной организации, исследователи и композиторы предлагают разнообразные авторские термины и понятия, в числе которых «вариативная», «множественная», «неограниченная», «мобильная», «вариабельная» и «модульная», «вероятная», и «динамически-закрытая» форма и т.п.

Как же взаимодействует жанр и форма в условиях алеаторики?

Совершенно очевидно, что параметр техники для данной группы форм является не просто определяющим, а определяющим в произведении абсолютно все – от материи и до концепции. Форма в условиях алеаторики может менять свой композиционный рельеф в пределах, обозначенных ее автором. Уже хорошо известны опусы, допускающие перестановку частей и перекомпоновку их составляющих, обособленных «групп» или «моментов», которые сосуществуют в границах «момент-формы» (по терминологии К. Штокхаузена), а также опусы с элементами импровизации.

Для произведений в условиях в прямом смысле «подвижной» формы был введен совершенно новый жанр – «мобиль», толчком для появления которого послужили скульптурные композиции А. Колдера. Авторами «мобилей» являются композиторы Новейшего времени – Р. Хаубеншток-Рамати, А. Пуссёр, Б. Черни, У. Хекстер и др. Исследуя своеобразие «музыкальных мобилей», М. Переверзева сделала следующий вывод: «Музыкальный мобиль представляет собой произведение искусства не как объект,

имеющий неизменную структуру, а как процесс, подобно любой динамической системе характеризующийся неопределенностью результата, часто приносящего нечто, ранее совершенно неизвестное <...> Музыкальные мобили отвечали характерной для искусства XX века тенденции индивидуализации формы, в каждом исполнении единичной и неповторимой по своей структуре и последовательности изложения авторской мысли» (2018, с. 126–127). С алеаторикой в музыку пришли еще два новых жанра – хеппенинг и перформанс, представляющие собой «театрализованное действо», в границах которого соединяются разные виды художественного творчества: музыка, живопись, театр, литература, скульптура, кино и т.п.

Еще одной техникой композиции, ориентированной на незаданность формы, является репетитивная техника, широко разработанная американскими композиторами в 60-е гг. XX столетия. Музыкальные формы в репетитивных опусах также предусматривают элемент импровизационности и непредсказуемости, формируя скорее звуковой континуум

сродни медитации. Жанровая составляющая композиторского творчества в условиях репетитивной техники сопряжена с идеей новой программности в музыке, с особой ролью содержательной концепции, влияющей в том числе и на характер «становления» формы.

Таким образом, незавершенность как художественное явление действительно является одной из краеугольных и новаторских идей современной науки. Определить, что есть «художественная незавершенность» весьма сложно, но возможно. И в границах настоящего исследования именно данная мысль станет итогом рассуждений, пробуждая когнитивные возможности читателя. *Незавершенность – есть особое художественное пространство, случайно или намеренно созданное Творцом, предусматривающее «зоны» семантической, композиционной, а зачастую и текстовой «неполноты», придающие произведению эффект эстетического «несовершенства» и внешней «недоработанности», тем самым «моделируя» ситуацию структурной и содержательной открытости.*

ЛИТЕРАТУРА

Абрамовских Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературная проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007. 44 с.

Воробьева С.Ю. «И не кончается строка...» // Незавершенное: Феномен творческой практики [Т.А. Снегирева и др.]. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та; СПб.: Алетейя, 2021. С. 631–643.

Денисов А.В. Незавершенные произведения – «ошибка против логики?» // Израиль – XXI. 2012. № 36. URL: <https://web.archive.org/web/20160903160049/http://>

REFERENCES

Abramovskikh, E.V. (2007), *Kreativnaya retseptsiya nezakonchennykh proizvedenii kak literaturnaya problema (na materiale dopisyvaniy nezakonchennykh otryvkov A.S. Pushkina)* [Creative reception of unfinished works as a literary problem (based on the addition of unfinished passages by A.S. Pushkin)], Abstract D. Sc. Thesis, Moscow, 44 p. (in Russ.)

Denisov, A.V. (2012), “Unfinished works – «a mistake against logic?»”, *Izrail’ – XXI* [Israel – XXI], no. 36, Available at: <https://web.archive.org/web/20160903160049/http://www.21israel-music.com/Nezakonchennuyeposuy.htm> (Accessed 15 February 2023). (in Russ.)

www.21israel-music.com/Nezakonchennyye_opusy.htm (дата обращения: 15.02.2023).

Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания: Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. 427 с.

Переверзева М.В. Алеаторика как принцип композиции: Учеб. пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2018. 604 с.

Kudryashov, A.Yu. (2010), *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya: Khudozhestvennye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vv.* [Theory of musical content: artistic ideas of European music of the 17th–20th centuries], Lan', Planeta muzyki, Saint Petersburg, 427 p. (in Russ.)

Pereverzeva, M.V. (2018), *Aleatorika kak printsip kompozitsii* [Aleatorics as a principle of composition], Lan', Planeta muzyki, Saint Petersburg, 604 p. (in Russ.)

Vorob'eva, S.Yu. (2021), “«And the line doesn't end...»”, *Nezavershennoe: Fenomen tvorcheskoi praktiki* [Incomplete: the phenomenon of creative practice], Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, Aleteya, Ekaterinburg; Saint Petersburg, pp. 631–643. (in Russ.)

Сведения об авторах

Запевалова Людмила Георгиевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Белорусской государственной академии музыки (Минск)

E-mail: zapevalova_luda@mail.ru

Authors Information

Ludmila G. Zapevalova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Music Theory at the Belarusian State Academy of Music (Minsk)

E-mail: zapevalova_luda@mail.ru

Поступила в редакцию 05.04.2023

После доработки 03.05.2023

Принята к публикации 16.05.2023

Received 05.04.2023

Revised 03.05.2023

Accepted for publication 16.05.2023

© Алхамви, М., 2023

УДК 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-87-97

СИРИЙСКИЙ ГОРОД АЛЕППО КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ЦЕНТР АРАБСКОГО ПЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ

М. Алхамви¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Настоящая статья посвящена выявлению факторов, обеспечивших городу Алеппо статус музыкальной столицы Сирии и одного из ведущих центров арабского пения профессиональной устной традиции. Опираясь на современные концепции (наукоедческую теорию «социальных эстафет» М.А. Розова и разработку критериев профессионализма в традиционной музыкальной культуре С.П. Галицкой), автор на основе исторических фактов и характеристики художественной практики определяет в традиционном профессиональном пении Алеппо все характеризующие данный вид творчества критерии. Обозначены причины общеарабского значения достижений традиционного вокального искусства Алеппо, обусловленные географическим, экономическим, социокультурным факторами. Приведены основные характеристики жанров мувашшах и кудуд, условия их бытования. Отмечая роль религиозной традиции и системы учитель-ученик в формировании исполнительской школы, автор в дальнейшем усматривает параллель с современными подходами к обучению традиционных певцов в вузах Алеппо. В заключение подчеркивается: город вошел в историю арабского устно-профессионального пения как центр бережного сохранения и развития традиций, обучения исполнителей и воспитания художественного вкуса исполнителей и слушателей.

Ключевые слова: Сирия, Алеппо, профессиональное арабское пение устной традиции, мувашшах, кудуд, социальные эстафеты, традиционная исполнительская школа, зикр, Сабах Фахри

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Алхамви М. Сирийский город Алеппо как исторический центр арабского пения профессиональной устной традиции // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 87–97. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-87-97.

THE SYRIAN CITY OF ALEPPO AS A HISTORICAL CENTER OF ARABIC SINGING AND PROFESSIONAL ORAL TRADITION

М. Alhamwi¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. This article focuses on identifying the factors that have ensured the Aleppo's status as the musical capital of Syria and one of the leading centers of Arab singing of the professional oral tradition. On the basis of modern concepts (the scientific theory of “social relays” by M.A. Rozov and the elaboration of the criteria of professionalism in the traditional musical culture by S.P. Galitskaya) the author, using historical facts and characteristics of artistic practice, finds in the Aleppo traditional professional singing all the criteria characterizing this type of art. The reasons for the general Arab significance of the achievements of the traditional

vocal art of Aleppo, due to geographical, economic, socio-cultural factors, are outlined. The main characteristics of the Muwashshah and Kudud genres and the conditions of their existence are given. Noting the role of religious tradition and the teacher-student system in the formation of the performing school, the author further sees a parallel with modern approaches to the training of traditional singers in universities in Aleppo. The author concludes by emphasizing that the city has entered the history of Arabic oral and professional singing as a center of careful preservation and development of traditions, training of performers, and cultivating the artistic taste of both performers and listeners.

Keywords: Syria, Aleppo, professional Arabic oral tradition singing, Muwashshah, Kudud, social relays, traditional performing school, zikr, Sabah Fakhri

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Alhamwi, M. (2023), "The Syrian city of Aleppo as a historical center of Arabic singing and professional oral tradition", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 87–97. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-87-97.

Алеппо (арабское Халеб) – один из крупнейших сирийских городов¹. Он расположен в северо-западной части Сирии, на расстоянии 310 км от столицы – Дамаска и в 45 км к востоку от сирийско-турецкой границы. До начала военных действий это был самый большой промышленный город в государстве, с населением более чем 4,5 млн человек. Это также важный туристический и культурный центр страны. Алеппо – очень древний город, возраст его сложно определить. Самому древнему из найденных строений – около 10 000 лет. К сожалению, город сильно пострадал во время военных действий. Сказались и последствия землетрясения, случившегося на границе Турции и Сирии 6 февраля 2023 г.

Напомним, что предки сирийцев не были арабами и мусульманами. Арабские исламские войска пришли сюда в 637 г. из Антиохии под руководством Халида ибн аль-Валида. Однако мусульмане смогли быстро распространить арабский язык и ислам, потому что арамейский язык², на котором говорили жители региона, близок арабскому. Когда исламская цивилизация достигла своего апогея, Алеппо стал свидетелем

мощного подъема искусства и архитектуры. Не случайно город был избран столицей исламской культуры на 1427 год хиджры (с 31 января 2006 г.).

Алеппо играл очень важную роль в арабской музыке с древних времен до наших дней. О том, что музыка была важной частью жизни его жителей, свидетельствует ряд исторических фактов. Так, одна из выдающихся книг о пении («Книга песен»), созданная музыкантом Абу-ль-Фараджем аль-Исфахани, была посвящена эмиру Алеппо Сайфу ад-Даула аль-Хамдани (916–967), чтобы удовлетворить музыкальные наклонности принца. А известнейший средневековый музыкант аль-Фараби завершил в Алеппо свою знаменитую «Великую книгу о музыке» (Далал М., 2006, с. 16–17). Здесь находится известная в арабском мире исполнительская школа таких жемчужин устного профессионального творчества, как мувашшах³ и кудуд⁴.

Несмотря на важнейшую роль города в развитии музыкальной культуры арабского мира, данный феномен до настоящего времени не находился в поле зрения российского музыковедения. Относитель-

но сирийского и шире арабского музыкознания, следует отметить: существует значительный массив источников, лежащих за пределами собственно музыкальной науки, а также посвященных или косвенно связанных с отдельными аспектами музыкальной и религиозной жизни, бытования жанров, деятельности выдающихся представителей музыкальной культуры и искусства Алеппо. Сейчас Алеппо считают музыкальной столицей Сирии. Он был и есть колыбель большинства арабских музыкантов. Однако отсутствует комплексная характеристика условий, а также специфики становления в Алеппо искусства профессионального пения устной традиции.

Рамки статьи обусловили круг вопросов, освещение которых позволяет рассматривать сформированные в Алеппо традиции как проявление высокого уровня устного профессионализма в музыкальном искусстве. Предварительно отметим, согласно представленной советским музыковедом Л.А. Мазелем (1983, с. 26–27) стадийности процесса развития музыкального искусства, на первой фольклорной стадии отсутствует его профессионализация, на второй – возникает профессиональное искусство устной традиции, на третьей – письменное (композиторское) искусство (при этом фольклор продолжает свое существование на всех стадиях).

Восточная и западная цивилизации по-разному проходят этот путь: сложившийся на второй стадии профессионализм устной традиции в ряде неевропейских культур успешно сосуществует с письменным, а Европа его фактически утратила, в некоторых случаях сохранив

в качестве реликта. К сожалению, на протяжении десятилетий во многих неевропейских культурах возникает ситуация, в которой данной традиции в той или иной степени грозит опасность⁵. Изложенное обусловило актуальность обращения к обозначенной теме.

С целью осмысления ситуации в русле представлений современной науки обратимся к универсальной науковедческой концепции «социальных эстафет» новосибирского философа М.А. Розова (2008) и кратко обозначим три типа эстафет: 1) воспроизведение непосредственных образцов поведения или деятельности через включение в жизнь и быт; 2) традиция передается через описание деятельности или инструкции по ее осуществлению; 3) традиция представлена исключительно образцом продукта деятельности. Устному профессионализму в полной мере соответствует второй тип. При изменении типа эстафеты, т.е. способа ее передачи, традиция может быть утрачена как «живой», развивающийся феномен (о проекции концепции на музыкальное искусство подробно см.: (Дрожжина М., 2012; 2019)) или вообще исчезнуть. Отсюда очевидно: речь идет о ведущей роли фактора передачи традиции, в данном конкретном случае о разрушении ее устной передачи – системы учитель–ученик.

Теоретические параметры традиционного устного музыкального профессионализма, включая его определение и терминологию, по сей день до конца не раскрыты. Наиболее последовательно и детально они представлены в трудах известного российского музыковеда-востоковеда С.П. Галицкой (2015).

Исследователь отмечает проблемы терминологического и научного аппарата (во многом, на наш взгляд, обусловленные наличием «промежуточных» традиций между устным профессионализмом, фольклором и композиторским творчеством: народно-профессиональные, полупрофессиональные, устно-письменные и т.д.).

В составленной ученым таблице с целью сравнения десяти параметров всех трех стадий (по Л. Мазелю) музыкального творчества обозначены следующие критерии устного профессионализма: устность; ведущая роль эстетико-художественного начала; ядро – частичное разрушение синкретиза триады автор–исполнитель–слушатель; сложность музыкальных текстов; высокий уровень владения исполнительской техникой; необходимость специального обучения; обеспечение средств материального существования; возможное наличие особого вида письменной фиксации (постфиксация); особые формы авторства; автохтонная научная рефлексия (Галицкая С., 2015, с. 11).

В силу изложенного автор настоящей статьи концентрирует внимание на возникновении социокультурных условий для функционирования данного вида творчества в Алеппо (географического, исторического и экономического факторов), обеспечивающих возможность соответствующей эстафеты передачи традиции, а также на специфике ее бытования.

До конца XIX в. на протяжении нескольких столетий Алеппо занимал видное торговое и экономическое положение, достигаемое его локацией и стратегической ролью,

расположением на пути караванов, направлявшихся с дальнего востока Азии на дальний запад Европы, и с крайнего юга Аравийского полуострова, Египта и Магриба – на дальний север исламского мира, что породило роскошные условия жизни, обусловившие востребованность искусства пения. Так зародился процесс аккультурации в русле профессионального пения устной традиции, центром которого был Алеппо. Здесь переплавлялись традиции арабского, персидского, армянского, византийского, турецкого пения как фольклорного, так и устно-профессионального⁶.

Караваны везли песни своей родной страны и сходились в собраниях и вечеринках Алеппо, где между ними и городскими певцами происходил особый культурный обмен, результатом которого было запоминание поступающих мелодий и преобразование их в диалект города. Таким образом представители разных регионов и этносов имели возможность познакомиться с огромным мелодическим репертуаром и внести свой вклад в вечера Алеппо, которые ежедневно устраивались крупными купцами. А мелодии музыкантов Алеппо и элементы их мелодического репертуара алеппские караванные певцы увозили в другие страны, заменяя в дальнейшем свои тексты местным диалектом и присоединяя их к наследию этих стран.

В Алеппо применялось повторное использование местных мелодий в соответствии с требованиями меняющейся эпохи или путем отделения их от старых текстов, будь то разговорный, диалектный или другой язык и использование их с новыми текстами на местном ди-

алекте⁷, чтобы удовлетворить вкусы слушателей – крупных купцов, которые были самыми важными спонсорами пения⁸. Подобное спонсорство – свидетельство обеспечения средств материального существования исполнителей, которое (по С.П. Галицкой) является одним из обязательных параметров устного профессионализма. Другие обозначенные ученым критерии, характеризующие устный профессионализм такие, как ведущая роль эстетико-художественного начала; отделение категории слушателя от синкретической триады автор–исполнитель–слушатель; сложность музыкальных текстов, раскрывает историческая литература, где Алеппо упоминается как испытательный центр для потенциальных певцов и певиц (из соседних стран), желающих стать профессионалами.

Здесь проходила и неофициальная «проверка способностей» профессиональных певцов и музыкантов, ищущих признания. Так как было известно, если музыкант признан в Алеппо – значит он действительно талантлив и профессионален (Далал М., 2006). Издавна за жителями Алеппо закрепились слава критиков, обладающих высоким вкусом, будь то любители или профессионалы. Здесь всегда было немало ученых, глубоко изучивших музыку во взаимосвязи с философией и физикой. Эти представители музыкальной культуры Алеппо преуспели как в игре на инструменте, так и в теории (проявление обязательного критерия, связывающего исполнителя с проблемами научной рефлексии). Эти люди способствовали широкому распространению высокой исполнительской культуры.

Так, летом 1935 г. шейх Али аль-Дарвиш и несколько его друзей, которые были любителями музыки, основали клуб для обучения музыке, распространения художественного сознания, музыкальной культуры и вкуса, а также для проведения периодических концертов и других мероприятий под названием «Музыкальный клуб Алеппо», который затем расположился в районе Баб аль-Наср. Членами-основателями были самые известные деятели музыки и литературы в Алеппо, такие как выдающийся арабский поэт Омар Абу Риша и профессора Ахмед аль-Аври, Фуад Хассун, Мамдух аль-Джабри, Маджди аль-Акили, Абдул-Латиф аль-Набки, Юссеф Хаджа, Юсеф Мардини и др. (Хосни Г., 2001, с. 10).

Основой мастерства традиционного профессионального арабского певца (независимо от региона) является освоение макама (подробно об этом см.: (Алхамви М., 2020)). Помимо ладового звукоряда это модально-моодический лад (в совокупности всех его категорий и функций образующий целостную текстомузыкальную композицию, на которой базируются практически все профессиональные жанры). Однако в контексте настоящей статьи мы сосредоточим внимание на феноменах, присущих Алеппо и являющихся символом его культуры.

Родиной мувашшаха считают Андалусию. Среди ряда версий зарождения и развития этого феномена, наиболее распространенной считается связанная с именем Абу-ль-Хасана Ибн Нафи, прозванного Зирьяб. Поскольку образование он получил в Алеппо, в школе Абдурахмана Исхака, мувашшах

фактически вернулся к своим истокам. Возвращение длилось долго. Ученые полагают: из Андалусии началось его распространение в Магриб, далее в Алеппо, где от арабского названия города – «Халеб», обновленный мувашшах получил название аль-халабийя. Затем жанр широко распространился в Египте и Турции. Большую роль сыграли бродячие певцы (Сергеева Т., 2008).

Зирьяб создал новый, более профессионализированный метод обучения, в самом точном виде соответствующий эстафете традиционного устного профессионализма, где традиция передается через описание деятельности или инструкции по ее осуществлению. До него практиковалось преподавание мелодий путем повторения и запоминания. Зирьяб разделил обучение на три части: первая – обучение ритму при чтении стихов, вторая – изучение мелодии в их простой форме, а в третьей – формирование голоса, пение орнаментов и проявление эмоций (Султан Дж., 1953, с. 15–16). «Он составил целый методический комплекс упражнений для начинающих певцов. Важным предметом в его школе было изучение стихотворных размеров и ритмических формул, используемых в музыкальном искусстве» (Беляева Е., 2018, с. 34).

В городе развиты как религиозные суфийские, так и светские традиции пения, и мувашшах, и кудуд имеют религиозную и светскую направленность. Кудуд – это лирическая светская поэзия на религиозные мелодии. Его поют на певческих концертах, общественных и частных мероприятиях и вечеринках, которые связаны с культурой быта Алеппо.

Ни одна традиционная свадьба не обходится без мувашшаха и кудуда. Вместе мужчины и женщины на свадьбах не собираются, отсюда различие ролей кудуда и мувашшаха. На мужской половине певец начинает с пения звена из мувашшаха, а кудуд завершает церемонию. На женской кудуд – важная опора в пении певицы. Если вечер проводится певцом в сопровождении инструментального коллектива, мувашшах слушают, а под легкие мелодии кудуда танцуют. Но если это выступление, организованное певческой группой (без сопровождающих их музыкальных инструментов), то религиозные и лирические мувашшахи должны исполняться, и тогда кудуд между ними – тоже.

Ученый-музыкант из Алеппо Шейкер Эффенди аль-Халаби сыграл огромную роль в распространении этой алеппской традиции в Египте в XIX в. В 1840 г. он писал, что египетские певцы изучают алеппский мувашшах и считают, что в этом городе существует особое искусство арабского пения. Для него характерны лирическая мелодия широкого дыхания, возвышенный дух, богатая ритмика. Среди выдающихся египетских учеников Шейкера Эффенди – Мухаммад Осман, Абду аль-Хомули, Салама Хегази. На основе их воспоминаний Камель аль-Халаи в книге «Восточная музыка» приводит 200 образцов мувашшаха (Халаи К., 2017). Здесь нет нотной записи, дан поэтический текст с указаниями гласных и ударений, предварительно охарактеризованы ритмические формулы, макамы (ладоинтонационные модели), особенности исполнения, эстетические критерии звучания.

Помимо кудуда и мувашшаха в Алеппо любят и поют другие жанры, в той или иной степени связанные с названными выше. Среди них – аль-маваль аль-халаби или мавваль. Этот жанр любовной лирики основан на искусстве импровизации, исполняется как прелюдия к макаму, формирующая ладовую настройку и демонстрирующая профессиональные возможности певца. Мавваль поют на разговорном диалекте, употребляемом в Алеппо 100 лет назад. Он известен благодаря характерным и распространенным мелодиям, которые кристаллизовались в течение длительного времени.

Касыда (хвалебная песнь). О ее подлинно высоком вокальном профессиональном статусе свидетельствует необходимость серьезного изучения «илми аруз» («науки аруза»), так как жанр не существует вне литературного арабского языка. Состоит из газелей возвышенного содержания. Еще один жанр – аль-давар (или аль-даур) – в переводе с арабского – роль – сложился в Египте. Он требует высокого профессионализма певца в сфере формы (через смену макамов и ритмов) и импровизации. Он очень сложен, но при этом исполняется на разговорном языке.

Исполнительская школа Алеппо возникла как развитие восточного арабского пения, ее созданию во многом способствовало господство в городе суфийских орденов. Основатель суфийской исполнительской школы – Акил аль-Манбаджи (умер в 1731 г.). Его пение основано на религиозных текстах и сопровождало ритуалы суфиев. Аль-Манбаджи – создатель ритуального танца самах, базирующегося на ритмах муваш-

шаха. Ученики аль-Манбаджи учили свои анашид (песни), и тувашших (или ат-тауших – религиозный мувашшах) в соответствии с этим ритмом. В суфийских зикрах Алеппо, в частности в тарикате (ордене) Кадирийя аль-Хилутийя наглядно складывалась (по мнению Мухаммада Далала) традиция пения. Нет хорошего певца, который бы не пел в нем.

Можно утверждать, что основной критерий традиционного профессионализма – устность – здесь абсолютизирован. Наследие переходило устно от одного поколения к другому даже после появления специализированных книг. Это было обусловлено непоколебимой верой в то, что пение – искусство устное, его можно получить только из уст учителя. Как и все арабское наследие, оно передавалось мутававтором (принцип передачи информации, когда она воспринимается как не вызывающая сомнений, как будто воспринимающий сам был свидетелем сказанного). Это делается через непосредственную рецепцию для того, чтобы хафиз (учитель) собирал группу многообещающих голосов и, постепенно, через коллективные занятия присоединял достойных к группе певчих. И если Раис аз-Зекер (главный в зикре) чувствует, что у того или иного новичка есть талант и многообещающий голос, он подведет его поближе и позаботится о нем, пока тот не станет участником певческой группы агниха (группа людей с красивыми голосами (не менее двух), которые сидят справа от Раиса аз-Зекера и слева от него, поют вместе с ним, и одному из них может быть доверено импровизированное пение во время перерыва).

Следует запомнить, что в данной среде и контексте между понятиями «певец» (мугани) и «вокалист» (мутриб) существует большое различие. Певец – тот, кому при исполнении аккомпанируют музыкальные инструменты. А вокалист – скорее «прилагательное», данное тому, кто поет без инструментального ансамбля в сопровождении хоровой группы.

Из этой религиозной среды вышло много талантливых музыкантов. Омар аль-Батш (1885–1950) – автор-композитор первого мувашшаха, созданного в письменной традиции, является одним из известных певцов. Субхи аль-Харир (1884–1968) был руководителем суфийских семинаров в Алеппо, самым важным из которых был Аз-Завия аль-Хилалия. Его ученик Мухаммад Хайри (Джалилати) Абд ар-Рахман Аттия (Кайкун) стал одним из непревзойденных певцов. Среди его учеников есть и те, кто совмещал зикр и театр, например, как певец и вокалист Фуад Хантомани (1929–1993) (Далал М., 2006, с. 18–20).

Среди выдающихся учителей алеппской школы – шейх Али аль-Дарвиш (1884–1952). Он изучил основы музыки и игры на флейте в Стамбуле, а в Алеппо пение у шейха Ахмеда Акиля, Салеха Джаббы и Мухаммада Джунаида. В течение трех лет преподавал в Институте музыки в Каире (до 1931 г.). Затем музыкант переехал в Тунис, а через десять лет в Иерусалим, где исполнил и записал множество мелодий. В 40-е гг. XX в. преподавал в Багдаде в Институте изящных искусств. Почувствовав приближение смерти, Али аль-Дарвиш вернулся в родной Алеппо, чтобы умереть на Родине.

К данной школе принадлежат Абу Халил аль-Каббани (1883–1903) и Марун ан-Накаш (1817–1855), впоследствии создатели египетского музыкального театра.

Назовем наиболее известных певцов Алеппо: Мухаммад ан-Нассар (1904–1967), аль-Тараб (1907–1979), Ахмед аль-Факаш (1900–1969). Среди наших современников: великий певец Сабах Фахри, Омар Сармини, Хасан Хаффар, Нихад Карпентер, Ахмед Азрак, Хаман Харити и др. Каждый из них обладает яркой творческой индивидуальностью, своим стилем и подходом к исполнению.

Выдающимся певцом в истории школы Алеппо является Сабах Фахри (1933–2021), родившийся в Алеппо, в семье суфийского шейха. Его искусство известно далеко за пределами арабского мира. Пение музыкант изучал с раннего возраста, среди его учителей – шейх Али аль-Дарвиш, шейх Омар аль-Батш, Мохаммад Раджаб. Сабах Фахри внес большой вклад в распространение и обновление кудуда и мувашшаха. Сейчас большим авторитетом в данной исполнительской школе является Сафван аль-Абед (род. в 1962 г.).

В XX в. в распространении этого традиционного искусства большую роль стали играть новые технологии (грам-, аудио-, видеозапись) и средства массовой информации (радио и телевидение). Особо одаренные люди смогли воспринимать музыку на слух и учиться. Но это не значит, что изменилась эстафета передачи. Данный вид эстафеты стал дополнительным, он не давал возможности полноценно овладеть традицией. Для достижения хороших результа-

тов необходимо обучение у профессионального певца. Более серьезная опасность для сохранения эстафеты передачи кроется в возможности утраты ее основного критерия – устности, возникающей в условиях перехода к системе западной нотации. Однако Алеппо подобная опасность обошла стороной.

На современном этапе это искусство пения изучается и в вузах Алеппо. Несколько лет здесь действовал частный Институт восточного пения, созданный Сабахом Фахри. Его имя носит другой вуз – государственный Арабский институт музыки в Алеппо. Подчеркнем, сохраняется устный характер передачи. Кратко обозначим основные характеристики учебного процесса.

Особенностью государственного института стало преподавание в устной коллективной форме (характерной для местной традиции, ведущей начало от описанного выше суфийского метода) посредством индоктринации. Здесь нет специального класса восточного сольного пения, все студенты института, независимо от специализации, в рамках обучения традиционному пению изучают только мувашшах. Таким образом, курс (не ориентированный на обязательное наличие у студента красивого голоса) способствует глубокому погружению в традицию прославленного шедевра⁹.

В частном институте Сабаха Фахри студенты-певцы составляли 90 % от численности студенческого контингента и большинство из них не владели нотной грамотой. Уроки пения (как и в государственном вузе) были всегда коллективные, а некоторые из вокалистов дополнительно изучали исполнение на уде (древний

струнный инструмент). Среди преподавателей – Ахмед Хайри, Омар Сармини, Мухаммад Хамима. Здесь преподавал и шейх, с помощью которого постигали кораническую декламацию – таджвид. При поступлении требовалось наличие хороших природных данных: голоса, слуха и чувства ритма. Непосредственно к исполнению вступительные требования были не строгие. Что касается музыки западного типа, академического искусства, то в Алеппо она не получила такого распространения как, например, в Дамаске. Здесь нет симфонического оркестра, оперного театра. И концерты западной классики звучат только на студенческих мероприятиях Арабского музыкального института или в армянской церкви. Жители Алеппо являются знатоками традиционного искусства и предпочитают концерты своих традиционных исполнителей¹⁰.

Таким образом, в древнем городе на протяжении веков сложились условия, благоприятствующие формированию совершенного искусства пения, основанного на устной эстафете передачи, требующей специального профессионального обучения. Это искусство и в настоящее время наполняет как религиозную практику, так и музыкальную жизнь Алеппо во всех ее проявлениях. Его высокохудожественный уровень по достоинству оценен во всем арабском мире и за его пределами. Благодаря этому город вошел в историю арабского устно-профессионального пения как центр, где бережно сохраняются, развиваются и распространяются традиции, обучаются исполнители и воспитывается художественный вкус как исполнителей, так и слушателей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сирия – часть арабского мира, и современные ее границы обозначены только 60 лет назад. До этого было большое государство, также с арабской культурой – Билад аль-Шам, включающее современные территории Сирии, Иордании, Ливана, Палестины. «Есть утверждения, что Сирия является аббревиатурой от Ассирия» (Абду С., 1998, с. 17).

² На нем говорил Иисус Христос.

³ Мувашшах – жанр средневековой арабской вокальной поэмы, основанный на одноименном строфическом поэтическом жанре. Его поют как на литературном, так и на разговорном языках. В период турецкого господства Мувашшах приобрел значение национального жанра, который арабы противопоставляли искусству Османской империи. Свое значение он сохранил и по сей день (Аббас Х., 2018).

⁴ В переводе «Аль-Кудуд» означает «объем». Его нельзя определить как жанр, это скорее форма, которая может быть реализована как в песенном (полупрофессиональном) жанре (небольшие песни), так и в жанре мувашшаха. Кудуд и мувашшах похожи и непесенный вариант кудуда практически однороден с мувашшахом.

⁵ Причины этого в исследовательской литературе называются самые разные: конкуренция с письменным европейским многоголосным (композиторским) профессионализмом, письменная нотная фиксация; отход от системы устной передачи учитель–ученик и др.

⁶ Калаа С.А.аль. Аль-Кудуд аль-Халаби: Репертуар мелодий с меняющимися текстами, сформированный в Алеппо... // Энциклопедия Второй Книги Песен (ее биография). URL: <https://www.agha-alkalaa.net/archives/16387> (дата обращения: 20.05.2021).

⁷ Подобный принцип обработки напоминает троп – литературно-музыкальный жанр средневековой Западной Европы, основанный на поэтической или музыкально-поэтической обработке ранее сочиненных григорианских распевов.

⁸ Калаа С.А.аль. Аль-Кудуд аль-Халаби...

⁹ В отличие от вузов Алеппо, в институте Дамаска восточное пение изучается на индивидуальных занятиях. Более подробно об этом см.: (Дрожжина М., 2022, с. 180–182).

¹⁰ Калаа С.А.аль. Аль-Кудуд аль-Халаби...

ЛИТЕРАТУРА

Аббас Х. Традиционная музыка в Сирии. Бейрут: Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры, 2018. 255 с. (на араб. яз.)

Абду С. Сирийцы и сирийская цивилизация. Дамаск: Дар Эль Хесад, 1998. 108 с. (на араб. яз.)

Алхамви М. Освоение Макама – основа мастерства традиционного певца в Сирии // Музыкальная культура глазами молодых ученых. СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2020. С. 136–140.

Беляева Е.В. Творчество композиторов Сирии: Основные пути развития (вторая половина XX – начало XXI века): Дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2018. 288 с.

Галицкая С.П. О профессионализме в традиционной музыкальной культуре // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 6–14.

Далал М.К. Религиозный Аль-Кудуд (Историческое и музыкальное исследование Аль-Кудуд Аль-Халаби). Дамаск: М-во культуры, 2006. 408 с. (на араб. языке)

REFERENCES

Abbas, Kh. (2018), *Traditional music in Syria*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Beirut, 255 p. (in Arabic)

Abdu, S. (1998), *Syrians and Syrian civilization*, Dar El Hesad, Damask, 108 p. (in Arabic)

Alkhamvi, M. (2020), “Mastering the Maqam is the basis of the skill of a traditional singer in Syria”, *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh* [Musical culture through the eyes of young scientists], Rossiiskii gosudarstvennyi universitet im. A.I. Gertsena, Saint Petersburg, pp. 136–140. (in Russ.)

Belyaeva, E.V. (2018), *Tvorchestvo kompozitorov Sirii: Osnovnye puti razvitiya (vtoraya polovina XX – nachalo XXI veka)* [The work of the composers of Syria: The main ways of development (the second half of the XX – the beginning of the XXI century)], Cand. Sc. Thesis, Kazan, 288 p. (in Russ.)

Galitskaya, S.P. (2015), “About professionalism in traditional musical culture”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], nr. 4, pp. 6–14. (in Russ.)

Дрожжина М.Н. «Теория социальных эстафет» М.А. Розова и ее значение для современного этномузыкознания // Идеи и идеалы. 2012. Т. 2, № 2. С. 136–141.

Дрожжина М.Н. Школа в каноническом музыкальном искусстве и современность (на примере деятельности Академии макома в Таджикистане) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2. С. 85–90.

Дрожжина М.Н., Алхамви М. Традиционное искусство пения в контексте современного музыкального образования Сирии // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 2. С. 175–186.

Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: Теорет. очерк. М.: Музыка, 1983. 72 с.

Розов М.А. Теория социальных эстафет и проблемы эпистемологии. М.: Новый хронограф, 2008. 352 с.

Сергеева Т.С. Музыка Ал-Андалус: Рождение западно-арабской классики. Казань: КГК, 2008. 308 с.

Султан Дж. Аль-Мувашшахат. Драгоценное наследие Андалусии. Париж, 1953. 92 с. (на араб. яз.)

Халаи К.М. аль. Книга Восточной музыки. Каир: Hindawi CIC Corporation, 2017. 441 с. (на араб. яз.)

Хосни Г.М.А.М. Традиционное лирическое наследие, связь Египта и Сирии (сравнительное исследование). Каир: Хелуанский ун-т, 2001. 786 с. (на араб. яз.)

Dalal, M.K. (2006), *Religious Al-Hudud (Historical and Musical Study of Al-Hudud Al-Halabi)*, Ministry of Culture, Damask, 408 p. (in Arabic)

Drozhzhina, M.N. (2012), “«The theory of social relays» by M.A. Rozov and its significance for modern ethnomusicology”, *Idey i idealy* [Ideas and ideals], Vol. 2, no. 2, pp. 136–141. (in Russ.)

Drozhzhina, M.N. (2019), “The school in canonical musical art and modernity (on the example of the activities of the Makoma Academy in Tajikistan)”, *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 85–90. (in Russ.)

Drozhzhina, M.N., Alkhamvi, M. (2022), “The traditional art of singing in the context of modern musical education in Syria”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 2, pp. 175–186. (in Russ.)

Halai, K.M.Al (2017), *The book of Oriental music*, Hindawi CIC Corporation, Kair, 441 p. (in Arabic)

Hosni, G.M.A.M. (2001), *Traditional lyrical heritage, the connection between Egypt and Syria (comparative study)*, Helwan University, Kair, 786 p. (in Arabic)

Mazel', L.A. (1983), *O prirode i sredstvakh muzyki* [About the nature and means of music], Muzyka, Moscow, 72 p. (in Russ.)

Rozov, M.A. (2008), *Teoriya sotsial'nykh estafet i problemy epistemologii* [Theory of social relays and problems of epistemology], Novyi khronograf, Moscow, 352 p. (in Russ.)

Sergeeva, T.S. (2008), *Muzyka Al-Andalus: Rozhdenie zapadno-arabskoi klassiki* [Al-Andalus music: the birth of Western Arabic classics], KGK, Kazan, 308 p. (in Russ.)

Sultan, J. Al-Muwashshahat (1953), *Al-Muwashshahat. The precious heritage of Andalusia*, Paris, 92 p. (in Arabic)

Сведения об авторе

Алхамви Маха, аспирант кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор М.Н. Дрожжина)

E-mail: mahaalhamwi94*-*@gmail.com

Author Information

Maha Alhamwi, post-graduate student of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Professor M.N. Drozhzhina)

E-mail: mahaalhamwi94*-*@gmail.com

Поступила в редакцию 18.03.2023

После доработки 11.05.2023

Принята к публикации 22.05.2023

Received 18.03.2023

Revised 11.05.2023

Accepted for publication 22.05.2023

© Ма Шухао, 2023

УДК 782.9

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-98-111

ОПЕРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ГО ВЭНЬЦЗИНА: СЮЖЕТЫ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ РЕШЕНИЯ

Ма Шухао^{1, 2}

¹ Уханьская консерватория музыки, Ухань, 430060, Хубэй, Китайская Народная Республика

² Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена анализу оперного творчества современного китайского композитора Го Вэньцзина. Рассматривается тематика пяти опер, в основу которых положены хорошо известные шедевры национальной литературы и живописи: «Записки сумасшедшего», «Вечерний прием», «Беседка Фэнъи», «Поэт Ли Бо», «Рикша». Изучаются приемы работы композитора в каждом из сочинений, в результате чего выявлено его тяготение к виду камерной оперы. Установлено, что обращение к источникам различных эпох и концентрация на переживаниях главных героев требуют в каждом из опусов поиска своего варианта жанра. В «Вечернем приеме» и «Беседке Фэнъи» Го Вэньцзин обращается к синтезу европейских оперных канонов и традиций пекинской и сычуаньской опер, в «Записках сумасшедшего» – к сочетанию авангардных техник и принципов звуковысотной организации, связанной с тоновой системой китайского языка. «Поэт Ли Бо» и «Рикша» в большей степени отвечают европейским академическим представлениям о жанре оперы, однако элементы китайского музыкального искусства присутствуют и в них. Национальный колорит во всех сочинениях достигается благодаря включению традиционных форм и вокальных техник звукоизвлечения, приемов традиционной сценографии, звучания народных инструментов, а также обращению к темам народных песен.

Ключевые слова: Го Вэньцзин, оперы китайских композиторов, пекинская традиционная опера, сычуаньская традиционная опера, китайские народные инструменты

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ма Шухао. Оперные сочинения Го Вэньцзина: Сюжеты и музыкальные решения // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 98–111. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-98-111.

OPERA COMPOSITIONS BY GUO WENJING: FEATURES OF MUSICAL SOLUTIONS

Ma Shuhao^{1, 2}

¹ Wuhan Conservatory of Music, Wuhan, 430060, Hubei, People's Republic of China

² M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the analysis of the opera works of the contemporary Chinese composer Guo Wenjing (郭文景). The themes of five operas, based on well-known masterpieces of national literature and painting, are considered: “Diary of Madman” (狂人日记), “The night banquet” (夜宴), “Feng Yi Ting” (凤仪亭), “Poet Li Bai” (诗人李白), “Rickshaw” (骆驼祥子). The techniques of the composer's work in each of the works are studied, as a result of which his gravitation to the type of chamber opera is revealed. It was found that the appeal to the sources of different eras and the concentration on the experiences of the main characters requires each of the opuses to find its own version of the genre. In “The night banquet” (夜宴) and “Feng Yi Ting” (凤仪亭), Guo Wenjing turns to a synthesis of European operatic canons and the traditions of Peking and Sichuan opera, and in “Diary of Madman” (狂人日

记) to a combination of avant-garde techniques and principles of pitch organization associated with the tone system of the Chinese language. “Poet Li Bai” (诗人李白) and “Rickshaw” (骆驼祥子) are more in line with European academic conceptions of the opera genre, but elements of Chinese musical art are also present. The national flavor in all of the works is achieved through the inclusion of traditional forms and vocal production techniques, techniques of traditional scenography, the sound of folk instruments, and an allusion to the themes of folk songs.

Key words: Guo Wenjing, operas by Chinese composers, Beijing traditional opera, Sichuan traditional opera, Chinese folk instruments

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Ma Shuhao (2023), “Opera compositions by Guo Wenjing: features of musical solutions”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 98–111. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-98-111.

К рубежу XX–XXI вв. развитие китайской оперы интенсифицировалось, особенно это справедливо применительно к последнему десятилетию. Ежегодный «прирост» в рамках данного периода составляет около 15 сочинений, что является весьма значительным показателем. В числе композиторов, работающих в данном жанре такие известные музыканты, как Тан Дун, Чжоу Сюэши, Чен Йи, Зу Лонг, Вэнь Дэцин, Цюй Сяосун. Однако среди современных оперных творений в Китае лучшими по праву можно назвать произведения Го Вэньцзина, который активно работает в настоящее время. Жанр является одним из магистральных для композитора, им написаны пять опер, ставших классикой национального искусства. При этом каждое произведение – новый шаг композитора, оригинальное театральное представление по замыслу и воплощению.

Оперы Го Вэньцзина завоевали признание публики благодаря актуальности поднимаемых проблем, плотным связям с национальной культурой Китая, обращению к элементам традиционного музыкального и театрального искусства, а также оригинальному композиторскому мышлению автора¹. Достаточно ши-

рокое распространение оперного творчества современника – весьма редкое явление в культурном пространстве, и это подтверждает, что произведения Го Вэньцзина признаются аудиторией.

Опусы анализировались искусствоведами. Необходимо упомянуть диссертационное исследование Сюй Цыдуна «Опера Го Вэньцзина “Деревня Волчья” в аспекте мировой музыкальной гоголианы» (2018) и его статьи (2016; 2017). Важными источниками стали диссертация Чжу Линьцзи «Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма» (2021), в которой упоминается «Ночной банкет» («Вечерний прием») Го Вэньцзина, работы Ли Цзити и Ван Ибо (Ли Цзити, 2004; 2018; Ван Ибо, 2013).

Однако целостный взгляд на оперное творчество композитора еще не предложен, соответственно целью статьи становится выявление особенностей художественных замыслов и музыкальных решений в операх Го Вэньцзина. Для достижения цели используются аналитический, сравнительный, сопоставительный методы, а также контекстно-диалогический метод, подразумевающий апелляцию к актуальным творче-

ским идеям, определившим развитие оперного творчества. Приведем краткую информацию об операх композитора (таблица).

Оперные произведения Го Вэньцзина

Опера	Время и место премьеры	Действующие лица
«Записки сумасшедшего» по одноименному роману Лу Синя (鲁迅)	Июнь 1994 г. Амстердамский голландский фестиваль искусств, Голландская новая музыкальная труппа	Сумашедший: тенор Брат сумашедшего: баритон Мистер Хо: бас Призрак: лирическое сопрано Деревенские женщины: меццо-сопрано Ведьма: альт Деревенская девушка: сопрано
«Вечерний прием» по картине «Ночной банкет Хань Сицзая» (韩熙载夜宴图) Гу Хунчжуна (Государственный музей Гугун, Пекин)	Июль 1998 г. Оперный театр Алмейда, Лондон, Великобритания	Хань Сицзай: бас Хун Чжу: сопрано Девушка-солистка на пипе: женщина, умеющая играть на лютне Певица: колоратурное сопрано Ли Юй: певец, владеющий приемами пекинской оперы Гу Хунчжун: баритон Чжоу Вэньцзюй: второй баритон
«Беседка Фэнъи» по роману «Троецарствие» Ло Гуаньчжуна (罗贯中)	Март 2004 г. Амстердамский голландский фестиваль искусств, Королевский концертный зал, Амстердам	Дяо Чань: певица, владеющая приемами сычуаньской оперы Лу Бу: певец, владеющий приемами пекинской оперы Дун Чжо: певец, владеющий приемами пекинской оперы
«Поэт Ли Бо» по событиям последнего периода жизни китайского поэта, связанным со ссылкой и опалой, а также по его стихам	Июль 2007 г. Центральный городской оперный театр, Колорадо, США	Ли Бо: бас Вино: тенор Луна: сопрано Стихи: певец, владеющий приемами пекинской оперы
«Рикша» по одноименному роману Лао Шэ (老舍)	Июнь 2014 г. Большой национальный театр Китая, Пекин	Сянцзы: тенор Хуньюй: сопрано Лю Сые: бас Сяо Фуцзы: сопрано Эр Цянцзы: баритон

Сочинение «Записки сумасшедшего» стало вехой в истории китайской оперы, поскольку в данном опусе Го Вэньцзин выступил как новатор. Сочинение тяготеет к камерности, и подобный подход с первой же оперы стал характерным для Го Вэньцзина. Как правило, его произведения невелики по объему, ком-

позитор использует ограниченный состав участников и не включает в сочинение хор (за редким исключением), основной акцент делается на психологии героев, их внутреннем мире, в вокальных партиях преобладает ариозно-декламационный стиль интонирования. Сюжет «Запискок сумасшедшего» посвящен

«истории болезни» ученого, чья интеллектуальная деятельность привела к психическому заболеванию, мании преследования. При этом бред Сумашедшего, который боится быть съеденным, отождествляется с негативной сутью феодального общества, которое уничтожает человеческую личность, «съедая» все ее силы и возможности. Количество персонажей ограничено, поскольку в центре внимания оказывается драма и нюансы переживаний главного героя.

Характеристика Сумашедшего представлена в эволюции, в различных драматических состояниях (от надежды к отчаянию и от спокойствия к ужасу): они становятся импульсом для формирования образного строя и музыкального языка всего сочинения. Интонационно-тематическую основу составляют звуковысотные особенности китайского языка, отражающие различные эмоции. При этом в партиях говорящих, поющих, декламирующих, плачущих, смеющихся персонажей музыкальное воплощение интонаций предстает преувеличенным, концентрирующим ведущие черты. Это позволяет композитору сделать весь оперный язык близким к национальному разговорному, но более экспрессивным по сути.

Новым шагом в развитии китайского академического искусства становится интонационный словарь этой оперы, поскольку он базируется на синтезе четырех систем звуковысотной организации: 1) серийная техника; 2) пентатоника; 3) микрохроматика; 4) тоновая специфика китайского языка. Важную функцию приобретает использование возможностей микрохроматики,

которая применяется в монологах, позволяя внедрить звуки неопределенной высоты. Это придает реализм вокальной речи героев драмы. Кроме того, опера представляет новый подход с позиций гармонического решения. Соотношения между тремя базовыми тонами трихорда, положенными в основу музыкальных построений, используются Го Вэньцзином как бы в качестве аналога отношений между субдоминантой, доминантой и тоникой. Поэтому в каждой сцене появляется центральный тон, играющий ведущую роль и заменяющий тонику.

В статье Го Вэньцзина «Взаимосвязь вербального текста и музыки и языковая проблема в китайской опере» (2016) изложены некоторые взгляды на оперное творчество, основанные на опыте работы над первой оперой: «1. Музыкальная составляющая спектакля должна подчиняться имманентным законам музыкального развития, не являясь украшением и иллюстрацией литературного сценария. Доминирование музыкального начала может быть частичным или полным. 2. Композитор должен отразить особенности драматического спектакля, исходя из специфики драматургии, а также из заданных характеристик и внутренней эволюции персонажей. В этом ключ к созданию реалистичных образов героев. 3. Что касается проблем языка китайской оперы, композитор может контролировать артикуляцию актеров, может ставить цель отразить конкретные диалекты или же нюансы древнекитайского произношения, либо выполнять чрезвычайно детализированную обработку речевых интонаций в музыке, усиливая экспрессию».

Выработанные положения помогли реализовать большинство поставленных задач в «Записках сумасшедшего» и отразить подлинную драму мыслящего героя в удушающей атмосфере глубоко формализованной культуры китайского феодального общества.

В отличие от других опер Го Вэньцина «Вечерний прием» основан на реальных исторических событиях, запечатленных на живописном полотне. В оперном сценарии органично сочетаются правда и вымысел, виртуальный и реальный мир, что неизбежно, учитывая отсутствие точных вербальных текстов. При этом словесный текст опирается на древнюю китайскую лирику и отражает «классическое» поэтическое настроение, свойственное атмосфере описываемого исторического периода. Важнейшую цель составила трактовка персонажей с точки зрения их внутреннего состояния, переживаний, а также оценки их моральных принципов и реальных действий.

Главный герой Ли Юй – последний Желтый император китайской династии Тан, империя которого была разрушена представителями династии Сун через 14 лет после его вступления на престол. Это сложная и неоднозначная фигура, трагический конец которой предопределен. Доставшаяся ему империя была на грани краха в результате серии восстаний и военных поражений, и он не смог предотвратить ее разрушение перед лицом растущего могущества империи Сун. По сюжету оперы Ли Юй предпринимает последний шаг, пытаясь заручиться поддержкой Хань Сицзая, талантливого политика и литерато-

ра, но тот отвергает предложение стать канцлером. Желая понять реальную причину отказа, император посылает известного художника Гу Хунчжуна в дом Хань Сицзая. Живописец запечатлевает сцены званого обеда, экстравагантной и развратной жизни политика в условиях гибели империи.

Облик Ли Юй связан с идеей преданности своей стране: герой приносит себя в жертву, несмотря на безвыходность ситуации. Этот персонаж вызывает бесспорное сочувствие. Обаяние образу Желтого императора добавляет его поэтический талант, он написал большое количество стихов, сохранившихся до наших дней.

Хань Сицзай предстает двойственным персонажем. Искушенный политик, он внес большой вклад в развитие династии Тан, давая полезные советы и предложения, но в последние дни правления, осознав, что империя безвозвратно рушится, отклонил приглашение Ли Юй, не желая приносить в жертву свою жизнь и репутацию. Хитрый политик притворился, что не интересуется ничем, кроме пьянства и разврата, фактически дистанцировавшись от государственных проблем. Его позиция выглядит эгоистичной, но вполне понятной зрителю. При этом Хань Сицзай обладает рядом привлекательных качеств – это крупный литературный деятель династии Тан, который обобщил и отредактировал книги «Полное собрание поэзии эпохи Тан» и «Дополнительное собрание поэзии Тан»: именно он сохранил сочинения большинства крупных поэтов династии до наших дней.

Избранный сюжет стал поводом для поиска новых музыкальных при-

емов, поэтому «Вечерний прием» демонстрирует иной стиль, чем первая опера. Ли Цзити (李吉提), профессор композиции Центральной консерватории Китая, после просмотра оперы отметил специфику представленных в сочинении музыкальных технологий, констатируя, что она «явно унаследовала и заимствовала эффектные средства традиционной китайской оперы» (2004). С этим утверждением нельзя не согласиться. В опусе воплощены такие приемы традиционного спектакля, как эпичность повествования, появление каждого персонажа со своего рода «выходной арией», а также наличие вокальных эпизодов в стиле традиционной пекинской оперы².

Однако приемы традиционного пения здесь использованы не в чистом виде, а в сочетании с классическим вокалом – весьма креативный прием, позволяющий добиться нового художественного эффекта. Например, в первой сцене Хань Сицзай сидит на диване и поет соло с закрытыми глазами на следующий текст: «Жизнь человека коротка, и хотя

он создает заздравные песни, он может петь их только печально и он вряд ли сможет забыть свою грусть. Жизнь в этом мире подобна капле утренней росы, которая исчезает в мгновение ока»³. Такое неторопливое, медитативное пение характерно для стиля пекинской оперы, в частности, для типичного персонажа Сяо Шэн (小生). В данном случае иллюстрируется традиционная манера исполнения, принятая у китайских литераторов. При этом использованы скачки на широкие интервалы (2 октавы и более) и частое чередование «настоящего, реального голоса» и фальцета (пример 1).

Большое значение в этом спектакле придается выразительному значению тембров, весьма важному для китайской национальной инструментальной музыки. С этой целью в оркестре объединены народные китайские и академические симфонические инструменты, и при этом, например, пипа (琵琶) и бамбуковая флейта (竹笛) звучат в качестве ключевых инструментов на протяжении всей оперы. Композитор не

Пример 1. Ария Хань Сицзая

置酒高堂，悲歌临觞。人生几何，逝如朝霜。

только использует тембры инструментов в их фольклорной функции для придания оперным сценам яркого колорита, но в своем сочинении расширяет первоначальную функцию инструментов.

В частности, появляются нехарактерные для традиции техники звукоизвлечения, более широкие диапазоны, а также звукояры, выходящие за пределы привычных. Это позволяет добавить новые инструменты в симфонический оркестр в качестве равноправных участников коллектива и усилить за счет необычных тембров экспрессию в кульминациях. Например, таких эпизод в начале второй сцены, в которой участвуют Ли Юй, Хань Сицзай и Гу Хунчжун. Хотя в партиях солистов дана ненотированная речь, флейта фактически «озвучивает» вокальные строки благодаря использованию широких скачков, апиаспособствует созданию тревожной атмосферы всей сцены за счет сочетания мелодических скачков и диссонансных созвучий.

В сценографию также внедрены техники движения, характерные для боевых искусств, и для сцен, сопровождаемых традиционными китайскими оперными гонгами и барабанами. Это играет важную роль в формировании «зоны напряжения» и в подготовке кульминаций. С точки зрения технологии письма и логики формообразования необходимо отметить, что в опере преобладает линейное мышление, которое влияет на три аспекта.

Во-первых, на фактуру. Вокальные или инструментальные высказывания чаще всего представлены в монодийном изложении и подчиняются логике горизонтального

развертывания. Инструментальная партия часто опирается на приемы, типичные для традиционной китайской оперы, т.е. в основном фонически поддерживает мелодическую линию, предназначенную для человеческого голоса. В том числе используются остинато, в основу которых положены фиксированные ритмические фигуры или фиксированные опорные тоны, обогащающие основную мелодию, и, таким образом, образующие с ней единый комплекс.

Во-вторых, принципиально важен хронометраж монодийного исполнения. Отсутствие заданного размера позволяет солисту подчинять вокальную строку логике, которая характерна для традиционной оперы. Ритмический рисунок при этом отражает переменную метрику, избегая регулярной. В некоторых фрагментах фактически можно говорить о применении внеметрической организации мелодической линии, что приближает ее к вербальной речи.

В-третьих, гармония применяется преимущественно в колористической функции, а логика функциональности значительно ослаблена. Отметим и приемы полифонического письма, включенные в диалогические сцены: учитывая конфликтные взаимоотношения между персонажами, понятно, что используется контрастная полифония.

Ван Ибо (王艺播), профессор факультета композиции Шанхайской консерватории, называет оперу «Вечерний прием» системой гармонии, сравнивая ее с китайской литературой, архитектурой и живописью (2013). С его точки зрения красота литературной основы, специфика интонационно-ритмической основы

древнекитайского стиха, отражаются в музыкальном ритме и интонации. Живописное полотно, ставшее импульсом к созданию оперы, реализовано не в многокрасочном захватывающем звучании, которое бы противоречило изяществу и элегантности самой картины, а в тонком сопоставлении тембров инструментов. Важным является избранный стиль камерного звучания, который соответствует манере древней китайской живописи. Красота архитектуры отражается в идеально выстроенной архитектонике сочинения, реализованной в концентричности семи частей оперы: это четыре картины и три интермедии, которые символизируют «Семиэтажную Пагоду»⁴.

Третья опера Го Вэньцзина «Беседка Фэнти», представляет очередной опыт синтеза различных источников: в данном случае это черты пекинской, сычуаньской и современной европейской оперы. Произведение посвящено еще одной драматической странице китайской истории, связанной с политическими интригами министра Ван Юнь (王允) при правителе династии Хань. Он пообещал свою красавицу-дочь, Дяо Чань (貂蝉), в жены Лу Бу (吕布) – военачальнику правителя Дун Чжо (董卓), а затем предложил ее же в жены само-

му Дун Чжо, чтобы рассорить их. В результате поединка Лу Бу убил тирана Дун Чжо. Фигура Ван Юнь выглядит двойственно: с одной стороны, он действует в интересах страны, стремясь освободить ее от деспотичного правителя, с другой – для достижения цели он прибегает к интриге, обману. В центре внимания в спектакле вновь оказываются диалоги и поведение героев, высвечивающие подоплеку их переживаний и психологические мотивы.

Данный замысел композитор реализовал, своеобразно сочетая традиционные стили пения и приемы, типичные для пекинской и сычуаньской опер⁵. Как известно, стиль пения сычуаньской оперы в основном мягкий и лиричный, а вокал пекинской оперы – четкий и жесткий, что позволяет создать контраст между персонажами. Так, партия красавицы Дяо Чань (貂蝉) решена в стиле сычуаньской оперы в высокой тесситуре, что подчеркивает ее мягкий характер и изящество. Это свободная в мелодическая линия, которая отличается отсутствием определенной тональности и четкого ритма. Пение сопровождается использованием барабанов и деревянных ударных инструментов, отбивающих такт. Таков, например, уникальный отрывок «Ту Сонг» (徒歌) (пример 2).

Пример 2. Ария Дяо Чань

The musical score for the aria 'Tu Song' (徒歌) by Diao Chan is presented in two systems. The first system includes a high wood block part (h.w.bl.) and a soprano part (s). The tempo is marked 'Senza Tempo' and 'piti mosso' (♩ = 64). The lyrics are in Chinese and Pinyin: 汉 (han), 室 (shi), 王 (wang), 巴 (ba), 演 (yan), 安 (an), 啊 (a). The second system also includes a high wood block part and a soprano part, with the tempo marked 'Senza Tempo'. The lyrics are in Chinese and Pinyin: 贼 (zei), 臣 (chen), 董 (dong), 卓 (zhuo), 尽 (jin), 专 (zhuān), 权 (quán), 啊 (a), 他 (ta), 新 (xin), 收 (shou), 了 (le), 爱 (ai), 儿 (er), 吕 (lv), 布 (bu), 更 (gēng), 凶 (xiōng), 险 (xiǎn), 犹 (yóu), 如 (rú), 那 (nà), 虎 (hǔ), 添 (tiān), 双 (shuāng), 翼 (yì).

В выступлениях героя оперы Лу Бу (吕布) присутствует характерный для пекинской оперы четкий ритм с подчеркиванием каждой доли размера (1/4). Такая акцентуация

помогает выразить решительный характер персонажа, энергичную и волнующую музыкальную атмосферу сцен, в которых он принимает участие (пример 3).

Пример 3. Ария Лу Бу



Оркестровое решение, как и в «Вечернем приеме», подчеркивает национальный колорит. Используется большое количество народных инструментов, в том числе эрху (二胡), бамбуковая флейта (竹笛), пипа (琵琶), гучжэн (古筝)⁶. Учитывая, что мелодическое начало в опере основано на китайской пентатонике и тоновой специфике китайского языка, все приемы в сумме позволяют передать уникальную восточную красоту традиционной китайской драмы.

Опера «Поэт Ли Бо» была названа журналом «New York Opera News» «шедевром восточной медитации»⁷. Данное сочинение во многом отражает приемы литературы потока сознания, непосредственно воспроизводящей переживания персонажа. В центре действия – легендарный поэт Ли Бо, который пропускает через сознание все свои взлеты и падения, демонстрирует свою многогранную натуру. Облик получается цельным и весьма далеким от хрестоматийного образа поэта-романтика.

Содержание опуса связано с последними событиями жизни поэта, опалой, ссылкой и гибелью. Описание жизненной ситуации Ли Бо в пьесе явно пропущено композитором через собственное миро-

ощущение, что позволяет отразить необычный духовный диалог великого древнего поэта и современного композитора. Это дает возможность в чем-то расширить представления и о творчестве прошлого, и о художественной среде настоящего. Структура сочинения нарушает привычную логику оперы, все пять сцен как бы независимые друг от друга картины, в которых нет последовательного развития.

Музыкальный язык спектакля, как пишет Цзюй Цихун, характеризуется «умеренным использованием современных приемов и ограниченным использованием традиционных приемов» (2008). Здесь Го Вэньцин демонстрирует большее внимание к европейской оперной традиции при сохранении связи с национальными источниками, так как в партию одного из персонажей включены приемы пекинской оперы. Однако в отличие от музыкального воплощения персонажей «Записок сумасшедшего», в «Поэте Ли Бо» композитор отказывается и от додекафонии и атональности, оставаясь в рамках расширенной тональной системы. При этом использование частых тональных изменений и приемов политональности в произведении помогает выразить ощущение

неопределенности и двусмысленности, создавая тем самым музыкальный контекст для высвечивания разных граней мятежной натуры поэта. Такое решение становится весьма органичным для иллюстрации в высшей степени утонченного и элегантного образа Ли Бо.

Композитор не разрабатывает характерные музыкальные темы для всех персонажей оперы: ткань произведения объединяют два важных тематических материала. Первый из них строится на основе коротких мотивов с широкой экспрессивной интонацией, он исполняется деревянными духовыми в начале увертюры и положен в основу ряда ключевых сцен. Этот материал помогает создать ощущение жути, страха и неопределенности, например, в заключительной сцене «гибели Ли Бо».

Второй материал базируется на постоянно повторяющейся ритмической группировке и впервые тоже звучит в увертюре, исполняемый женским хором за сценой. По мысли композитора, в этом остигатном мотиве с неожиданными остановками как будто проиллюстрированы неуверенная речь и походка пьяницы. В то же время этот «спотыкающийся» музыкальный элемент позволяет отразить самоиронию и чувство юмора героя, который подсмеивается над собой. Данный тематический материал использован в сценах, связанных с пристрастием Ли Бо к вину, с изображением его смеха, сарказма. Композитор настаивает на преимуществе вокала при создании музыкального образа героя, но порой применяет и отдельные приемы традиционной оперы в основе мелодической линии, когда этого требует эмоциональное состоя-

ние персонажа. В результате опера «Ли Бо» оказалась весьма органично выстроенным, хорошо структурированным музыкальным произведением, выдержанным в едином стиле.

Последняя из опер – «Рикша» – появилась по заказу китайского театра и на сегодняшний день стала кульминацией оперного творчества Го Вэньцзина. На это повлияли и сложность сюжета, и психологические портреты персонажей, и писательское мастерство литератора, и глубина поднимаемой темы. В центре внимания композитора находится человеческая жизнь, которая тратится не на движение вперед, не на совершенствование и достижение духовных целей, а на «бег по замкнутому кругу».

Суть заключается в следующем: герой с трудом зарабатывает деньги и покупает повозку, женится и надеется на лучшую жизнь. Однако у него крадут повозку, и он вновь вынужден тяжело работать ради новой повозки, чтобы зарабатывать на жизнь. Умирает жена и он продает только что заработанную повозку, чтобы похоронить супругу. В таком бессмысленном растрачивании сил композитор видит главную трагедию человеческого существования. Концепция в чем-то перекликается с «Записками сумасшедшего», в которой общество тоже заставляет человека жертвовать всеми потенциальными возможностями ради существования в заданных рамках.

В «Рикше» Го Вэньцин формально отошел от принципов камерного сочинения, он выбрал за основу структуру западной большой оперы: в сочинении два акта, восемь картин, в которых в отличие от предыдущих опытов представлены

привычные жанры и формы оперного искусства, наличествуют речитативы, арии-соло, ансамбли и хоры. Впечатляющим моментом становится, например, ария Сяо Фуцзы (小福子), исполняемая незадолго до ее смерти: это красивая и печальная мелодия, полная отчаяния, которая трогает сердца слушателей. Показателен и хоровой отрывок в конце всей оперы, в котором участвуют более 200 человек: он завершает все произведение величественным, мощным финалом.

Однако на первый план по-прежнему выходят переживания и мотивы поступков персонажей, и особенно путь от надежды к разочарованию, проходимый главным героем. Кроме того, основные типажы не утрачивают связи с традиционной китайской театральной культурой, а музыкальные решения подчиняются нормам национального языка. Отметим активное цитирование традиционных китайских оперных тем и народных песен для характеристики персонажей. Уже в первой сцене спектакля звучат песни «Посмотрите на эту повозку» (瞧这车) и «Война идет» (打仗啦): в них появляются характерные интонации, которые присутствуют далее и в арии главного героя, и в хоровом припеве, иллюстрирующем сцену паники, и т.д. Также в упомянутой сольной арии Сяо Фуцзы (小福子) композитор опирается на китайскую народную песню хэбэй «Сяо байцай» (小白菜). Эта песня, посвященная изображению наивной, бедной сельской девушки, является почти бытовой в Китае. Музыкальный образ соответствует облику Сяо Фуцзы (小福子) и органично вписывается

в эстетические принципы, характерные для традиционной китайской культуры.

Звуковысотные соотношения в партиях солистов отвечают правилам китайского произношения, а ритмика и диапазоны даются в соответствии с контекстом действия и ролью персонажа, поэтому интенсивность вокальной интонации при отражении вербальной речи, варьируется. Например, в рамках одного и того же речевого тона широкие интервалы представляют экспрессивную речь, а поступенное движение – спокойную речь. Китайские национальные музыкальные инструменты (сансянь⁸ и сона⁹) и этнические ударные, как и в предыдущих операх, интегрированы в симфонический оркестр и звучат в сценах в соответствии с закрепленной семантической функцией. Например, сона (唢呐), которая часто используется в китайском фольклоре на похоронах, применяется в сцене прощания с Хунью (虎妞).

В пятой сцене использован также традиционный китайский прием «длинных ритмизованных строк», доводя музыку до кульминации за счет ускорения ритма: это сцена «Храмовой ярмарки». Ли Цзити отмечает: «сочинение оперной музыки Го Вэньцзином, основанное на сохранении жанра западной оперы, сочетает в себе фонетические и музыкальные характеристики, типичные для китайской народной и оперной музыки с драматизмом, показательным для большой европейской оперы. Это дает возможность расширить диапазон оперного искусства Запада» (2018).

Помимо акцентов на психологии, переживаниях героев, которые ста-

новятся важнейшей отправной точкой в создании опер Го Вэньцзином, его волнуют две темы: первая из них – противоречия Личности и Общества, раскрываемые в «Рикше», «Записках сумасшедшего», «Поэте Ли Бо». Поднимаемые проблемы важны для китайской культуры, но можно утверждать, что тема подавления творческой свободы и возможностей самовыражения Личности является общей для музыкантов различных стран. Это придает работам Го Вэньцзина актуальное звучание.

Вторая проблема связана с вопросами гендерного характера: композитор уделяет внимание женским образам во всех пяти операх. При этом деревенские женщины, действующие в «Записках сумасшедшего», показаны как равнодушная масса, что обусловлено ролью женщин в патриархальном обществе: любая их инициатива будет жестоко подавлена, они станут изгоями. Трудная судьба постигает и сестру Сумасшедшего, ставшую Призраком. Хун Чжу в опере «Вечерний прием», Дяо Чань в «Беседке Фэнъи» и Луна в «Поэте Ли Бо» покорны и, если не совсем беспомощны, то

ограничены в своих возможностях и не могут выйти за заданные рамки. В «Рикше» представлены две совершенно разные по характеру женщины: внешне сильная и властная героиня Хунъю, и трудолюбивая, добрая возлюбленная героя Сяо Фуцзы. Но обе героини оказываются в жалком положении и погибают, потому что живут в формализованном до предела обществе с нездоровыми отношениями между людьми. Данная тема была особенно важна для культуры Китая.

В заключение хотелось бы отметить, что несмотря на определенную общность проблематики и использованных средств музыкальной выразительности, приемов письма, оперы весьма различны. Они иллюстрируют путь композитора ищущего, композитора, который не опирается на раз и навсегда избранную модель, а выбирает средства в зависимости от концепции, поставленной творческой цели, и стремится обрести максимально органичное решение. Спектр же средств музыкального языка демонстрирует широту кругозора и несомненную толерантность Го Вэньцзина к многочисленным тенденциям современного музыкального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Известно, что «Записки сумасшедшего» получили пять версий сценического воплощения (в Нидерландах, Германии, Англии, Франции и Китае), «Вечерний прием» прозвучал в двух вариантах (в Великобритании и Франции), «Беседка Фэнъи» была исполнена более 20 раз (в Голландии, Германии, Китае, Италии) и в сценическом воплощении (в США), «Рикша» трижды ставилась в Китае и Италии, а опера «Поэт Ли Бо» имела более десяти представлений в Китае, США и Дании.

² Отметим, что такой принцип самопредставления является показательной характеристикой и для эпических сказаний, и для театральных традиционных спектаклей разных культур.

³ В оригинале текст следующий: «置 (zhì) 酒 (jiǔ) 高 (gāo) 堂 (táng), 悲 (bēi) 歌 (gē) 临 (lín) 觞 (shāng)。 人 (rén) 生 (shēng) 几 (jǐ) 何 (hé), 逝 (shì) 如 (rú) 朝 (cháo) 霜 (shuāng)».

⁴ Семиэтажная Пагода – традиционное китайское здание, которое является эталоном формы и стиля. Первоначально это была буддийская архитектура, которая стала популярной в Китае в 202 г. до н.э. (при династии Хань) с введением буддийской культуры в Китай.

⁵ Жанры пекинской и сычуаньской оперы имеют как сходство, так и отличия. Общность проявляется в темах спектаклей,

часто основанных на легендах или исторических событиях, а также в типажах действующих лиц. Похожими средствами решается визуально-сценический ряд: и в одном, и в другом виде оперы используются характерные танцы, элементы боевых искусств, жестикуляция, костюмы и грим. Функция инструментального ансамбля (оркестра) в операх аналогична, как и соотношение вокальной и инструментальной строк. Различия заключаются в нескольких параметрах. Во-первых, в самом происхождении двух стилей. Так, пекинская опера зародилась на центральных равнинах Китая, центром которых является Пекин. Сычуаньская же сформировалась в горных районах Сычуани, Чунцина, Гуйчжоу и Юньнани. Поэтому каждый вид находится под влиянием местной народной сценарной культуры и фольклора, что влияет на оперу. Второе отличие связано со спецификой вокально-речевой интонации. Так, пекинская опера (京剧) исполняется относительно четко и жестко, отрывисто, а тексты песен обычно звучат на пекинском наречии, тогда как в основу сычуаньской оперы (川剧) положено мягкое и лиричное вокальное исполнение с произношением на сычуаньском диалекте. Имеются различия и в использовании музыкальных инструментов: в пекинской опере состав в основном включает ударные и струнные инструменты: барабаны

(单皮鼓), погремушки (响板), гонги (大锣) и цимбалы (钹), цзин-ху (京胡), юэцин (月琴) и саньсянь (三弦) и т.д. В сычуаньской опере звучат гонги и барабаны: малый барабан (小鼓), танг-барабан (堂鼓), большой гонг (大锣), большие тарелки (大钹), гаоху (高胡), пипа (琵琶), малый гонг (小锣), банху (板胡), суона (唢呐) и др. Четвертым различием между видами оперы становится распределение актерских ролей в спектаклях: в пекинской традиции обычно один актер – это один персонаж, который не меняет грим на протяжении произведения, в сычуаньской опере один актер играет множество ролей, изменяя грим, т.е. для него рисуется «несколько лиц».

⁶ Гучжэн – традиционный струнный китайский инструмент, напоминающий цитру.

⁷ Автор данной статьи не указан (New York Opera News. 2007. № 7).

⁸ Саньсянь (三弦) – китайский традиционный щипковый инструмент, который также был представлен в Японии и других странах.

⁹ Сона (唢呐) – китайский традиционный деревянный духовой инструмент типа гобоя. Уже в III в. н.э., с открытием Шелкового пути, сона была завезена в Китай из Восточной Европы и Западной Азии. После тысячелетнего развития сона приобрела уникальный тембр, став национальным духовым инструментом Китая.

ЛИТЕРАТУРА

Сюй Цзыдун. «Записки сумасшедшего в деревне волчка»: Реинтерпретация голевого сюжета в китайской культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 4. С. 71–75.

Сюй Цзыдун. От Н.В. Гоголя к Лу Синю и оперному либретто Цэн Ли и Го Вэньцзиня // Культура и цивилизация. 2017. № 3А. С. 356–364.

Сюй Цзыдун. Опера Го Вэньцзиня «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2018. 24 с.

Чжу Линьцзи. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2021. 24 с.

王艺播, 郭文景室内歌剧音乐结构及风格研究 // 音乐艺术, 2013年, № 2 (Ван Ибо. Музыкальная структура камерной оперы Го Вэньцзиня и исследование его стиля // Музыкальное искусство. 2013. № 2. С. 153–157).

REFERENCES

Guo Wenjing (2016), *Gē jù wén běn yǔ yīn yuè de guān xì jí zhōng wén gē jù de yǔ yán wén tí* [Relationship between verbal text and music and language problems in Chinese opera], *Gē jù* [Opera], no. 1, pp. 52–53. (in Chin.)

Ju Qihong (2008), *Guō wénjǐng shī rén lí bái zhōng gē jù měi xué jiě dú* [Aesthetic interpretation in Guo Wenjing's opera "Poet Li Bo"], *Rén mín yīn yuè* [Folk music], no. 5, pp. 5–9. (in Chin.)

Li Jiti (2004), *Huà fǔ xiǔ wéi shén qí: guān yú gē jù yè yàn* [Turning corruption into magic: essay on the opera "Evening reception"], *Rén mín yīn yuè* [Folk music], no. 1, pp. 18–21. (in Chin.)

Li Jiti (2018), *Guō wénjǐng hé tā de gē jù luò tuó xiáng zǐ* [Guo Wenjing and his Rickshaw Opera], *Rén mín yīn yuè* [Folk music], no. 2, pp. 32–35. (in Chin.)

Sui Zidung (2016), «Notes of a madman in the village of a wolf cub»: reinterpretation

郭文景, 歌剧文本与音乐的关系以及中文歌剧的语言问题//歌剧, 2016年, № 1 (Го Вэньцзин. Взаимосвязь вербального текста и музыки и языковая проблема в китайской опере // Опера. 2016. № 1. С. 52–53).

李吉提, 化腐朽为神奇: 关于歌剧夜宴//人民音乐, 2004年, № 1 (Ли Цзити. Превращение коррупции в магию: Очерк об опере «Вечерний прием» // Народная музыка. 2004. № 1. С. 18–21).

李吉提, 郭文景和他的歌剧骆驼祥子//人民音乐, 2018年, № 2 (Ли Цзити. Го Вэньцзин и его опера «Рикша» // Народная музыка. 2018. № 2. С. 32–35).

居其宏, 郭文景《诗人李白》中的歌剧美学解读//人民音乐, 2008年 № 5 (Цзюй Цихун. Эстетическая интерпретация в опере Го Вэньцзина «Поэт Ли Бо» // Народная музыка. 2008. № 5. С. 5–9.

of Gogol's plot in Chinese culture", *Aktual'nye problemy vyschego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 4, pp. 71–75. (in Russ.)

Sui Zidung (2017), "From N.V. Gogol to Lu Xin and the opera libretto by Tseng Li and Guo Wenjing", *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and civilization], no. 3A, pp. 356–364. (in Russ.)

Sui Zidung (2018), *Opera Go Ven'ctsina "Derevnya Volch'ya" v aspekte mirovoi muzykal'noi gogoliany* [Guo Wenjing's opera "Village of the Wolf" in the aspect of the world musical gogoliana], Abstract Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

Wang Yibo (2013), *Guō wénjīng shì nèi gē jù yīn yuè jié gòu jí fēng gé yán jiū* [Musical structure of Guo Wenjing's Chamber opera and study of his style], *Yīn yuè yì shù* [Musical art], no. 2, pp. 153–157. (in Chin.)

Zhu Linzi (2021), *Sovremennaya kitaiskaya kamernaya opera kak otrazhenie kultury postmodernizma* [Contemporary Chinese chamber opera as a reflection of the culture of Postmodernism], Abstract Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ма Шухао, аспирант кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, преподаватель Уханьской консерватории музыки (Ухань, Хубэй, Китайская Народная Республика)

E-mail: shuhaoma@vip.qq.com

Author Information

Ma Shuhao, post-graduate student of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, lecturer at the Wuhan Conservatory of Music (Wuhan, Hubei, People's Republic of China)

E-mail: shuhaoma@vip.qq.com

Поступила в редакцию 21.03.2023

После доработки 11.05.2023

Принята к публикации 22.05.2023

Received 21.03.2023

Revised 11.05.2023

Accepted for publication 22.05.2023

© Ван Бици, 2023

УДК 786.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-112-123

«ТРИ ПРЕЛЮДИИ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ЧЖАН ШУАЯ В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА ВОСТОКА И ЗАПАДА

Ван Бици¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Проблематика настоящей статьи лежит в русле отечественной музыкальной синологии. Автор обращается к творчеству современного китайского композитора и пианиста Чжан Шуая, творческий портфель которого включает произведения самых разных жанров от инструментальных миниатюр до крупных симфонических и театральных опусов. Одним из признанных и репертуарных сочинений является фортепианный цикл «Три прелюдии», ор. 18 (1998), который впервые рассматривается на предмет выявления его образно-стилистических особенностей в аспекте актуальной для китайского музыкального искусства концепции диалога Восток – Запад. Для понимания замысла цикла кратко освещается культурный контекст «периода открытости» в Китае, когда композиторы разных поколений стремились найти методы синтеза национальных традиций и новых западных техник. Анализируется цикл Чжан Шуая, состоящий из ярко контрастных пьес «Конфликт», «Мистика» и «Сила юности», при этом наблюдается подобие ориентального тематизма образам и приемам китайской пейзажной живописи, прослеживается воплощение идеи синтеза традиционного, статично-медитативного Востока и современного, экспрессивно-динамичного Запада через противопоставление и взаимодействие пентатоники и хроматики, национально окрашенных мотивов и джазовой ритмики. Отмечается оригинальность и сложность цикла с точки зрения не только исполнительской техники, но и выражения идейно-образного содержания трех прелюдий Чжан Шуая.

Ключевые слова: Чжан Шуай, 张帅, прелюдия, 《前奏曲三首》, Новая волна, 新潮, китайская фортепианная школа, диалог Восток – Запад

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ван Бици. «Три прелюдии» для фортепиано Чжан Шуая в аспекте диалога Востока и Запада // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 112–123. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-112-123.

“THREE PRELUDES” FOR PIANO BY ZHANG SHUAI IN THE ASPECT OF EAST – WEST DIALOGUE

Wang Biqi¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The problems of this article are in line with the national musical sinology. The author refers to the work of contemporary Chinese composer and pianist Zhang Shuai, whose creative portfolio includes works of various genres from instrumental miniatures to large symphonic and theatrical opuses. One of the recognized and repertory compositions is the piano cycle “Three Preludes”, op. 18 (1998), which is being examined for the first time to identify its figurative and stylistic features in the aspect of the concept of East – West dialogue relevant to Chinese musical art. To understand the idea of the cycle, the cultural context of the “period of openness” in China is briefly highlighted, when composers of different generations sought to find methods for synthesizing national traditions and new Western techniques. Zhang Shuai’s cycle is analyzed, consisting of vividly contrasting plays “Conflict”, “Mysticism” and “The

Power of Youth”, while there is a similarity of oriental thematism to the images and techniques of Chinese landscape painting, the embodiment of the idea of synthesis of the traditional, static-meditative East and the modern, expressive-dynamic West through the opposition and interaction of pentatonics and chromatics is traced., nationally colored motifs and jazz rhythmic. The originality and complexity of the cycle is noted from the point of view of not only the performing technique, but also the expression of the ideological and figurative content of Zhang Shuai's three preludes.

Keywords: Zhang Shuai, 张帅, prelude, 《前奏曲三首》, New Wave, 新潮, Chinese piano school, East – West dialogue

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Wang Biqi (2023), “«Three Preludes» for piano by Zhang Shuai in the aspect of East – West dialogue”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 112–123. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-112-123.

Чжан Шуай (张帅) – представитель молодого поколения китайских композиторов и пианистов (рис. 1). Он родился в 1979 г., когда в Китае уже завершилась Культурная революция и наступил благоприятный период для музыкального искусства, что способствовало интенсивному творческому развитию мальчика с раннего детства. Его занятия по фортепиано проходили под руководством декана фортепианного отделения средней школы при Шэньянской консерватории, затем он был принят в Музыкальную консерваторию Шэньяня и окончил ее со степенью бакалавра композиции. Обучение Чжан Шуай продолжил в Центральной консерватории и получил степени магистра и доктора. В настоящее время он является доцентом кафедры композиции Центральной консерватории и приглашенным научным сотрудником Университета Миссури.

Чжан Шуай пишет музыку в разных жанрах от фортепианных миниатюр до крупных сценических произведений. Многие его сочинения были отмечены наградами, в том числе национальной премией Министерства культуры Китая 2003 г., премией «Новые имена и произведения». Они неоднократно исполнялись на

важных музыкальных мероприятиях, включая Пекинский фестиваль современной музыки и фестиваль искусств Зуандун. Известными в Китае и за рубежом произведениями являются симфония «Новогодний рисунок», симфонические поэмы «Норвежский лес», «Бессмертная статуя», сюита «Поэзия Ю Цзяняна», поэма для скрипки «Сюнь», Концерт для гобоя с оркестром, произведение электронной музыки «Ориентал Бандари». В его творческом портфеле есть и сценические произведения.

Так, в 2006 г. Чжан Шуай руководил постановкой своей оперы «Подводный сон» в Театре Пусана в Республике Корея. В 2013 г. по заказу Китайского театра оперы и танца он написал оперу «Лебедь», а в 2015 г. Тибетская группа песни и танца поручила ему создать масштабную оригинальную танцевальную драму на музыку «Дочь Солнца». Он автор песен, музыки для кино и телевидения, а также важ-



Рис. 1. Чжан Шуай

ных государственных церемоний. В 2009 г. он принял участие в создании музыки к празднованию 60-летия Национального дня на площади Тяньаньмэнь. В 2010 г. его пригласили в качестве композитора церемонии открытия Паралимпийских игр.

Активный период творчества молодого композитора начался с конца 1990-х гг., когда для него, как и для многих других китайских авторов, была актуальна тема диалога Востока и Запада, традиций и современности. В 1998 г. Чжан Шуай написал фортепианный цикл «Три прелюдии», ор. 18, связанный с этой темой и ставший одним из самых известных его произведений.

Несмотря признание Чжан Шуая как национального композитора и музыкального деятеля современности, его обширное творческое наследие еще не получило самостоятельного музыковедческого исследования. Знаменитый фортепианный цикл, безусловно, привлёк внимание китайских пианистов-педагогов, из ряда статей следует выделить публикацию Сюань Юньцзянь (2019). Однако в русскоязычной литературе специальные труды о творчестве композитора отсутствуют, что свидетельствует об актуальности настоящей работы, в которой фортепианный цикл прелюдий Чжан Шуая избран в качестве объекта исследования. Цель статьи связана с выявлением образно-стилистических особенностей цикла «Три прелюдии», ор. 18 Чжан Шуая как образца воплощения темы диалога «Восток–Запад» в контексте «периода открытости».

В 1980–1990-е гг. – время детства и юности Чжан Шуая – куль-

турно-ценностная ориентация китайского общества претерпевала значительные изменения. Политика «периода открытости» или «нового просвещения» (Айзенштадт, 2019, с. 101) способствовала быстрому проникновению в Китай западных достижений музыкальной культуры, появлению европейских музыкальных стилей, жанров и композиционных техник, что существенно влияло на молодое поколение музыкантов, педагогов и композиторов.

Возникло художественное течение «Новая волна» (新潮) или «Новая китайская музыка». Следует оговорить, что эти тенденции не были собственно «открытием» 1980-х. Они возникли еще в 1920-х гг., когда в Китае началась всеобщая «вестернизация», и китайские композиторы создавали первые произведения по западным образцам (Ван Ин, 2009, с. 10). Но в период второй волны «вестернизации», уже после Культурной революции, идея синтеза китайской традиционной музыки и европейской техники композиции стала ведущей. В те годы китайские авторы активно заимствовали и осваивали различные техники, впитывали все новшества. В области фортепианного искусства показательными стали такие известные произведения, как «Серебряные облака, преследующие Луну» и Детская фортепианная сюита Дин Шаньдэ, Ван Цзяньчжуна, «Весенний танец» Сунь Ицяна, «До Е» Чэнь И и др.

Вместе с тем хлынувшая в Китай западная музыка вызывала у многих представителей китайской культуры чувство непонимания и несоответствия. Например, внедряющиеся в китайскую музыку додекафония,

атональность, серийная техника воспринимались восточными музыкантами и слушателями как дисгармония, тогда как для традиционной китайской музыки характерно «согласие». В 1990-х гг. началось проникновение неоромантических тенденций, в частности, музыки Джона Корильяно (саундтрек к фильму «Красная скрипка»), Аарона Джея Керниса («Blood Wilderness») и других американских композиторов, сформировавших это направление после минимализма Дж. Кейджа. Все это, с одной стороны, давало новые возможности китайским композиторам, но с другой – стало определенным творческим вызовом, послужило стимулом для собственных стилистических исканий.

Благодаря этому тема культурного диалога Востока и Запада стала наиболее актуальной для многих китайских композиторов разных поколений, работавших в то время, и в том числе начинающего свой творческий путь Чжан Шуая. При этом авторы не стремились отказаться от своих национальных корней, а искали методы адаптации и синтеза. Как пишет Чэнь Шуюнь, этот «этап характеризуется появлением новых художественных форм, возникших в результате активной переработки воспринятого опыта западной музыки и его синтезирования с традициями национального искусства» (2020, с. 8–9).

Данный процесс был характерен и для фортепианной культуры¹, где в контексте «Новой волны» происходил мощный взлет образования и исполнительства, что обусловило активный композиторский интерес. В это время работали мастера разных поколений. В их числе старшие

лидеры китайской фортепианной школы Ду Минсинь, Ли Инхай, Дин Шаньдэ, Чу Ванхуа; отец китайской додекафонной музыки Ло Чжунжун, первым применивший додекафонию с китайским колоритом в песне «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» (1979) (Фань Юй, 2019, с. 47), и его последователи Чэнь Минчжи, Ли Баошу, Чжоу Цзиньминь; выдающиеся композиторы, пианисты Ван Лисан (1933–2013) и Ван Цзяньчжун (1933–2016), создавшие образцовые фортепианные опусы, которые, как отмечает Ли Юнь, «воплощают органичное слияние традиционной музыки Китая с классической и современной композиционной техникой Запада, при этом сохраняют характерные национальные черты» (2019, с. 3); из родившихся в 1950-е гг. – Тан Дун, последний ученик О. Мессиа-на Чэнь Циган, супруги Чжоу Лун и Чэнь И², Чжан Чао, Гао Вэйцзе и др. Молодое поколение композиторов, современников Чжан Шуая, представляют Гао Пин и Лян Лэй, также работающие в синтезе восточных традиций и западных авангардных техник (сонористика, полистилистика, коллажность и др.).

Чжан Шуай, как и многие другие музыканты, находившиеся в поиске своего пути синтеза Востока и Запада, ориентировался на образцы новой китайской музыки, ставшие уже эталонными, и формировал свой оригинальный стиль. Один из показательных фортепианных произведений китайской «Новой волны» – его цикл «Три прелюдии», выражающий любовь и страсть к жизни. Композитором был выбран жанр прелюдии, обладающий свободным, импровизационным выра-

жением музыкальной мысли. Три пьесы, имеющие названия «Конфликт», «Мистика» и «Сила юности», объединяются на основе яркого образного, темпового и стилистического контраста. Чжан Шуай воплощает в цикле идею синтеза Востока и Запада, причем образы Востока отождествляются с традицией, а Запада – с современностью. Это проявляется, прежде всего, в сочетании китайского пентатонического лада и западной ладогармонической системы, диатоники и хроматики, национальных мелодических оборотов и джазовых ритмических фигур.

В названии первой прелюдии «**Конфликт**» заложена основная идея экспонирования противостояния восточного и западного, традиционного и современного искусства. В первых тактах из вершины-источника на нежнейшем *ritando* зарождается пентатонический мотив, символизирующий образ Востока (пример 1). Он подобен линиям в китайской традиционной живописи – в пейзажном жанре *шань-шуй* («горы-воды»), или технике *се-и* («живопись идей»), где не все буквально выписывается на картине, а задается лишь нужный образ (рис. 2).

Пример 1. «Конфликт», тема Востока



Рис. 2. Пейзажи китайских художников Сюй Вэя (1521–1593) и Хуан Биньхуна (1865–1955)

Продолжительные остановки на выдержанных звуках словно погружают в «туманное» пространство китайских пейзажей, поэтому тема исполняется предельно legato как движение кисти в руке художника. Воздушность и свобода подчеркивается оттенком *rubato*, что дает возможность агогики, отхода от жесткого следования заданному ритму. Очевидно, что вторая фраза более возвышенная, чем первая как в звуковысотном, так и в образном плане (будто две горы на китайском полотне).

Медитативное любование нарушается прорывом джазового ритма и хроматическим движением кварт в *allegro appassionato* – рождением нового образа, символизирующего Запад. С этого момента два образа – «традиционный» и «современный» – вступают в активную фазу взаимодействия. Пентатонные мотивы подчиняются острому джазовому ритму и поэтому становятся более живыми и энергичными (пример 2).

Яркий контраст двух тематических элементов задает страстное, бунтарское музыкальное настроение и импульс развитию трехчастной прелюдии. Первая волна нарастания приводит к кульминации, где оба мотива звучат предельно напряженно в плотной фактуре с широким охватом диапазона (пример 3).

Внезапный срыв и остановка звукового потока переключают на первоначальный спокойный образ средней части, где развивается ориентальный тематизм. Мотивы получают высотно-тембровую перекраску (в чередовании левой и правой рук) подобно тому, как на китайских пейзажах мерцают вершины гор разной высоты. Здесь царит Вос-

ток во всем эстетическом великолепии. Но в репризе, где возвращается основной тематизм, в ходе диалога доминирует волевой образ Запада, который развивается еще интенсивнее, подчиняя себе все звуковое пространство (в фактуре противоположное движению восходящих аккордов в правой руке и хроматического «сползания» кварт в левой), и приводит к новой мощной кульминации.

В коде использован прием, который Чжан Шуай прокомментировал так: «60–61-й такты отражают исходный замысел моего творения. Пентатоническая гамма и хроматическая гамма представляют собой столкновение китайской и западной культур. Это особый звуковой эффект. Разделенные паузами аккорды заканчивают пьесу. Хотя основная нота аккорда в левой руке – G, все же полутоновое движение мелодии делает тональность размытой. Несмотря на тень C, характеристики мажорных и минорных тонов не очевидны. Это пентатоника, но политоническая и поэтому очень самобытная» (Ван Юань, 2010) (пример 4). Четыре жестких акцентированных аккорда на предельной динамике «ставят точки» этому диалогу, но заставляют прочувствовать такое внезапное завершение: музыкальная аура отзвука и тишины становится важнее звучания. Так происходит погружение в образ второй прелюдии.

Общая атмосфера миниатюры «**Мистика**» таинственна и призрачна («*mesto misterioso*»), что рождает ассоциации с изображением туманных низин на китайских классических пейзажах. Пианист здесь подобен путнику, потерявшемуся

Пример 2. «Конфликт», тема Запада

$\bullet = 112$ appassionato abbandono

p

sempre staccato

Пример 3. «Конфликт», кульминация первой части

mp

ff *cresc.*

Пример 4. «Конфликт», фрагмент коды

ff *ff*

в окутанном туманом лабиринте и постоянно, но в спокойствии духа (Moderato) ищущему верное направление. Как предельно важен каждый осторожный шаг, так же и в прелюдии важна каждая выразительная деталь музыкального текста и аккуратное, мягкое прикосновение к клавишам для создания приглушенного звукового эффекта.

Главный тематический элемент (т. 64 по авторской сквозной нумерации) представляет собой витиеватую линию – последовательность из восьми тонов *d-b-dis-e-c-fis-g-es*, в которой скрыты два голоса: нижний с хроматическими интонациями и верхний из трех звуков по пентатонике *b-c-es*, к которым примыкает верхний тон *f* первого аккорда (пример 5). Это, хоть и неявно, продолжает развивать идею диалога «Восток – Запад».

Композитор здесь предоставляет исполнителю абсолютную свободу для создания мистической атмосферы, которая далее усиливается мерцанием синкопированных мажорных и минорных трезвучий. Главный мотив играет важную роль в последующем развитии мелодической линии: из него вырастают все новые и новые фразы, причем преобладают непрерывные восходящие секвенционные волны, создающие эффект воздушности и рождающие ассоциацию с горными пейзажами. В кульминационной фазе тематического развития Чжан Шуай предлагает исполнителю проявить свое воображение в импровизационной «каденции» (ремарка «repeat freely»), используя малораспространенную в китайских произведениях технику (пример 6).

В репризе ощущение свободы и разреженной атмосферы все более

и более усиливается благодаря ослаблению ритмического напряжения, истаиванию звучности и видоизменению главного мотива, в последнем проведении которого пентатоника уступает место целотоновому ряду *as-b-c-d*, что предельно контрастирует с нижней хроматической линией.

Внезапно пульсирующий звук *g* с ускорением темпа и сжиманием ритмического пространства приемом *attacca* готовит третью прелюдию «Сила юности», воплощающую сильный, яркий, бунтарский дух молодости. Композитор маркирует ее обозначениями «*estemporale impetuoso*», подчеркивая импровизационный, импульсивный, дерзкий, напряженный характер. Финальная пьеса – это оригинальная фантазия, основной тематический материал которой заимствован из первых двух прелюдий, поэтому она выполняет роль динамизированной репризы всего цикла. Уже с первых тактов цитируются уплотненные аккордами хроматический материал и ритмические фигуры «Конфликта», мотивы и пассажи «Мистики» (пример 7). Скрытый в верхних голосах фактуры мотив *d-es-fis-es-d-cis-d* служит знаком Востока, тогда как хроматика вновь символизирует Запад.

Активное тематическое развитие сопровождается мощными динамическими волнами, которые в сочетании с несколькими глиссандо по всему фортепианному диапазону и резкими регистровыми контрастами словно создают живую картину бурлящих весенних потоков, водной стихии, кардинально обновляющей статичный горный ландшафт. Репризный раздел сквозной трехфазной композиции возвращает главную тему в новом, орнаментальном,

Пример 5. «Мистика»

Example 5 is a musical score for a piece titled «Мистика». It features a tempo of 94 and a mood of «mesto misterioso». The score is written for piano and includes a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The right hand starts with a melodic phrase marked *mp* and *g*, followed by a series of chords. The left hand provides a steady accompaniment of chords. The score is marked with measures 64 and 64.

Пример 6. «Мистика», импровизационный фрагмент

Example 6 is an improvisational fragment from the piece «Мистика». It features a tempo of 99 and a mood of «mesto misterioso». The score is written for piano and includes a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The right hand starts with a melodic phrase marked *mp* and *g*, followed by a series of chords. The left hand provides a steady accompaniment of chords. The score is marked with measures 99 and 99.

Пример 7. «Сила юности», основной тематизм

Example 7 is the main thematic material from the piece «Сила юности». It features a tempo of 120 and a mood of «estemporale impetuoso». The score is written for piano and includes a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The right hand starts with a melodic phrase marked *ff* and *f*, followed by a series of chords. The left hand provides a steady accompaniment of chords. The score is marked with measures 120 and 123.

ритмически прихотливом варианте, ный стиль китайской народной музыки синьцзян (пример 8).
в котором ярко выражен националь-

Пример 8. «Сила юности», реприза

157 *p* 3 3 3

160 3 *p* *p*

163 *f* 3 3 3 R.H. 8^{vb} 8^{vb}

截图(Alt + /)

В неистовом, накаленном до предела действе коды в контрапунктическом соединении, с острой ритмической пульсацией, звучат национальные мотивы Востока и экспрессивная хроматика Запада. Грандиозное всеохватное глissандо по «черноклавишной» пентатонике в левой руке и «белоклавишной» гамме в правой символизирует единство как результат диалога в завершении цикла.

Итак, благодаря яркой выразительной образности цикл Чжан Шуая стал одним из шедевров ки-

тайской фортепианной музыки, запечатлевших облик современного Китая с позиций диалога восточной традиционной культуры и западных нововведений. Оригинальность и сложность этого цикла заключается не только в технике исполнения, но и в выражении эмоций, соблюдении ярких стилевых и смысловых контрастов. Смелая попытка представителя молодого поколения китайских композиторов в области фортепианной музыки получила высокую оценку и признание: в 2002 г. произведение было удосто-

ено премии «Золотой колокол китайской музыки» и введено в обязательный репертуар одноименного конкурса, а в 2013 г. Шанхайский музыкальный издательский дом включил его в серию нотных изданий «Столетняя классика китайских сольных фортепианных произведений».

«Три прелюдии» Чжан Шуая в соответствии с задуманной автором идеей воплощают энергичную юношескую силу и позитивный настрой молодого поколения Китая, которое бережно хранит свое национальное наследие, продолжая при этом обновление и развитие музыкальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Следует напомнить, что почва для формирования и роста китайского фортепианного искусства была подготовлена еще задолго до Культурной революции, а именно в 1930-х и особенно 1950-х гг., во многом благодаря политическому и культурному сотрудничеству Китая с СССР. Идеи социалистического реализма, эстетические взгляды и, что очень важно, высочайший уровень русской музыкальной школы были целью подражания и следования пути китайской музыки. Как отмечает Ван Ся, русское музыкальное образование, фортепианное исполнительство и композиция оказали глубокое влияние на вектор развития новой китайской музыки (2012). Вследствие этих исторических причин развитие современного китайского музыкального искусства почти копиро-

вало советскую модель. В целом для фортепианной культуры Китая того времени было свойственно заимствование моделей европейской музыки, которые воплощали национальное содержание. Так возник «национально-ориентированный» романтизм (термин Чэнь Шуюня на основе примененного С.А. Айзенштадтом термина «восточный романтизм» (Чэнь Шуюнь, 2020; Айзенштадт, 2015)). «И в КНР еще жива благодарная народная память о русских специалистах, самоотверженно помогавших китайцам овладеть доселе малознакомой западной музыкой» (Айзенштадт, 2019, с. 106).

² Тан Дун, Чэнь И, Чжоу Лун, Лян Лэй и многие другие в 1980-е гг. уехали из Китая, большинство в США.

ЛИТЕРАТУРА

Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония): Проблемы теории, истории, исполнительской практики: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2015. 50 с.

Айзенштадт С.А. Вклад российских музыкантов в становление китайской музыкальной культуры и современная информационная политика КНР // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 99–116.

Ван Ин. Национальные традиции в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков. СПб., 2009. 184 с.

Ли Юнь. Фортепианно творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2019. 22 с.

Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2019. 243 с.

REFERENCES

Aizenshtadt, S.A. (2015), *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitai, Koreya, Yaponiya): Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoi praktiki* [Piano schools of the countries of the Far Eastern region (China, Korea, Japan): problems of theory, history, performing practice], Abstract D. Sc. Thesis, Novosibirsk, 50 p. (in Russ.)

Aizenshtadt, S.A. (2019), "The contribution of Russian musicians to the formation of Chinese musical culture and the modern information policy of the People's Republic of China", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 99–116. (in Russ.)

Chen' Shuyun' (2020), *Fortepiannoe tvorchestvo kitaiskikh kompozitorov XX – nachala XXI vekov: Osnovnye stilevye napravleniya* [Piano creativity of Chinese composers of the XX – early XXI centuries: The main stylistic directions], Abstract Cand. Sc. Thesis, Nizhniy Novgorod, 19 p. (in Russ.)

Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: Основные стилевые направления: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2020. 19 с.

王霞. «论苏联音乐对中国钢琴音乐发展的影响». 北京. 2012年 (Ван Ся. О влиянии советской музыки на развитие китайской фортепианной музыки // Создание музыки. Вып. 6. Пекин, 2012. С. 164–165).

王袁, 《对张帅的访谈录》 (《张帅三首钢琴前奏曲探析》), 2010年1月27日, 北京, 29–36页 (Ван Юань. Интервью с Чжан Шуай (Анализ трех фортепианных прелюдий). Пекин, 2010. 27 января. С. 29–36).

襍韵健, 张帅 《前奏曲三首》 创作特点与演奏分析, 黄河之声, 2019年第4期, 广东罗定, 第53页 (Сюань Юньцзянь. Особенности создания «Трех прелюдий» Чжан Шуая и анализ произведения // Голос Желтой реки. 2019. № 4. Луодин, Гуандун. 53 с.).

Fan Yui (2019), *Seriinaya tekhnika v kitaiskoi kamerno-instrumental'noi muzyke 1980–1990-kh godov* [Serial technique in Chinese chamber and instrumental music of the 1980s and 1990s], Cand. Sc. Thesis, Nizhniy Novgorod, 243 p. (in Russ.)

Li Yun' (2019), *Fortepianno tvorchestvo Van Tszyan'chzhona v kontekste natsional'nykh traditsii i sovremennogo muzykal'nogo myshleniya* [Piano creativity of Wang Jianzhong in the context of national traditions and modern musical thinking], Abstract Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 22 p. (in Russ.)

Van In (2009), *Natsional'nye traditsii v fortepiannoi muzyke kitaiskikh kompozitorov XX–XXI vekov* [National traditions in the piano music of Chinese composers of the XX–XXI centuries], Saint Petersburg, 184 p. (in Russ.)

Wang Xia (2012), *Lùn sū lián yīn yuè duì zhōng guó gāng qín yīn yuè fā zhǎn de yǐng xiǎng* [On the influence of Soviet music on the development of Chinese piano music], *Yīn lè chuàng zuò* [Music Creation], Issue 6, Beijing, pp. 164–165. (in Chinese)

Wang Yuan (2010), *duì zhāng shuài de fǎng tán lù (zhāng shuài sān shǒu gāng qín qián zòu qǔ tàn xī)* [Interview with Zhang Shuai (Analysis of three piano preludes)], 27 January, Beijing, pp. 29–36. (in Chinese)

Xuan Yunjian (2019), *Zhāng shuài “qián zòu qǔ sān shǒu” chuàng zuò tè diǎn yǔ yǎn zòu fēn xī* [Features of the creation of Zhang Shuai's “Three Preludes” and the analysis of the work], *Huáng hé zhī shēng* [The Voice of the Yellow River], no. 4, Luoding, Guangdong, 53 p. (in Chinese)

Сведения об авторе

Ван Бици, ассистент-стажер Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки О.А. Светлова)

E-mail: bikiw86@gmail.com

Author Information

Wang Biqu, trainee assistant of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Head of the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Olga A. Svetlova)

E-mail: bikiw86@gmail.com

Поступила в редакцию 12.03.2023

После доработки 04.05.2023

Принята к публикации 22.05.2023

Received 12.03.2023

Revised 04.05.2023

Accepted for publication 22.05.2023

© Новикова, О.В., 2023

УДК 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-124-137

МЕТОДИКА ЛАДОВОГО АНАЛИЗА БУРЯТСКОГО ЭПИЧЕСКОГО СКАЗАНИЯ «ТОХОНОЙН ГАНСА ТӨӨЛЭН»

О.В. Новикова^{1, 2}

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

² Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, 630090, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена описанию процесса нотной расшифровки бурятского эпического сказания «Тохонойн ганса Төөлэн», подготовленного совместно с доктором филологических наук Е.Н. Кузьминой к изданию в бурятском эпическом томе серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Трудности нотирования этого сказания, поющего от начала до конца, были связаны, главным образом, с определением его высотной организации, потребовавшим применения эмпирических и аналитических методов звуковысотного ладового анализа. В статье последовательно изложены этапы и процедуры анализа: определение системно значимых высотных инвариантов с учетом реализующихся на них звуковысотных контуров при помощи компьютерной программы Speech Analyzer Летнего института лингвистики; выявление общего ладозвукоряда сказания и его высотных вариантов, возникающих из-за зонности составляющих его ступеней; грамматический анализ функциональности ступеней общего ладозвукоряда сказания. Исследование, опирающееся на методологию универсально-грамматического подхода В.В. Мазепуса и представления о высотной организации музыки коренных сибирских культур, изложенные в работах Н.М. Кондратьевой, обосновывает системность интерпретации высот в авторской нотировке улигера, позволяет показать процессуальный характер становления ладозвукоряда на протяжении целостной эпической композиции.

Ключевые слова: бурятский фольклор, эпос бурят, лады народной музыки, улигер, Бура Барнаков, Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Новикова О.В. Методика ладового анализа бурятского эпического сказания «Тохонойн ганса Төөлэн» // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 2. С. 124–137. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-124-137.

METHODOLOGY OF MODAL ANALYSIS OF THE BURYAT EPIC “TOKHONON GANSA TӨӨLEN”

O.V. Novikova^{1, 2}

¹ M.I. Glinka State Novosibirsk Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

² Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, 630090, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the description of the process of musical transcription of the Buryat epic legend “Tokhonoin gansa Tөөlen”, prepared jointly with the Doctor of Philology E.N. Kuzmina for publication in the Buryat epic volume of the series “Monuments of Folklore

of the Peoples of Siberia and the Far East". This epic legend is sung from beginning to end. The difficulties of notation this legend were connected mainly with the definition of its pitch organization. Its definition required the use of empirical and analytical methods of pitch-mode analysis. The article consistently outlines the stages and procedures of this analysis: the determination of systemically significant pitch invariants taking into account the pitch contours realized on them, using the computer program "Speech Analyzer" of the Summer Institute of Linguistics; identification of the general modal system of the epic legend and its pitched variants arising from the zonality of its constituent modal steps; grammatical analysis of the functionality of the modal steps of the general modal system of the epic legend. The study is based on the methodology of the universal grammatical approach of V.V. Mazepus and ideas about the modal organization of the music of indigenous Siberian cultures, set forth in the works of N.M. Kondratyeva. It justifies the consistency of the interpretation of pitch in the author's notation of the uliger, allows to show the procedural nature of the formation of the modal organization sequence throughout the entire epic composition.

Keywords: Buryat folklore, epic of Buryat, pitch scales of folk music, uliger, Bura Barnakov, Monuments of folklore of the peoples of Siberia and the Far East

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Novikova, O.V. (2023), "Methodology of modal analysis of the Buryat epic «*Tokhonoin gansa Töelen*»", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 124–137. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-124-137.

В ближайшее время планируется к изданию бурятский эпический том серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», подготовленный доктором филологических наук, заведующей сектором фольклора народов Сибири Института филологии СО РАН Е.Н. Кузьминой и автором настоящей статьи. В том войдут тексты и переводы западнобурятских улигеров «*Осодор Мэргэн*» и «*Тохонойн ганса Төөлэн*», а также сделанная впервые в истории фольклористики полная нотировка второго из сказаний, включающего около 2000 музыкально-поэтических строк. Улигер «*Тохонойн ганса Төөлэн*», аудиозапись которого хранится в Архиве восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН, был записан М.П. Хомоновым в 1961 г. от Буры Барнакова. Будучи последним классическим представителем эхирит-булагатской традиции исполнения эпоса, Б. Барнаков сказания «не говорил, а пел,

как пели прежние сказители»¹ (Хомонов М., 1990, с. 4).

Нотирование улигера стало полноценной исследовательской процедурой, направленной на выявление релевантных свойств различных компонентов звучания – лада, ритма, архитектоники и т.д. Необходимо было графически передать сложное и живое звуковое явление во всем многообразии нормативно-канонического и случайного, выявить некую инвариантную структуру, существующую в сознании исполнителя, – модель, на основе которой воспроизводится наблюдаемый звуковой результат. То есть проникнуть, по выражению И.И. Земцовского, в «текстообразующую деятельность этнофора» (2002, с. 101).

Нотирование архитектоники и музыкальной ритмики улигера не вызвало особых затруднений. Напротив, расшифровка звуковысотной стороны звучания стала достаточно сложной задачей, потребовавшей для решения применения комплекса исследовательских мето-

дов и приемов как эмпирических, так и инструментальных и аналитических. Как следствие, нотная запись сказания стала результатом специального звуковысотного-ладового анализа, направленного на установление релевантного ладозвукоряда и вариантов его мелодической реализации на протяжении целостной композиции.

Последовательно рассмотрим процедуры и этапы анализа, первым из которых стало выявление ладовых ступеней. Проблема их определения обусловлена базовым свойством музыки коренных сибирских этносов – широкой зонностью, а также наличием разнообразных ступеневых контуров не только ровных (входящих, исходящих, мордентных и пр.), но и скользящих (Кондратьева Н., 2006).

Для установления звукоряда улигера фонозапись прослушивалась на нормальной и замедленной скорости. Слуховые впечатления соотносились с интерпретацией звуковысотности, громкости и тембра, статистики распределения частот программой *Speech Analyzer* Летнего института лингвистики. В частности, использовались высотно-динамический график *Melogram*, функция статистического выделения высотных центров *Dynamic Calculation*, график *Magnitude*, показывающий изменения громкости звукового потока, а также график колебаний вокального тембра *Spectrogram*. Последовательно определялось точное высотное положение каждого одновысотного сегмента вне распева, а также разновысотных сегментов внутри слоговых распевов. Разные высотные сегменты нотировались в соответствии с их высотными по-

казателями и ритмикой с учетом их соотношения друг с другом. Этот этап стал, таким образом, первоначальным отражением в нотировке ступеней звукоряда.

Методику выявления ступеней ладозвукоряда сказания иллюстрирует рис. 1, в верхней части которого приведена нотированная мелострока улигера, в нижней – окно программы *Speech Analyzer* с соответствующими этой мелостроке графиками *Melogram*, *Magnitude* и *Spectrogram* (Новикова О., 2014). В нотировке нотой с круглой головкой обозначены ступени с ровными контурами, нотой со штрихом – скользящие. Двойные лиги означают глиссандирование, стрелки – знаки микроальтерации (в данном случае повышения менее чем на полтона), вертикальная черта перед нотой – знак отмены микроальтерации, галочка после ноты – мордент. Прямой и обращенной ферматами без точки переданы соответственно микроудлинение и микроукорочение длительностей. Над нотной строчкой для каждого из звуковысотных сегментов выписаны их высоты в полутонах, статистически выделенные программой.

В этом и аналогичных фрагментах наибольшую трудность для нотирования вызывали скользящие ступени во внутрислоговых распевах: требовалось отделить скользящий от предыдущей и последующей ступени в проходящем или вспомогательном движении. В подобных случаях критериями выделения становились собственно музыкальные закономерности: поворот мелодической линии, замедление скольжения, динамические акценты (Кондратьева Н., 2008), тембр пения.

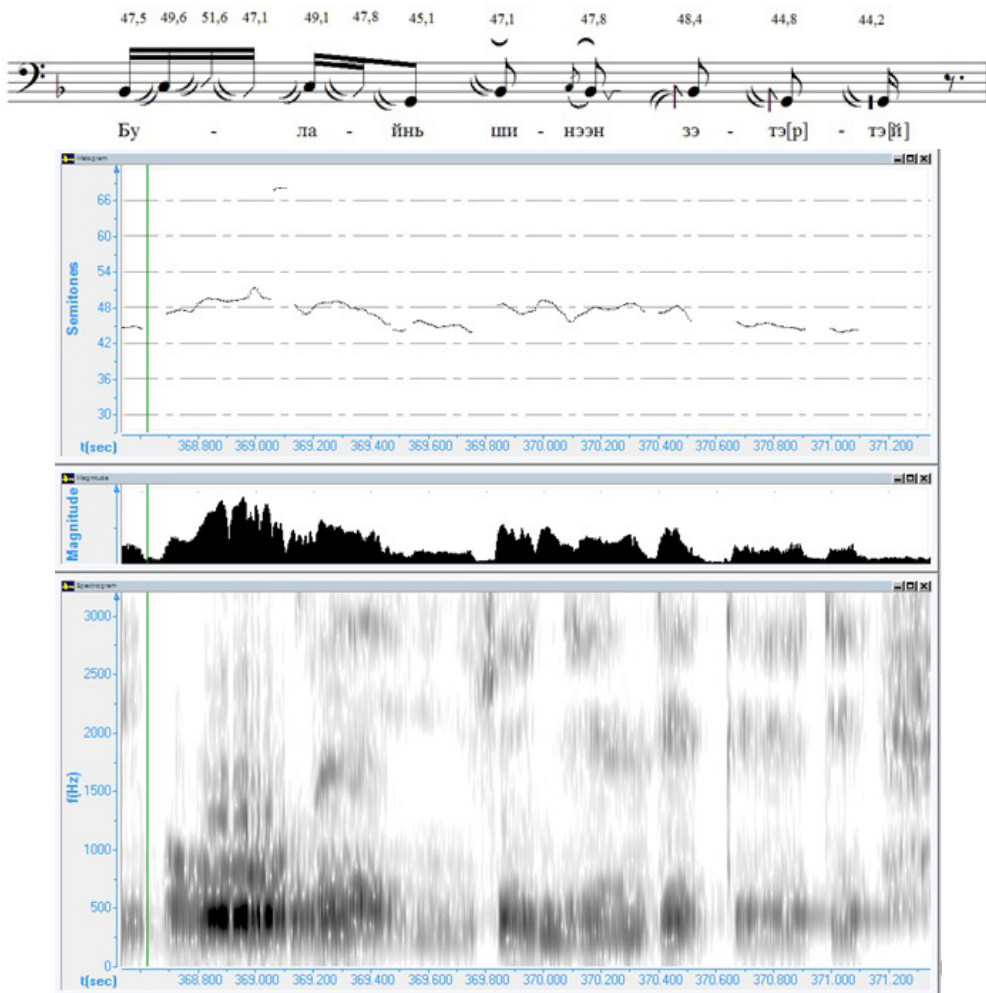


Рис. 1. Мелострока улигера с соответствующими ей графиками Melogram, Magnitude и Spectrogram программы Speech Analyzer

Все эти критерии действуют как в комбинациях друг с другом, так и по отдельности.

Так, в частности, на рис. 1 в первом распеве *b-c-d-b* ровные участки мелогаммы отчетливо обрисовывают высоты *b*, *c* и *b*. Высота *d* представлена скользящим сегментом, главный критерий выделения которого – поворот мелодической линии. Кроме того, все четыре сегмента выделены динамически (их началу соответствуют всплески магнитуды) и темброво (см. спектрограмму). Во втором распеве *c-b-g* наибольшую трудность представляет слуховое

определение скользящего сегмента *b*, который можно было бы игнорировать в общем потоке скольжения от *c* к *g*. Между тем на мелогамме статистически выделяются не только пики в 49,1 и 45,1 полутона, соответствующие высотам *c* и *g*, но также небольшой пик на 47,8 полутона на высоте *b*. Иными словами, скользящий *b* в распеве маркируется замедлением скольжения и незначительным изменением тембра распеваемой гласной.

В определении ступеней в распевках на помощь очень часто приходили аналогии между строками.

Рассмотрим второй – заключенный в рамку – распетый слог в приведенных в примере 1 строках². Эти же строки показаны на графиках

Melogram, расположенных друг под другом, соответствующий распев находится между двумя курсорами (рис. 2) (Новикова О., 20176).

Пример 1. Строки 479–482 улигера

479. Ша - б(а) - шу - (ху)л - ду - ху[н] мэ - лэ - рэ

480. Ү - л(ү) - ма - (h)н(ь) ша - ру [h]ел[ь] - бе - дэ

481. Э - ре - (н)э ба - лу ша - б(у) - шаад

482. Ха - (и) - я - л - дэ - жи нор - шо - ва.

479. Шабшалахан биеэрээ
480. Ульмэн шара хэлымэдээ
481. Эрэйн бала шабшаад
482. Хаялдажа н-ортибо

После того, как порубились,
Желтые мечи свои
Вдребезги расколов,
Отбросили их³

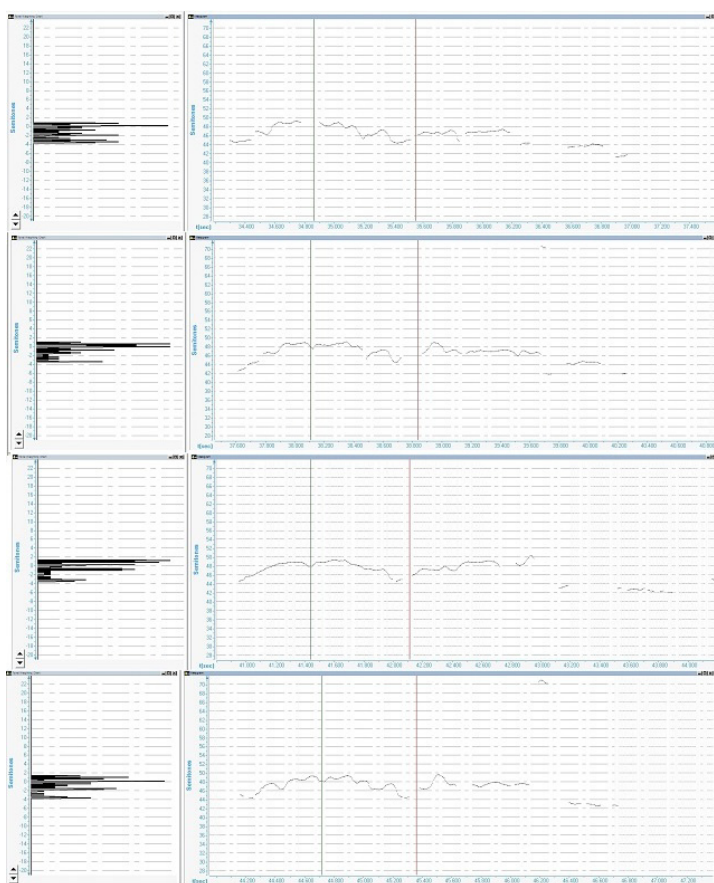


Рис. 2. Графики *Melogram* с функцией *Dynamic Calculation*, соответствующие строкам 479–482 улигера (см. пример 1)

На графиках рис. 2 видно, что контуры распева второго слога в разных строках похожи. Однако выделение отдельных ступеней в распеве лишь на основании мелодического графика далеко не всегда однозначно. Дополнительными критериями становятся смена высоты (см. диаграммы слева от графиков, пики в которых – это статистически выделенные высоты на пространстве мелогаммы между двумя курсорами), тембра и динамики, а для скользящих сегментов – критерии поворота мелодической линии или замедления скольжения.

Тембровый критерий позволил выделить третий тон с второго распева 482-й строки (ему соответствует появление сонанта *л*). Второй сегмент с этого распева, отсутствующий в аналогичных местах трех предшествующих строк, выделен по динамическому признаку с учетом функции *Magnitude*.

Рассмотренные процедуры позволили поделить звуковой поток на дискретные системно значимые события и выполнить первоначальную звуковысотно-ритмическую сегментацию музыкального материала. В результате определился общий инвариантный ладозвукоряд всего сказания *G-(a)-b-c-d-(es)* – тетрахорд *G-b-c-d* с эпизодически появляющимися полутоном и верхним субтоном. Каждая из ступеней в нем реализуется в пределах достаточно широкой зоны. На рис. 3 приведен график, отражающий высотные соотношения ступеней в 20 начальных строках улигера. По вертикальной оси в нем отложены высоты в полутонах, по горизонтальной – номера строк; точками обозначены статистически выделенные программой для каждой

строки высотные центры, соответствующие ступеням (Новикова О., 2014).

Видно, что в первых 20 строках из общего звукоряда сказания задействованы только ступени *g-b-c-d*. Зона ступени *g* составляет 180 центов, *b* – 160, *c* – 150, *d* – 220 центов (напомню, что полутон составляют 100 центов). Поскольку зона одной ступени может превышать тон, в разных строках сказания звукоряд *g-b-c-d* принимает вид *g-a-h-d*, *g-a-c-d* и т.д., отражая высотную вариантность ступеней. Отмечу, что сосуществование в пределах одного фольклорного произведения такого типа звукорядов подтверждает вывод об их близости, сделанный ранее на материале песенной традиции (Новикова О., 2009).

Тем не менее, уже к 60-й строке сказания дрейф ступеневых зон становится незначительным. И в этом яркое отличие мелодики улигера Буры Барнакова от напевов монологов героев *түүрэлгэ* восточнобурятского сказания «Хухэльдур Мэргэн и его сын Хурзык-Тээзэ», записанного от Р.Э. Эрдынеева в 2003 г. (Кондратьева Н., 2003). Звукоряды в этих *түүрэлгэ* крайне нестабильны: в них остается неизменным лишь наличие трех ступеней, зоны которых от 50 до 370 центов (т.е. от четверти тона до почти двух тонов). На протяжении одного образца наибольшей высотной стабильностью отличается зона центральной ступени, тогда как крайние ступени расходятся или сходятся, движутся разнонаправленно или параллельно друг другу в пределах достаточно широких зон (Новикова О., 2011), вызывая ассоциации с якутским «раскрывающимся ладом» (Алексеев Э., 1976). Несомненно, дрейф

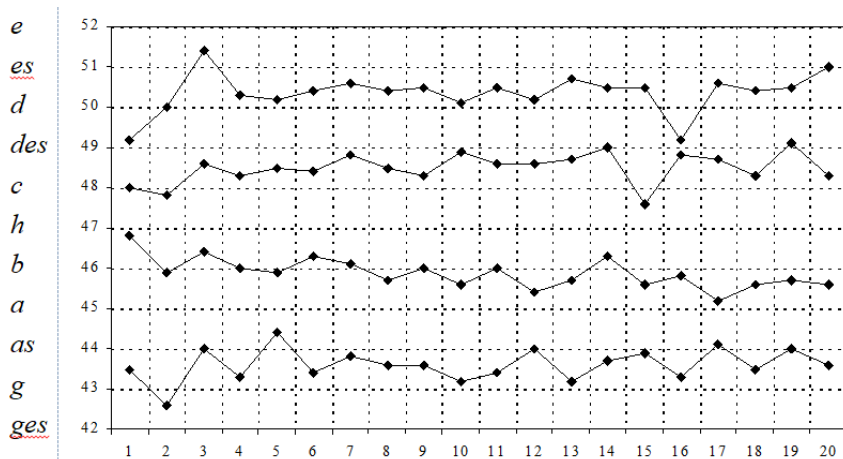


Рис. 3. Высотные соотношения ступеней в 20 начальных строках улигера

ступеней в түүрэлгэ осуществляется исполнителем сознательно и, по-видимому, является важным музыкально-выразительным средством, позволяющим преодолеть монотонность звучания.

Далее ступени основного ладо-звукоряда сказания *G-(a)-b-c-d-(es)* трактовались в качестве исходных для фиксации ступеней эпического напева и их высотных вариантов, показанных знаками микроальтерации и альтерации. Подчеркну, что при данном подходе альтерированные ступени означают высотную трансформацию основного звукоряда, но никак не ступеневый состав лада. В качестве примера рассмотрим запись автором статьи первых 15 строк улигера (Новикова О., 20176): несмотря на то что высотная стабилизация основного звукоряда происходит только после 4-й строки, первые строки напева нотированы в том же основном звукоряде, а его высотные колебания показаны знаками микроальтерации⁴ (пример 2). Ранее эти же строки (пример 3) нотировал выдающийся бурятский этномузыколог Д.С. Дугаров для тома «Песни западных бурят» (1980).

Существенная разница между приведенными примерами стала следствием разных подходов авторов к их нотной записи. Очевидно, нотировка Д.С. Дугарова выполнена в традициях транскрипционной нотации (Алексеев Э., 1990), стремящейся максимально точно отразить реальное звучание фольклорного образца. Думается, в данном случае это привело к избыточности звуковысотной стороны примера, проявляющейся во множественности мелодических рисунков идентичных строк: в результате вместо варьированного повторения одной и той же мелодической строки, ступени которой дрейфуют в пределах своих зон, читатель видит мелодически разные строки. В примере 2, как представляется, достигнут компромисс между нотографическим отражением глубинной, инвариантной ладозвукорядной структуры, лежащей в основе мелодического развертывания улигера, и ее звукового воплощения.

Следующий этап ладового анализа — выявление грамматических закономерностей высотной организации эпического напева, т.е., по сути, ладовых взаимоотношений ступеней.

Эта процедура стала необходимым условием подтверждения системного характера выделения ступеней и инвариантности основного лада сказания.

В традициях универсально-грамматического подхода В.В. Мазепуса (1993) для пяти из девяти фрагментов сказания⁵ были составлены дистрибутивные матрицы 1–5

и выполнен анализ парной сочетаемости ступеней (Новикова О., 2017а). В матрицах плюсами отмечены все парные сочетания ступеней друг с другом, а также началом и окончанием строк (знак «_»), цифрами обозначены редкие сочетания, литера *φ* рядом с цифрой означает, что какой-либо из элементов в соединении представлен форшлагом.

Пример 2. Начальные строки улигера в нотации О.В. Новиковой

1. У - ря [най] ха - най но - ри - най

2. О - ря - н са - гаан са - г(а) - ту

3. То - хо - нойн ган - са Төө - лэн

4. Бай - га бэ - ты юу - ми - даа.

5. Ган - су ха - да хүүн 6. Хүү - (ху)н бол[о] - ху е - ho - [ү]бээ,

7. Ган - су ха - даа су - сал

8. Га - а - ла бол - ху е[h]о ү - быы

9. Гэ - жэ - н ха - н[ай] 10. Тү - хуу - ру - бу гэ - шүү - даа.

11. Тү - хуу - ру[hэн] хэ - дэ бо - ло(л) - ноо;

12. Ба - руун ха - най га - раа - раа

13. Дай - ни то - но[го] тү - хуур[э] - ба

14. Зүүн ха - най га - раа - раа

15. Мо - рёо - (h)о бэ - йин то - н - но - г(а).

1. Урянай-ханай н-уряйнай
2. Урин сагаан сагта
3. Тохойн ганса Төөлэн
4. Байга бэту юмайдаа.
5. Ганса хадаа хүүн
6. Хүүн болохо ёно үбээ,
7. Ганса хадаа сусал
8. Гал болхо ёно үбээ,
9. Гэжэн-ханай хэлэжэ
10. Түхөөрбэ гэшүүдаа.
11. Түхөөрэн биеэрэ:
12. Баруун-ханай гараараа
13. Дайни тоного түхөөрбэ,
14. Зүүн-ханай гараараа
15. Морин бэйн тоног

В давнюю давность
В благодатное светлое время
Тохойн ганса Толэн
Жил в ту пору.
«От одного человека
Род не пойдёт,
От одной головешки
Огонь не запыляет», –
Так, говорят, сказав,
Собирается он стал.
Сборы его такими были:
Правой своей рукой
Снаряжение для войны собирал,
Левой своей рукой –
Снаряжение для коня

Пример 3. Начальные строки улигера в нотации Д.С. Дугарова

$\text{♩} = 80$

1. У - ря - ха - най у - ря - най 2. У - рин са - гаан са - га - ту

3. То - хо - пойн ган - са Түй - лэн 4. Бай - гаа бү - тэ юу - мый даа

5. Ган - са ха - даа хүүн 6. Хүүн бол - хо ё - но - гүй

7. Ган - са ха - даа су - сал 8. Га(а) - лла бол - хо ё - но - гүй

9. Гэ - жэн ха - най 10. Тү - хөө - рэ - бэ гэ - шүү даа.

11. Тү - хөө - рхэ - дэ бо - ло - но 12. Ба - руун ха - най га - раа - раа

13. Дай - ни то - ног тү - хөөр - бэ 14. Зүүн ха - най га - раа - раа

15. Мо - ри бэ - ын то - ниог

Наличие статистически частных соединений в матрицах однозначно подтверждало их системность, редкие же соединения подвергались специальной проверке – повторному сличению соответствующих мест звучания с нотировкой, пой-

ску аналогичных соединений в мелодически подобных строках. Этот алгоритм позволил исключить случайности, обусловленные непоследовательностью интерпретации высот нотировщиком. В то же время ряд единичных сочетаний ступеней со-

хранился, поскольку не нашлось оснований для их исключения из матриц. Как правило, эти соединения находят параллели в разных фрагментах и отражают постепенное становление ладозвукоряда сказания. Проиллюстрируем данный процесс.

Из матрицы 1 видно, что в первом фрагменте сказания (строки 1–61) не используется ступень *es*. Ступень *a* заменяет *b* в сходном контексте (пример 4), единожды даже завершая строку (в последующих фрагментах это будет делать *b*). В результате напев звучит то в звукоряде *g-b-c-d*, то в звукоряде *g-a-c-d*. Поскольку последовательных полутоновых ходов *a-b* или *b-a* в данном фрагменте не возни-

кает, можно считать, что основа напева здесь так называемая неполная ангемитонная пентатоника.

Во втором фрагменте (матрица 2, строки 62–257) появляется верхняя ступень суммарного звукоряда *es* – за одним исключением, в контексте опевания *d-es-d*. Кроме того, в нисходящем поступенном движении двукратно встретилось новое соединение *b-a-g* с участием полутоновой ступени *a*, т.е. ступень *a* приобретает большую функциональную самостоятельность, функции *b* и *a* постепенно начинают различаться, таким образом, лад становится гемитонным, содержащим полутон, входящий в основной звукоряд.

	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	
<i>g</i>	+	+	+	+			+
<i>a</i>	+			+	1		1
<i>b</i>	+		+	+	+		
<i>c</i>	+	+	+	+	+		
<i>d</i>	+		+	+	+		
<i>es</i>							
⌞	+	+	+	1	+		

(1)

	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	
<i>g</i>	+		+	+			+
<i>a</i>	+						
<i>b</i>	+	2	2	+	+		9
<i>c</i>	+		+	+	+		
<i>d</i>	+		+	+	+	+	1
<i>es</i>				1	+		
⌞	+		+	2	+		

(2)

	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	
<i>g</i>	+		+	1			+
<i>a</i>							
<i>b</i>	+		1	+	+		10
<i>c</i>	+		+	+	+	3	1
<i>d</i>	2		+	+	+	+	
<i>es</i>				1	+		
⌞			+	+			

(3)

В третьем аудиофрагменте (матрица 3, строки 258–485) нет ступени *a*, но трижды появляется соединение *c-es*: далее оно однократно представлено лишь в пятом фрагменте, причем *c* – форшлаг (матрица 5, строки 742–996). Для четвертого аудиофрагмента (матрица 4, стро-

ки 486–741) характерны окончания строк на *b* и частые репетиции на ступени *b*, тогда как в предыдущих фрагментах соединения *b-b* были единичны (см. матрицы 2 и 3). Напротив, стал редким терцовый ход *b-d*. Все эти новшества стали результатом смены мелодии сказания,

	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	
<i>g</i>	+		+	1			+
<i>a</i>	+		+				
<i>b</i>	+	+	+	+	1		20
<i>c</i>	+	+	+	+	+		
<i>d</i>	6		+	+	+	+	
<i>es</i>				3	+		
⌞			+	1	+		

(4)

	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	
<i>g</i>	+		+	1	1		+
<i>a</i>			3				
<i>b</i>	+	2	3	+	3		+
<i>c</i>	+	+	+	+	+	1φ	
<i>d</i>	+		+	+	+	+	1
<i>es</i>			2	4	+	1	
⌞	1φ		+	4	+		

(5)

	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	
<i>g</i>	+	+	+	+	1		+
<i>a</i>	+		+	+	1		1
<i>b</i>	+	4	+	+	+		+
<i>c</i>	+	+	+	+	+	4	1
<i>d</i>	+		+	+	+	+	2
<i>es</i>			2	9	+	1	
⌞	+	+	+	8	+		

(6)

произошедшей в результате постепенного накопления вариационных изменений начального напева улигера. В четвертом аудиофрагменте возвращается *a* и появляются новые обороты с участием этой ступени (например, *c-a-b*). В пятом аудиофрагменте участились начала строк с тона *c*, ранее крайне редкие.

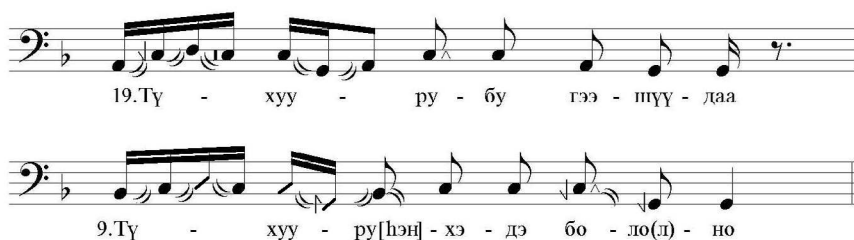
В то же время на протяжении рассмотренной части сказания заметны процессы эмансипации верхней ступени суммарного звукоряда *es*: если во втором и третьем фрагментах опевания через ступень *d-es-c* появляются однократно, то в четвертом фрагменте они встречаются уже трижды, в пятом – четырежды,

кроме того, здесь дважды возникает скачок *es-b*.

Таким образом, видно, что ладозвукоряд и функциональность составляющих его ступеней в улигерном напеве – явления процессуальные. Ладозвукоряд формируется постепенно в процессе развертывания целостной композиции. Постепенное появление и «опробование» новых вариантов ступеневых соединений может привести к возникновению нового улигерного напева.

Возвращаясь к описанию ладозвукорядной организации улигера в целом, отметим группировку плюсов в матрицах 1–5 вдоль главной диагонали. Такое их расположение говорит

Пример 4. Взаимозаменяемость ступеней *a* и *b* в мелодически подобных строках



в пользу так называемой конфинальной ладовой организации (Мазепус В., 1993), т.е. такой, в которой парные сочетания ступеней определяются расстоянием между ними на ладозвукорядной шкале. Так, если какая-либо ступень может образовывать соединения через две ступени вверх / вниз по звукоряду, то по умолчанию возможны и соединения с соседней ступенью, через ступень, а также этой ступени с самой собой.

Для наглядности наблюдаемых закономерностей матрицы 1–5 были сведены в суммарную матрицу 6. Ее рассмотрение еще раз подтверждает значительную ограниченность в функциональном отношении сту-

пеней *es* и *a*, заключенных в скобки в общем звукоряде сказания. Так, они не могут начинать и завершать строку. Исключение составляют начала строк с *a* в первом фрагменте улигера, однако, как уже отмечалось выше, здесь *a* – не самостоятельная ступень, а высотный вариант ступени *b*, на которую подобное ограничение не распространяется. Запрещены также репетиции на этих ступенях. Единственное повторение *es-es* в матрице 5 на рассмотренном массиве материала позволяет им пренебречь как окказионализмом на фоне сотен иных соединений ступеней.

Напротив, обращает на себя внимание функциональная свобода ступени

g, являющейся, по-видимому, универсальным распространителем (Мазепус В., 1993). Об этом свидетельствует сама возможность, а также частота ее сочетаний с любыми ступенями ладозвукоряда, за исключением скачков *es-g* и *g-es* (невозможных из-за ограниченной функциональности *es*) и способность быть финальным и инициальным тоном музыкально-поэтических строк.

Вторым по значимости является, по-видимому, тон *b*, способный начинать и завершать сказание (вспомним его особенный вес в связи с появлением нового напева сказания), но более ограниченный по сравнению с *g* в своих отношениях с соседней по звукоряду ступенью *a* (всего четыре сочетания *b-a* в 996 строках). Третья функциональная группа – частые ступени *c* и *d*, свободно сочетающиеся с другими ступенями, но не выступающие в качестве финалиса строк (такие случаи единичны). Несмотря на то что ступень *d* весьма ограничена в возможностях сочетания с *a* (их соединения отсутствуют, скачок *a-d* зафиксирован однократно), выделять *d* в отдельный функционал нецелесообразно, поскольку наблюдаемый запрет может быть следствием ограничения функциональности ступени *a*.

Таким образом, функциональный (грамматический) анализ подтверждает правомерность выделения

основного ладозвукоряда сказания *G-(a)-b-c-d-(es)* с тоном *G* в качестве основного, являющегося не только абсолютным финалисом всего улигера, но и обладающего наибольшим функциональным весом. Тоны *b*, *c*, *d* в нем вместе с основным тоном формируют ангемитонную основу, а ступени *a* и *es* ее орнаментируют, расширяя звукоряд и добавляя полутоновый колорит, характерный для западнобурятской мелодики.

Как представляется, игра со ступеневым и функциональным наполнением суммарного ладозвукоряда от фрагмента к фрагменту, подобно дрейфу высот в восточнобурятских туурэлгэ, является важным музыкально-выразительным средством, преодолевающим монотонность звучания. Она происходит на основе существующего в сознании исполнителя инварианта (Мазепус В., 2007), вариантно воплощающегося в процессе развертывания сказания.

Подчеркну, что этот инвариант выявляется в результате специальных процедур, описание которых как неотъемлемая часть комплексной нотации (Алексеев Э., 1990) составит комментирующую часть к основному нотному тексту готовящегося издания, задавая правила его прочтения и разъясняя методологические основания его создателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Бура Барнаков не “рассказывает”, а поет улигер. Правда, его “пение” отличается от обычного пения некоторым однообразием. Он поет, переходя иногда на речитатив, а иногда его пение напоминает исполнение шаманского гимна. Он не делает паузы, лишь иногда (часа через полтора) прерывает пение, чтобы попить воды и покурить» (Хомонов М., 1968, с. 64).

² Здесь и далее нумерация строк рабочая, в издании она незначительно изменится.

³ Здесь и далее подготовка текста и перевода сказания осуществлена доктором филологических наук Е.Н. Кузьминой.

⁴ Крестик в нотировке обозначает полуречевой звук в окончаниях мелострочек.

⁵ Выделение данных фрагментов в аудиозаписи не связано с композицией сказания, а обусловлено необходимостью смены бабин в процессе его фиксации.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М., 1976. 288 с.

Алексеев Э.Е. Нотная запись народной музыки: Теория и практика. М.: Сов. композитор, 1990. 168 с.

Дугаров Д.С. Бурятские народные песни: В 3 т. Т. 3: Песни западных бурят. Улан-Удэ, 1980. 280 с.

Земцовский И.И. Апология текста // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 100–110.

Кондратьева Н.М. К понятию звуковысотной организации традиционной музыки: Новые теоретические и технологические подходы // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Т. 2. М., 2006. С. 31–41.

Кондратьева Н.М. Критерии определения ступеней звукоряда при реализации скользящих высотных сегментов в вокальных традициях Северной Азии // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: Проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Междунар. науч. конф. М., 2008. С. 117–123.

Кондратьева Н.М., Новикова О.В. Об итогах музыкально-этнографической экспедиции в Еравнинский район Республики Бурятия // Народная культура Сибири: Материалы XII науч.-практ. семинара Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. Омск: ОмГПУ, 2003. С. 85–86.

Мазепус В.В. Универсально-грамматический подход в культурологии. Новосибирск, 1993. 48 с.

Мазепус В.В. Перцептивное мышление. К вопросу о распознавании базовых звуковых комплексов в народной музыкальной культуре // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2007. С. 201–216.

Новикова О.В. Типовые напевы и ладовая вариантность в бурятских народных песнях // Народная культура Сибири: Материалы XVIII науч. семинара-симпоз. Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. Омск, 2009. С. 151–156.

Новикова О.В. Звуковысотная организация восточнобурятских түүрэлгэ // Музыковедение. 2011. № 5. С. 33–38.

Новикова О.В. Высотная сегментация напева в бурятском эпическом сказании «Тохонойн ганса Төөлэн» // Народная культура Сибири: Материалы XXII науч.-практ. семинара Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. Омск, 2014. С. 165–170.

Новикова О.В. Музыкальная организация бурятского эпоса: Итоги и открытия //

REFERENCES

Alekseev, E.E. (1976), *Problemy formirovaniya lada (na materiale yakutskoi narodnoi pesni)* [Problems of the formation of the fret (based on the material of the Yakut folk song)], Moscow, 288 p. (in Russ.)

Alekseev, E.E. (1990), *Notnaya zapis' narodnoi muzyki: Teoriya i praktika* [The notation of folk music: theory and practice], Sovetskii kompozitor, Moscow, 168 p. (in Russ.)

Dugarov, D.S. (1980), *Buryatskie narodnye pesni: V 3 t. T. 3: Pesni zapadnykh buruat* [Buryat folk songs in 3 vols. Vol. 3: Songs of the Western Buryats], Ulan-Ude, 280 p. (in Russ.)

Khomonov, M.P. (1968), "Uligers performed by Bura Barnakov", *Buryatskii fol'klor* [Buryat folklore], Issue 8, Ulan-Ude, pp. 62–76. (in Russ.)

Khomonov, M.P. (1990), "Treasures of folk wisdom", *Serebryanaya konov'az': Buryatskie uligery* [Silver hitching post: Buryat uligers], Ulan-Ude, pp. 3–12. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (2006), "To the concept of pitch organization for traditional music: new theoretical and technological approaches", *Pervyi Vserossiiskii kongress fol'kloristov* [The first all-Russian Congress of folklorists], vol. 2, Moscow, pp. 31–41. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (2008), "Criteria for determining the scale steps in the implementation of sliding height segments in the vocal traditions of North Asia", *Traditsionnye muzykal'nye kul'tury na rubezhe stoletii: Problemy, metody, perspektivy issledovaniya* [Traditional musical cultures at the turn of the century: problems, methods, research prospects], Moscow, pp. 117–123. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M., Novikova, O.V. (2003), "About the results of the musical and ethnographic expedition to the Yeravinsky district of the Republic of Buryatia", *Narodnaya kul'tura Sibiri* [Folk culture of Siberia], OmGPU, Omsk, pp. 85–86. (in Russ.)

Mazepus, V.V. (1993), *Universal'no-grammaticheskii podkhod v kul'turologii* [Universal-grammatical approach in culturology], Novosibirsk, 48 p. (in Russ.)

Mazepus, V.V. (2007), "Perceptual thinking. The question of the recognition of the underlying sound systems in the folk music culture", *Muzyka kak forma intellektual'noi deyatel'nosti* [Music as a form of intellectual activity], Moscow, pp. 201–216. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2009), "Typical tunes and fret variation in Buryat folk songs", *Narodnaya kul'tura Sibiri* [Folk culture of Siberia], Omsk, pp. 151–156. (in Russ.)

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017а. № 1. С. 44–49.

Новикова О.В. Проблемы нотации музыки бурятского эпоса (на материале улигера «Тохонойн ганса Төөлэн» Буры Барнакова) // Вестник музыкальной науки. 2017б. № 3. С. 68–76.

Хомонов М.П. Улигеры в исполнении Буры Барнакова // Бурятский фольклор: Труды БИОН. Вып. 8. Улан-Удэ, 1968. С. 62–76.

Хомонов М.П. Сокровища народной музыки // Серебряная коновязь: Бурятские улигеры. Улан-Удэ, 1990. С. 3–12.

Novikova, O.V. (2011), “The high-pitched organization of the East Buryat *tyyrelge*”, *Muzykovedenie* [Musicology], no. 5, pp. 33–38. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2014), “High-altitude segmentation of the chant in the Buryat epic tale «*Tokhonoin gansa Teelen*»”, *Narodnaya kul'tura Sibiri* [Folk culture of Siberia], Omsk, pp. 165–170. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2017a), “Musical organization of the Buryat epic: results and discoveries”, *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], no. 1, pp. 44–49. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2017b), “Problems of notation of the music of the Buryat epic (based on the material of Uliger «*Tokhonoin gansa Teelen*» Bura Barnakov)”, *Journal of Musical Science*, no. 3, pp. 68–76. (in Russ.)

Zemtsovskii, I.I. (2002), “Apology of the text”, *Muzykal'naya akademiya* [Academy of music], no. 4, pp. 100–110. (in Russ.)

Сведения об авторе

Новикова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск)

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Author Information

Olga V. Novikova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Docent of the Department of the Musical Education and Enlightenment Chair at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, employee of the Sector of Folklore of the Peoples of Siberia of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Поступила в редакцию 30.03.2023

После доработки 15.05.2023

Принята к публикации 25.05.2023

Received 30.03.2023

Revised 15.05.2023

Accepted for publication 25.05.2023

© Шахов, П.С., Тельминов, В.Г., Zubov И.В., 2023

УДК 784.4+811.511.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-138-162

ИССЛЕДОВАНИЯ ХЕЙККИ ПААСОНЕНА ПО МОРДОВСКИМ ЯЗЫКАМ И ФОЛЬКЛОРУ: «О СТРОЕ СТИХА МОРДОВСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН» (перевод с немецкого языка, I часть)

П.С. Шахов¹, В.Г. Тельминов², И.В. Zubov³

¹ Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, 630090, Российская Федерация

² Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, 109028, Российская Федерация

³ Научно-исследовательский институт гуманитарных наук при Правительстве Республика Мордовия, Саранск, 430005, Республика Мордовия, Российская Федерация

Аннотация. На основе анализа работ лингвистов, фольклористов, этнографов и этномузыкологов описаны основные направления деятельности выдающегося финского ученого Хейкки Паасонена, осуществлен краткий обзор его работ, посвященных мордовским языкам и фольклору. Несмотря на то что часть фольклорных текстов, собранных Х. Паасоненом, использовалась при подготовке ряда отечественных изданий (в адаптированном виде на национальных мордовских языках с переводом на русский язык), переводы его исследовательских работ нам неизвестны. Вниманию читателей предлагается перевод с немецкого языка первого раздела статьи «Über den Versbau des mordwinischen Volksliedes» (О строе стиха в мордовских народных песнях), опубликованной в 1910 г. в журнале «Финно-угорские исследования» («Finnisch-ugrischen Forschungen», band X). В этой работе Х. Паасонен на основе анализа эрзянских и мокшанских песенных фольклорных текстов устанавливает закономерность метрической структуры, связанную с силлабическим строением песенного стиха, и предлагает его систематику. В оригинальной работе Х. Паасонена фольклорные тексты записаны с помощью знаков фонетической транскрипции. В переводной версии тексты даны в кириллической записи на современных эрзянском и мокшанском языках с сохранением диалектных особенностей, отраженных в фонетических транскрипциях Х. Паасонена. К поэтическим текстам добавлены параллельные переводы на русский язык, в которых отражена структура исходного текста.

Ключевые слова: мордовская фольклористика, Хейкки Паасонен, песенный текст, структура поэтического текста, перевод

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шахов П.С., Тельминов В.Г., Zubov И.В. Исследования Хейкки Паасонена по мордовским языкам и фольклору: «О строе стиха мордовских народных песен» (перевод с немецкого языка, I часть) // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 2. С. 138–162. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-138-162.

HEIKKI PAASONEN'S STUDIES IN MORDVIN LANGUAGES AND FOLKLORE: “ON THE VERSE STRUCTURE OF THE MORDOVIAN FOLK SONGS” (translation from German, first part)

P.S. Shakhov¹, V.G. Telminov², I.V. Zubov³

¹ Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, 630090, Russian Federation

² National Research University “Higher School of Economics”, Moscow, 109028, Russian Federation

³ Scientific Research Institute of Humanities under the Government of the Republic of Mordovia, Saransk, 430005, Republic of Mordovia, Russian Federation

Abstract. On the basis of several works of linguists, folklorists, ethnographers, and ethnic music researchers, we describe the main vectors of studies of Heikki Paasonen, a prominent Finnish researcher; we also offer a brief review of his works on Mordvin languages and folklore. In spite of the fact that some folklore texts collected by H. Paasonen have been used in a number of Russian publications (in adapted form, in original Mordvin languages accompanied by Russian translations), his academic works have apparently never been translated. We offer a German-to-Russian translation of the first part of H. Paasonen’s article titled *Über den versbau des mordwinischen volksliedes* (On the Structure of Mordvin Folk Lyrics) published in 1910, in *Finnisch-ugrischen Forschungen*, vol. X. In this article, H. Paasonen analyzes folklore lyrics in Erzya Mordvin and Moksha Mordvin, reveals certain tendencies in metric structures related to syllabic lyric systems, and suggests a classification of lyrics. In H. Paasonen’s original study, folklore lyrics are recorded with symbols of phonetic transcription. In the translated version, lyrics are written in modern Erzya Mordvin and Moksha Mordvin using Cyrillic symbols, with preservation of dialect traits reflected in H. Paasonen’s phonetic transcriptions. Parallel translations into Russian are also included, reflecting original lyric structures.

Keywords: Mordvin folklore studies, Heikki Paasonen, lyrics, lyric structure, translation

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Shakhov, P.S., Telminov, V.G., Zubov, I.V. (2023), “Heikki Paasonen’s studies in Mordvin languages and folklore: «On the verse structure of the Mordovian folk songs» (translation from German, first part)”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 138–162. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-138-162.

Научное наследие Хейкки Паасонена (1865–1919) представляет собой значительный вклад в исследования языков, фольклора и этнографии мордовского народа, а также других финно-угорских и тюркских этносов. Многогранной деятельности Х. Паасонена посвящен ряд публикаций, авторами которых выступили библиографы (Сафонова Т., 1992), филологи-лингвисты (Феокистов А., 1962; Гуя В., 1974; Хакамиэс П., 1995; Сааринен С., 2009), фольклористы (Рогачев В., 2013), а также этнографы (Мокшина Е., 2019) и этномузыковеды (Бояркина Л., 2011).

Интерес финских ученых к исследованию родственных финно-угорских народов формируется с начала XIX в. Первым финским ученым, впервые описавшим язык и фольклор мордовского народа, был Август Альквист, совершивший

поездку по России в 1857 г. (Хакамиэс П., 1995, с. 17). Его ученик Х. Паасонен, окончивший в 1888 г. Гельсингфорсский университет в Хельсинки и получивший степень кандидата философии за исследование по синтаксису финского языка, выиграл конкурс на получение стипендии Финно-угорского общества по изучению мордовских языков¹. В рамках стипендии Х. Паасонен должен был собрать лингвистический материал по различным мордовским диалектам для составления словаря и описания грамматической структуры языка (Сааринен С., 2009, с. 32), кроме этого его «попросили обращать особенное внимание на документирование народного творчества и прочей духовной культуры» (Хакамиэс П., 1995, с. 17).

С 1889 по 1890 г. Х. Паасонен совершил две поездки в эрзянские

и мокшанские села Пензенской и Симбирской губерний, собрал богатый лексический и фольклорный материал, принял участие в обрядах жертвоприношения (Сааринен С., 2009, с. 32). Собранные Х. Паасоненом эрзя-мордовские тексты с переводом на немецкий язык были опубликованы им в двух выпусках журнала Финно-угорского общества в 1891 г. (эрзянские песни)² и в 1894 г. (эрзянские заклинания, молитвы, загадки, пословицы и сказки)³.

В 1894 г. Х. Паасонен получил степень доктора философии за работу по фонетике мордовских языков, которая была опубликована в 1903 г.⁴ Данная работа по фонетике, «особенно система согласных в мордовских языках, до настоящего времени представляет научную ценность, так же как и содержащиеся в работе сведения о диалектных посессивных суффиксах, из которых хорошо сохранился суффикс -н-, указывающий на множественность обладаемого» (Сааринен С., 2009, с. 33). Исследование по фонетике мордовских языков ознаменовало начало сравнительно-исторической деятельности Х. Паасонена. Его следующая работа о звуке 's' в финно-угорских языках, впервые опубликованная в 1903 г.⁵, в финно-угристике является первой монографией по исторической фонетике.

Наиболее значимый труд Х. Паасонена по истории финно-угро-самодийской фонетики представляют шесть очерков, опубликованных с 1912 по 1917 г. в венгерском журнале «Keleti Szemle» (Восточное обозрение)⁶, где дана почти полная система финно-угорских и самодийских звуковых соответствий. Как отмечает венгерский лингвист Янош

Гуя, эта работа долгое время была настольной книгой для финно-угроведов, занимавшихся исторической фонетикой, и не потеряла своего значения в настоящее время (1974, с. 73–74).

Спустя восемь лет после первых лингво-фольклорных экспедиций, Х. Паасонен получил стипендию Гельсингфорского университета для новых научных поездок, которые состоялись в период с 1898 по 1902 г. Теперь исследовательский ареал по изучению мордовского языка и фольклора был значительно расширен, в него вошли села Пензенской, Тамбовской, Самарской, Саратовской, Симбирской, Нижегородской и Оренбургской губерний. Кроме того, Х. Паасонен занимался исследованием татарского и чувашского языка, собирал лексику и фольклор восточных марийцев, а в 1900 г. отправился в Тобольск и Сургут, где изучал диалекты хантыйского языка.

За весь экспедиционный период с 1889 по 1902 гг. Х. Паасонен совершил четыре поездки по российским губерниям общей продолжительностью около двух лет (более 22 месяцев). Полевые дневники Х. Паасонена, в которых он освещал свою полевую работу, были опубликованы на финском языке в нескольких выпусках журнала Финно-угорского общества⁷. Второе крупное собрание мордовских фольклорных текстов с глоссарием и краткой грамматикой издано Х. Паасоненом в 1909 г.⁸

Интерес ученого к изучению исторических контактов мордвы с соседними народами нашел отражение в устном докладе Х. Паасонена «О так называемых иранских словах в мордовском языке» (Вихман Г.,

1893, с. 198) и его статье о тюркских заимствованиях⁹. Отдельную работу Х. Паасонен посвятил мордве-каратаям¹⁰ – одной из этнографических групп отатарившейся мордвы, разговаривающей на татарском языке, позже обращенной в христианство; сопоставительный анализ лексики позволил исследователю выявить в терминологии родства и одежды следы мордовских языков (Сааринен С., 2009, с. 35).

Следуя первоначальной установке о документировании мордовского «народного творчества и прочей духовной культуры», Х. Паасонен зафиксировал значительный по объему материал о народной религии мордвы. Он планировал подготовить монографию в серии, посвященной этническим религиям финно-угорских народов, начатой Каарле Кроном в 1910-е гг., но, как отмечает П. Хакамиэс, эта работа осталась неоконченной (1995, с. 19). Однако собранные Х. Паасоненом фольклорно-этнографические материалы нашли отражение в его лекциях о религии мордовского и других финно-угорских народов, читаемых в Хельсинкском университете, а также в ряде его публикаций, посвященных как отдельным аспектам, например, представлениям о душе у финно-угорских народов (1909)¹¹, так и общей характеристике мордовской мифологии: статья «Мифология мордвы» в финском энциклопедическом издании (1914)¹² и статья «Мордва» в английской энциклопедии религии и этики (1917)¹³. Крупный финский религиовед Уно Харва, совершивший в 1910-е гг. полевые исследования марийских и удмуртских сел, в своем труде «Древняя религия морд-

вы» (Mordvalaisten muinaisusko. Helsinki, 1942) в основном опирается на материалы, собранные Х. Паасоненом.

Х. Паасонен придавал большое значение исследованию мордовской народной музыки. По его рекомендации на средства Финно-угорского общества в 1914 г. состоялась экспедиция в мордовские села этномузыколога Армаса Вяйсянена, который впервые с помощью фонографа зафиксировал образцы песенных напевов и инструментальных наигрышей (Бояркина Л., 2011, с. 250). Первоначальный замысел А. Вяйсянена повторить маршрут Х. Паасонена, к сожалению, не был полностью осуществлен в связи с началом Первой мировой войны, однако ему удалось в Бугурусланском и Бугульминском уездах Самарской губернии сделать бесценные аудиозаписи эрзя-мордовских песен и наигрышей. В сборнике А. Вяйсянена, опубликованном в 1948 г.¹⁴, вместе с нотациями звукозаписей (143 песенных напева и 59 инструментальных наигрышей), систематизированных по признаку мелодического родства, в приложении даны переводы песенных текстов на немецкий язык со ссылками на более полные их варианты, записанные ранее Х. Паасоненом (Бояркина Л., 1988, с. 11).

Таким образом, фольклорно-лингвистические исследования Х. Паасонена по мордовской вербальной культуре базируются на собственных материалах, собранных им в полевых экспедициях 1889–1902 гг. Но при жизни ученого была опубликована лишь самая незначительная их часть. Свидетельством тому служат два монументальных серийных

издания, выходявших в свет с 1938 по 1996 г.:

1) серия «Мордовская народная поэзия» (Mordwinische Volksdichtung. Helsinki, 1938–1981 гг.), в восьми томах которой представлены материалы Х. Паасонена (всего более 4000 с.), является самым значительным изданием мордовского словесного фольклора, включающим свадебные и эпические песни, баллады, молитвы и заговоры, причитания, пословицы, поговорки, загадки и сказки;

2) четырехтомник «Мордовский словарь» (Mordwinisches Wörterbuch. Helsinki, 1990–1996 гг.), подготовленный на основе диалектологических материалов Х. Паасонена (общим объемом 2700 с.), а также дополняющие словарь два тома указателей на русском и немецком языках¹⁵.

Собранные Х. Паасоненом и его корреспондентами фольклорные материалы составили огромный задел для последующих поколений фольклористов и языковедов, готовивших их к публикации на протяжении всего XX в. (Пааво Равила, Мартти Кахла, Кайно Хейккила, Александр Феоктистов, Григорий Ермушкин). Профессор финно-

угроведения Туркусского университета (Финляндия) Сиркка Сааринен отмечает, что ни один из финских финно-угроведов не смог превзойти Х. Паасонена по объему собранного им языкового и фольклорного материала, никому не удалось «настолько разносторонне рассмотреть вербальную, духовную и материальную культуру мордовского народа» (Сааринен С., 2009, с. 35).

В качестве приложения к настоящей статье представлен перевод с немецкого языка первой части работы Х. Паасонена, посвященной строю стиха мордовских народных песен, опубликованной в 1910 г. в журнале «Финно-угорские исследования»¹⁶. В статье Х. Паасонена фольклорные тексты записаны с помощью знаков фонетической транскрипции. В переводной версии, предлагаемой читателям, фольклорные тексты адаптированы и представлены в кириллической записи на современных эрзянском и мокшанском языках с сохранением диалектных особенностей, отраженных в фонетических транскрипциях. Кроме того, поэтические тексты даны с параллельным переводом на русский язык. В переводах отражается структура исходного текста.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Паасонен Х.

О строе стиха мордовских народных песен¹⁷

Уже в предисловии изданного мной в 1891 году собрания эрзя-мордовских песен (Опыт изучения мордовской народной литературы. Первый том, первый выпуск. Журнал финно-угорского общества. IX)¹⁸ я кратко коснулся проблемы стихотворного строя мордовских песен (стр. 10). Я утверждал, что, в противоположность ранее высказываемым учеными предположениям, сделанным на основании неточно зафиксированных песен, в строе мордовских народных песен совершенно четко заметна сквозная закономерность и единообразие. В докладе, который я представил несколько лет спустя под названием «Itaesuomalaisten kansain runoudesta» («О поэзии восточно-финских народов», в журнале Valvoja, 1897)¹⁹, я более подробно осветил мордовский стихотворный метр и убедительно доказал, что мордовские песни как мокшан, так и эрзян, силлабичны по своей метрической структуре.

Я доказал это на примере того, что все строки какой-либо отдельно взятой песни (или отрывка из песни) состоят из равного количества слогов.

Позднее я смог подтвердить этот вывод на материале, во много раз превышающем по объему доступный мне ранее. Этот материал был получен благодаря записи (в основном не под диктовку, а путем прослушивания самих песен) частично мной самим, частично грамотными мордвинами из уст самого народа. В то же время я осуществил дальнейшие наблюдения над мордовскими стихотворными размерами, из которых следует однозначный вывод, что силлабичность мордовского стихотворного строя не ограничивается одним лишь равным числом слогов в строках той или иной песни, но что каждая строка в любом стихотворном размере представляет из себя упорядоченный набор слогов, последовательно подчиненных четкому *принципу деления на слоговые группы*.

Всего в мордовском фольклоре существует 9 стихотворных размеров различной длины. В самом коротком из них строка насчитывает 7 слогов, в самом длинном – 17. В остальных размерах строки состоят из 8, 10, 11, 12, 13, 15 и 16 слогов.

При любом стихотворном размере строки распадаются на группы, состоящие из определенного количества слогов. В самом коротком варианте таких групп всего две, в более длинных – гораздо больше. Эти слоговые группы подчиняются следующим правилам: 1) конец каждой из этих групп совпадает с концом слова; 2) во всех строках данного стиха сохраняется единый порядок следования слоговых групп друг за другом. В слоговых группах содержится обычно от 3 до 5 слогов. При некоторых размерах все слоговые группы равной длины, в других случаях – разной. Различается также число слоговых групп: в различных размерах оно может составлять от двух до четырех. Даже самые длинные строки никогда не делятся больше чем на четыре слоговые группы.

Большинство стихотворных размеров представлены в двух вариантах; некоторые – в трех. Эти варианты отличаются между собой различным устройством строки и слоговых групп. Исключением является лишь самый короткий из всех размеров, 7-слоговой, который представлен единственным вариантом устройства строки (длиннейший 17-слоговой вариант в этом отношении не показателен, так как в моем распоряжении был всего один пример стиха с этим размером).

Таким образом, можно выделить следующие мордовские стихотворные размеры:

- 1) 7-слоговой = 4+3
- 2) 8-слоговые: а) 4+4; б) 5+3
- 3) 10-слоговые: а) 5+5; б) 4+3+3
- 4) 11-слоговые: а) 4+4+3; б) 4+3+4; в) 5+3+3
- 5) 12-слоговые: а) 4+4+4 (вариант: 4+4+3+1); б) 4+5+3; в) 5+4+3
- 6) 13-слоговые: а) 4+4+5 (вариант: 4+4+4+1); б) 5+5+3
- 7) 15-слоговые: а) 4+4+4+3; б) 5+5+5
- 8) 16-слоговые: а) 5+5+5+1; б) 4+4+4+4
- 9) 17-слоговой = 5+5+4+3

В качестве наглядного материала читателю прежде всего предлагаются собрания песен, опубликованные в 9-м выпуске «Журнала финно-угорского общества» (см. прим. 18; далее – JSFO), а также в моей Хрестоматии мордовских песен (Хельсинки, 1909 ; далее – Мордовская хрестоматия)²⁰. Привлекается также рукописный материал, особенно в тех случаях, когда для подтверждения моих тезисов недостаточно одних песен из печатных сборников. Но и в остальных случаях обширный рукописный материал служит цели поддержать мои выводы и доказать на примере всего песенного мордовского фольклора единый принцип построения стихотворных размеров.

Отсутствие под той или иной песней имени собирателя означает, что эту песню из уст народа записал я сам. Из числа мордовских собирателей: эрзянин И. Школьников и мокшанин С. Чигин преподают в народном училище, оба с семинарским образованием; эрзянин И. Зорин – крестьянин с начальным образованием в церковно-приходской школе; эрзянин А. Шувалов и мокшанин С. Сирикин (уже покойный) – крестьяне без образования.

Все приведенные в данном исследовании песни, собранные И. Зориным в Самарской губернии, происходят из северо-восточной части Бугурусланского уезда и прилегающих к нему деревень соседнего Бугульминского уезда. Записанные А. Шуваловым песни происходят из северной части Саратовской губернии, по большей части из Хвалынского уезда. Записанные С. Сирикиным песни (а также те, которые я привел по памяти) происходят,

если о том не сделано специального замечания, из Инсарского и Краснослободского уездов Пензенской губернии. В общем и целом, приведенные в исследовании песни представляют Тамбовскую, Пензенскую, Симбирскую, Саратовскую, Казанскую и Самарскую губернии.

I. 7-слоговой стих = 4+3

mordE

Неян, ванан горница.	Вижу, смотрю – горница.
Горницасо сиянь столь,	В горнице серебряный стол,
Ве песэнзэ пурепарь,	На одном его конце кадка с пуре,
Омбо песэ медьпарька,	На другом конце кадушка с медом,
Куншка видьсэ молодец.	Посередине молодец.
«Мекс а симат, а ярсат?»	«Почему не пьешь, не ешь?»

(JSFO, вып. 9, песня 29; Ардатовский уезд, Симбирская губ.; [песня состоит из] 16 стихотворных строк)

В том же выпуске Журнала такой стихотворный размер встречается в песне 9 (13 строк), песне 38 (10 строк; Темниковский уезд, Тамбовская губ.) и песне 52 (18 строк, Самарский уезд, Самарская губ., записано Генец-Нюманом).

Такой же стихотворный метр присутствует в свадебных песнях 8 (JSFO, стр. 126), 9, 10, 11, 12, 15, в которых все семислоговые строки поделены точно таким же образом (4+3). По соседству с таковыми, однако, в тех же песнях встречаются строки большей или меньшей длины.

Такой же размер характерен для четвертой эрзянской песни в моей Мордовской хрестоматии (на стр. 32–33; записана И. Зориным в Самарской губ., состоит из 42 строк) и также для многих до сих пор еще не опубликованных эрзянских песен из Самарской, Казанской, Саратовской и др. губерний.

mordM

Этот размер часто встречается также в еще не опубликованных мокшанских коллекциях песен, например:

Вай, аленья, стядава!	Ой, мужички, вставайте-ка!
Корамсононт каляда.	На дворе коляда.
Корамсь пешкедсь павазда,	Двор наполнился счастьем,
Карда пешксе ракшада,	Двор полон скота,
Корам пешксе жватада.	Двор полон скота.
Видиенди павас тусь,	К сеятелю счастье принесла (коляда),
Сокаенди асу путсь	Пахарю мастерство дала

(Зап. С. Сирикиным в Самарской губ.; 28 строк)

II. 8-слоговой стих

a) = 4+4

mordE

Козонь чачнесь Комульавка,	Где рождалась Комульавка,
Козонь каснесь бояровка?	Где выростала боярыня?
Суронь, Равонь тона бокас,	На другой стороне Суры и Волги,
Суронь, Равонь тона чамас,	На другом берегу Суры и Волги,
Летьке таркас, начко таркас,	Во влажном месте, в мокром месте,
Чейпулынес, калькурынес	В местечке, заросшем камышом, в ивнячке

(JSFO, вып. 9, песня 33; Ардатовский уезд Самарской губ.; 31 строка)

Сравните: оттуда же, песни 7 и 17 (обе с несколько нерегулярным стихотворным размером), также 40 и 50 (записаны Генец-Нюманом в Самарском уезде Самарской губернии, по 36 и 31 строк соответственно).

– Юмьть, ялгай! – Эзинь юма.	– Пропала, подруга! – Не пропала.
Вальмьть, ялгай! – Эзинь вальма.	Погибла, подруга! – Не погибла.
Ялга муинь, стадаваный.	Друга нашла, пастуха.
– Мезинь стада? – Лишминь стада.	– Какого стада? – Стада лошадей.
Тельнят васькан нурдудунза,	Зимой нежусь в его санях,
Кизнат васькан крандаздынза	Летом нежусь в его телеге

(Саратовская губ.; зап. А. Шуваловым; 24 строки)

«Удумам сась, мадимам сась,	«Спать хочу, лечь спать хочу,
Тетьня кудов молимам сась,	В отцовский дом пойти захотелось,
– Полай, полай, Михаила,	– Муж, муж, Михаил,
Вастай, вастай, Михаила,	Супруг, супруг, Михаил,
Адя, полай, титьня кудов,	Пойдем, муж, в дом отца,
Адя, вастай, авань кудов!»	Пойдем, супруг, в дом матери!»
<...>	<...>
Вачкодсь кафто сон кедэндзэ,	Ударил он двумя руками,
Недясь кемень сон сурондзо.	Сжал он свои десять пальцев.
Эри ломань сон эрязо,	Живущий человек пусть живет,
Козейкандзо кунсолосо!	Свою жену слушает!

(Самарская губ.; зап. И. Зориным; 79 строк)

mordM

Эрзень ава салмат тиендсь,	Эрзянская женщина галушки делала,
Салмазонза салмат кирендсь.	В салму галушки нарезала.
Эрзень ава салмат каесь,	Эрзянская женщина галушки добавила,
Салмазонза салмат ваесь.	В салме ее галушки утонули.

(Уезд Городище Пензенской губ., зап. С. Сирикиным)

Люкшфут, Шетюфт кафоненест,	Люкшумка с Шетюфкой вдвоем,
Алясненок кафта браткат,	И отцы у них два брата,
Терясненок акат-сазорхт,	И матери их тетки-сестры,
Синцьке ёфси родной ялгай.	И сами они как родные друзья.
«Аде, Люкшу, оцю вири,	«Пойдем, Люкшу, в большой лес,
Оцю вири, рузонь шири,	В большой лес, в русскую сторону (к русским),
Мазы кейняс, кей коренняс»	За красивой мареной, за корнями марены

(Пензенская губ., 59 строк)

b) = 5+3

Очень часто встречающийся метр.

mordE

Уш козонь Казань строяты,	Уж где Казань строится,
Уш козонь ошось вачкаты?	Уж где город рубится?
Ох, сисем кинень киуло,	Ох, на перекрестке семи дорог,
Сон сисем лиси лисьмапряс	Он на семи бьющих родниках

(JSFO, вып. 9, песня 19; Ардатовский уезд Симбирской губ.; 52 строки)

Сравните, оттуда же, песни 2, 3, 16, 23, 24, 25, 27, 28 и свадебные песни 1–6, 14, 16; также песня 3 из мордовской хрестоматии (стр. 30–32) (все эти песни записаны И. Зориным в Самарской губ., всего 155 строк).

mordM

Стирнесь аварди | лужеса,
Кати лужеса, лажеса,
Коз(е) алень Степанть пол ала,
Кати пол ала, ор ала

<...>

«Тон мес авардят, васе, тяшкава,
Тонь мезень оцю, васе, нуждае?
Али алеце течи пиксонзе,
Али од авась течи сюензе?»
«Монь аф алезе пиксомань,
Аф од авась сютцемань»

(Пензенская губ.; зап. С. Сирикиным; 31 строка; однако один из участников диалога, который происходит в этой песне, говорит 10-слоговыми строками)

Девушка плачет ручьем
Может, ручьем, ручейком,
У богатого мужика Степана под полой,
Может, под полой, под шубой

<...>

«Ты почему так плачешь, супруга,
Какая большая у тебя, супруга, нужда?
Или отец твой сегодня побил,
Или мачеха сегодня поругала?»
«Отец меня не бил,
Мачеха не поругала»

Вай, велесь оцю | велешка,
Кати велешка, городшка.
Питерень ульцят ульцянзон,
Москувонь путонь кудонзон.
Сонь мокшень баярхт алянзон,
Вай, боярават аванзон,
Сонь тиень куклат шабанзон.
Велеть фке песа кштишть-морашть,
Велеть омб песа авардишть.
– Тон мес авардят, сирь веле,
Тон мес кандзедят, велепе?
(Пензенская губ.; зап. С. Сирикиным; 62 строки)

Ой, село большое, как село,
Может, как село, как город.
Как Питерские улицы его улицы,
Как Московские его построенные дома.
У него мужчины – мокшанские бояре,
Ой, женщины – боярыни,
Дети – будто сделанные куклы
В одном конце села пляшут-поют,
В другом конце села плачут.
– Ты почему плачешь, старое село,
Ты почему печалишься, край села?

В целом и общем эти два 8-слоговых варианта «а» и «б» сильно различаются и почти никогда не встречаются в одной и той же песне. Исключения чрезвычайно редки: например, в песне 3 (80 строк, JSFO, вып. 9) в целом прослеживается вариант «б», однако же две первые строки выдержаны в размере варианта «а»:

Атянь-бабань кавто эйкакшт,
Атянь-бабань кавто тякат.
Вейкенъ лемезэ Литува,
Омбоценъ лемезэ Кирдюва

У старика со старухой два ребенка,
У старика со старухой два дитя.
Первого²¹ зовут Литува,
Второго зовут Кирдюва

III. 10-слоговой стих

Вероятно, самым знакомым и привычным стихотворным размером является вариант «а» десятислоговой строки:

a) = 5+5
mordE

Мезьгань удалась | Надянь Палага,
Мезьгань пек вадря с... Палага?
Удалась Палай сэрьга-рунгова,
Сон и пек вадря пильгень чалгавга

Чем удалась Надина Палага,
Чем очень хороша с... Палага?
Удалась Палага ростом-фигурой,
Она и очень хороша походкой

(JSFO, вып. 9, песня 6; Ардатовский уезд Симбирской губ.; 38 строк)

Сравните: песни 4, 10, 11, 12, 13 (первые четыре строки в этих песнях нерегулярного размера), 15, 18, 20, 26 и записанные Генец-Нюманом в Самарском уезде песни 39, 41, 42,

44, 45, 46, 47, 49; также песни 7, 9, 10, 11 из раздела эрзянских песен Мордовской хрестоматии).

mordM

Кролань Сёманесь, | секе сёранесь, Фролов Сёмушка, тот же мальчик,
Шары пиренесь, чери кудренесь Вертлявая голова, кудрявые волосы
(Хрестоматия, стр. 53–54; Инсарский уезд Пензенской губ.; 17 строк)

Нят атят-бабат | сынъ кафоненест, Эти старик и старуха они вдвоем,
Стирнят-сёранят синне эдняяза Девочки-мальчики у них детишки
(Там же, стр. 56–57; Инсарский уезд Пензенской губ.; 47 строк)

– Вай, мес, цозерьга, | аф ярхчат-симат, – Ой, почему, сестричка не ешь, не пьешь,
Аф ярхчат-симат, морнят аф морат? Не ешь, не пьешь, песенки не поешь?
– Вай, мон ярхцалень, эргезе аяш, – Ой, я бы поела, сил у меня нет,
А мон симолень, веднезе аяш, Я бы попила, водички у меня нет,
Кати моралень, вайгельнезе аяш. Может, спела бы, голосочка у меня нет.
– Мес тон, мокшень стирь, – Почему ты, мокшанская девушка,
аф кштият-морат, не пляшешь, не поешь,
Аф кштият-морат, колай авардят? Не пляшешь, не поешь, а все плачешь?
(Пензенская губ., зап. С. Сирикиным, ок. 70 строк)

Гораздо реже чем предыдущая встречается другая форма 10-слогового размера; в материале, которым я располагал, он встретился только в одной эрзянской песне из Казанской губ. (Чистопольский уезд, зап. И. Зориным):

б) = 4+3+3

– Мекс а молят, | Кирдёво | сазором, – Почему не идешь, младшая сестра Кирдёва,
Тон миненек аштеме, аштеме? Ты к нам в гости, в гости?
– Секс а молян, Олёша лелякай, – Потому не иду, старший братик Алеша,
Мон тиненек аштеме, аштеме: Я к вам гостить, гостить:
Кустимапенк, Олёша лелякай, Ваше крыльцо, братик Алеша,
А ютават, рудазов, рудазов. Не пройдешь, грязное, грязное.
Сайсь узере Олёша лелязо, Взял ее брат Алеша топор,
Кустимапенть мостизе, сэдизе Крыльцо замостил, покрыл досками
(56 строк)

IV. 11-слоговой стих

а) = 4+4+3

mordE

В напечатанных собраниях песен этот вариант встречается лишь однажды:

Цюлю-балю, | ногойинь эйдь, | балю-лю! Цюлю-балю, ногойское дитя, балю-лю!
Пильге пелей, ногойинь эйдь, люкштшадян, В сторону ног, ногойское дитя, качну,
Пильге вийнес, ногойинь эйдь, совавтан Силу ногам, ногойское дитя, придам
(JSFO, вып. 9, песня 21; Ардатовский уезд Симбирской губ.; 13 строк)

В рукописных материалах эта форма встречается чаще, причем как в эрзянских, так и в мокшанских песнях, например:

mordE

Мейс кезэрень | эрильть парсте | минденек? Почему древние жили лучше нас?
 Нишкепазось эриль седе маласо: Нишкепаз²² жил еще ближе:
 Менеленте кудопрясто кедь сатыль, До неба с крыши дома рука доставала,
 Кезэрь эрзят Нишкепазнэнь сынъ озныльть Древние эрзяне Нишкепазу они молились
 (Чистопольский уезд Казанской губ.; зап. И. Зориным; ок. 75 строк)

Козонь шачнось | Комлянъ ава, | Где рождалась Комлянъ ава²³,
 сон каснось? она вырастала?
 Пиже лугас, мазы таркас сон шачнось На зеленом лугу, в красивом месте она рождалась
 (Самарская губ.; зап. И. Зориным; 73 строки)

Кона думи | урваксто, | никстэме, Который думает жениться, женой обзавестись,
 Кона арси саень поланъ саеме, Который желает взять жену,
 Сазо моне паро превень кевкстыа, Пусть приходит ко мне хорошего ума спрашивать,
 Мон ёвтаса, урвакстумась кодамо. Я расскажу, женитьба какова.
 Лома лангсто сон неяви истямо, На людях она видится такой,
 Тундонъ чинень, мазы чинень кондямо Как весенний день, как красивый день
 (Самарская губ., зап. И. Зориным, ок. 360 строк)

Калмазырь лангс | прохожайка | пачколось. На кладбище прохожая добралась.
 «Ноламызга, калмазырнят, удомо» «Пустите-ка, кладбища, спать»
 (Уезд Городище Пензенской губ.; зап. И. Школьниковым)

«Мейс, авакай, | вельть мазыстэ | шачтымек, Почему, матушка, очень красивым меня родила,
 Мейс, авакай, вельть мазыстэ кастымек?» Почему, матушка, очень красивым вырастила?
 «Секс, дираякай, вельть мазыстэ шачтытень, «Потому, дитятко, очень красивым тебя родила,
 Секс, Ванякай, вельть мазыстэ кастытень: Потому, Ванечка, очень красивым вырастила:
 Шачи сюронь, пиже какай, видицякс» Родящего хлеба, маленький мой, сеятелем». «Не буду, мама, черную землю папущим,
 «А улян, авай, равжо модань сокицякс, Не буду, мама, родящегося хлеба сеятелем»
 А улян, авай, шачи сюронь видицякс»
 (Алатырский уезд Симбирской губ.; 14 строк, из которых две содержат 12 слогов и имеют схему: 5+4+3)

Митянь Кулясь | чачумнядо | удалась, Митина Акулина рождением удалась,
 Бояравась касумнядо угодався. Боярыня взрослением угодила.
 Кемгафтово Митянь Кулясь годт эрясь, Двенадцать лет Митина Акулина жила,
 Годонь коряс кемгафтово паля тейсь. За двенадцать лет двенадцать рубах сделала.
 (Петровский уезд Саратовской губ.; зап. И. Школьниковым; 19 строк)

mordM

Стяка, стяка, | Аринушка, | ставайка «Вставай-ка, вставай-ка, Аринушка, вставай-ка
 Начка сёронь, Аринушкай, стяфнеме, Мокрое зерно, Аринушка, поднимать,
 Тингень сёронь, Аринушкай, теляма! Зерно на гумне, Аринушка, молотить!»
 «Тята мерна, мазаканей, тят ува! «Не ворчи, невестушка²⁴, не лай!
 Монь пренезе, мазаканей, середи, Моя головушка, невестушка, болит,
 Презень коряс теланезе сифорди По моим ощущениям²⁵, мое тело дрожит
 Телазень коряс пильгоне шулькетишть По ощущению моего тела, мои ноги ломят
 (Пензенская губ.; зап. С. Сирикиным; 28 строк)

Илеть мады Фёдронь Татюсь, аварди,	Вечером ложится Федорова Татю, плачет,
Шобдава стей Фёдронь Татюсь, кольгенди.	Утром встает Федорова Татю, слезы льет.
Татюнезе сон аш кудса, баняса,	Татюшки нет дома, она в бане,
Куть баняса, бане морга вальмала	Хоть в бане, у банного окна за столом

(Пензенская губ., зап. С. Сирикиным, 31 строка)

11-слоговые строки иногда встречаются в другой форме

б) = 4+3+4
mordE

Удынь, удынь, урякай, мон удокшнынь.	Спала, спала, невестушка, я спала.
Апаро оннэ, урякай, мон неекшнинь:	Плохой сон, невестушка, я видела:
Буто эрятанк, урякай, вель(е) ушосо,	Будто живем мы, невестушка, на околице,
Вель(е) ушосо, урякай, покш паксясо,	На краю деревни, невестушка, в большом поле,

(JSFO, вып. 9, песня 5; Ардатовский уезд Симбирской губ.; 25 строк)

Также редким является следующий вариант

в) = 5+3+3
mordE

Вай, Андям, Андям, Андямо од цёра,	Ой, Андям, Андям, Андямо молодой парень,
Сон коть вейкине, Андямо удалась,	Он хоть единственный, Андямо удался,
Уж коть съкамнендзэ, од цёра пек паро.	Уж хоть одинешенек, молодой парень очень хороший.

<...>

Корты од цёра, вай, дирина тетянстэ,	Говорит молодой парень, ой, родному батюшке,
Вай, иштё корты сон ванынь корьманстэ:	Ой, еще говорит он своей родной матери:
«Вай ух, авакай, тон улят диринем,	«Ой, ух, матушка, ты родимая,
Тон корьминецькем монь улят ванынем,	Ты кормилица моя, моя матушка,
Мон ванса, стака, авакай, ней тоне,	Я смотрю, тяжело, матушка, сейчас тебе,
Лама забота, авакай, заботят	Много забот, матушка, тебя заботит»

<...>

Тон ознокая тон Нишкепазонте,	Ты помолись-ка Нишкепазу,
Тон сюкунякая, вай, Мастораване	Ты поклонись-ка Мастораве ²⁶

(Чистопольский уезд Казанской губ.; зап. И. Зориным; 145 строк)

Вай, мастор лангонь Макуро пек сюпав,	Ой, на земле Макуро очень богатый,
Вай, менель алдонь Макуро пек эрьмев.	Ой, под небом Макуро очень зажиточный.
Вай, мездень ульнесь Макуро пек сюпав,	Ой, чем был Макуро очень богат,
Да мездень ульнесь Макуро пек эрьмев?	Чем был Макуро очень зажиточен?
Апак видть суро Макуронь пек шачиль,	Непосеянное зерно у Макуро очень рождалось,
А соки-изы, сурозо пек ламо.	Не пашет, не сеет, а зерна у него очень много.
Сон три скотинат Макуро, пек	Он, Макуро, держит скотину, у него она очень
раштыть,	плодится,
А леди тикше, тикшезэ пек ламо.	Не косит траву, травы у него очень много.

<...>

Сынь а лисевить не трямот сусикстэнтэ,	Они не переводятся эти выращенные из сусеков,
Сон весть аволдась ловатя, чавиндзе.	Он, снеговик ²⁷ , раз взмахнул, побил.

(Самарская губ.; зап. И. Зориным; 103 строки)

V. 12-слоговой стих

Так же, как и предыдущий 11-слоговой стихотворный размер, встречается в трех видах:
а) 4+4+4 (или 4+4+3+1)

Этот вариант не встречается в песнях из печатных сборников. Поэтому следующий пример взят из рукописного материала:

mordE

Утянь, Утянь, | а Утяша, | сазорнэм | монь,
Утянь, Утянь, а Утяша, дугинем монь.
Сисем алян а Утяша ве сазор ней,
Сисем урян а Утяша парья ней

<...>

«Мейс меляфат, а Утяша, дугинем монь?»
«А авардян, покш алякай, месь тейнян мон,
А меляфтан, покш лелякай, ков молян мон?»

<...>

Коли вешнят, покш алякай, таркине тень,
Коли муят, покш лелякай, полыне тень,
Паля казян, покш алякай, истямо мон»

<...>

Серьгедекшнес а Утяша вайгельсэ ней:
«Апар морось монь часиянт саезе ней!»

(Самарская губ., зап. И. Зориным, 45 строк)

Утя, Утя, а Утяша, младшая сестрица моя,
Утя, Утя, а Утяша, сестрица моя.

Уж у семи братьев Утяша одна сестра,
Уж у семерых снох Утяша золовка

<...>

«Почему печалишься, Утяша, сестрица моя?»
«Не плачу, старший братец, что делаю я,
Не печалюсь, старший братец, куда пойду я?»

<...>

Если найдешь, старший братец, местечко мне,
Если найдешь, старший братец, муженька мне,
Рубаху подарю, старший братец, такую я»

<...>

Уж крикнула Утяша голосом:

«Уж плохая болезнь²⁸ мое счастье забрала!»

Ёмафтызе | берянь ава | од цёрынень,
Вальмафтызе берянь ава од алинень.
Чапаксендзэ берянь ава сон теизе.
Каянь понкссо берянь ава сон
вельтизе.

<...>

Сисем плошкат каязь пия сон симекшнесь
<...>

Мир-мар мери катка патянь сон судозо

Цивдёрт мери катка патянь сонь поназо,
<...>

Наволк мери катка патянь мукорнезэ.

(Самарская губ., зап. И. Зориным, 16 строк, одна из которых нерегулярная – 16-слоговая)

Погубила плохая женщина молодого парня,
Сглазила плохая женщина молодого мужчину.
Тесто плохая женщина сделала.
Снятыми портками она, плохая женщина,
накрыла.

<...>

Семь плошек налитого пива она выпила

<...>

«Мир-мар» говорит кошкин нос (мурлычет
кошка)

Поблескивает у кошки шерсть,

<...>

Склизенькая у кошки попка

Удынь, удынь, | урькай-авкай, | мон
удукшнынъ,
Апар оннэ, урькай-авкай, мон неикшнинъ.
Будо тиявинъ, урькай-авкай, покш пакси-
нес.

Покш паксясонть, урькай-авкай, покш
губоньске.

<...>

Иляк ёвтне, авне-душа, ламо
ломанъ,

Он неевткетъ, авне-душа, ауль
берянь

Спала, спала, невестка,
я спала,

Плохой сон, невестка, я видела.

Будто оказалась я, невестка, в большом
поле.

В большом поле, невестка, большой
бугорок.

<...>

Не рассказывай, младшая золовка, многим
людям,

Увиденный твой сон, младшая золовка, не
плохой

(Уезд Городище Пензенская губ., зап. И. Школьниковым, 14 строк; в первой группе слогов третьей строки вместо четырех насчитывается пять слогов)

mordM

Удалакшнэсь козейть Маврац шачемняда,	Удалась у богатых Мавра при рождении,
Удалакшнэсь козейть Маврац касомняда.	Удалась у богатых Мавра при взрослении.
Эзь удада эрямняда-аштемняда.	Не удалась жизнью.
Сери пичень, матрань кузонь	Как у высокой сосны, развесистой ели у нее
ронгоняса,	фигура,
Сеце лангонь круглай репсонь шаманяса,	Ее лицо, как круглая репа,
Паксе ёронь, ава ёронь сельмоняса	Как у перепелки у нее глаза
(Пензенская губ., зап. С. Сирикиным, 41 строка)	

Азорава, баярава, одерьвенесь.	Хозяюшка, боярыня, молодая невестка.
Коста музе туганезе ведь вешезе?	Где нашел мой младший брат, ведь отыскал?
Вяри варджан, рьвенезе макокс панджи,	Вверх посмотрю, моя сноха маком открывается,
Алу варджан, рьвенезе зарякс палы	Вниз посмотрю, моя сноха, как зоря горит
(Мокшанская свадебная песня из Спасского уезда Тамбовской губ.)	

Ульсь акшне одрьвенесь, ульсь	Была беленькой молодая невестка, была
мазыне:	красивенькой:
Шамац акша рьвенезень, беленане,	Лицо белое у невестки, беленое,
Сон якстерне рьвенезень, руманане	Оно красненькое, у невестки, румяное.
(Другая свадебная песня из той же мокшанской деревни)	

Эрьде, кудат, эрьде тугат, сада куроc,	Давайте, сватья, давайте братья, приходите скорее,
Кувать учихть анок кильдень ракша-	Давно ждут приготовленные запряженные
ненте	лошади
(И еще одна свадебная песня, все из той же деревни)	

Веле песа, прагон ланкса путонь кудне.	На краю села у дороги построенный домик.
Се кудняса колм(а) идь мархта салдаткане.	В том домике солдатка с тремя детьми.
Велети састь сйда пеле кусарюшка.	В село пришли сто пятьдесят гусарушек.
Семб(е) кусархне не сюдофне кудга сувсесть	Все эти проклятые гусары в дома заходили
(Инсарский уезд Пензенской губ., 27 строк)	

б) = 4+5+3

mordE

Иля, иля, бояронь тейтерь, аварде,	Не плачь, боярская дочка,
Иля, иля, азоронь тейтерь, аварде!	Не плачь, хозяйская дочка!
Улян сюронь, бояронь тейтерь, видишка,	Буду зерна, боярская дочка, сеятелем,
Улян солонь, азоронь тейтерь, рамишка	Буду соли, хозяйская дочка, покупателем
(JSFO, вып. 9, песня 43, зап. Генец-Нюманом, 9 строк; последняя строка состоит всего из семи слогов).	

Сюпавт якить вишка Катинень мельганзо,	Богатые ходят за маленькой Катюшей,
Козявт якить вишка Катинень кисэнзэ	Богачи ходят за маленькой Катюшей
(Уезд Городище Пензенской губ., зап. И. Школьниковым)	

mordM

Сюдоф, сюдоф сюдоф Сергеень	Проклятая, проклятая, проклятая Сергеева
Васенесь!	Василиса!
Акша келу Сергеень Васесь ронгонесь,	Фигурка у Сергеевой Василисы, как белая береза,
Сура-пача Сергеень Васесь шаманесь	Личико у Сергеевой Василисы, как пшеничный блин
(Пензенская губ., зап. С. Сирикиным)	

в) = 5+4+3

mordE

Вай, косонь, косонь | Кузьмань Даря | аварди, Ой, где, где Кузьмина Дарья плачет,
Вай, косонь, косонь Кузьмань Даря мелявты? Ой, где, где Кузьмина Дарья тоскует?
<...> <...>

Вай, вандын чизэ, атявтокай, Ой, завтрашний день, свекор мой,
недлячи, воскресенье,
Вай, вандын чизэ, менельнякай, Ой, завтрашний день, небушко, празд-
празникчи. ничный день.
<...> <...>

Вай, вешка Полинесь монь мартом а моли, Ой, маленькая Полина со мной не идет,
Ах, вай, вешка вастась монь мартом Ах, ой, маленькая супруга со мной не
а моли идет

(JSFO, вып. 9, песня 22, Ардатовский уезд Симбирской губ., 20 строк, из которых две (приведенные выше последними в отрывке) нерегулярны и следуют схеме: 6+3+3)

Исинень саетфь | татар мурдзань | полозо, Вчера взятая татарского мурзы супруга,
Улкинень максофт бояр мурдзань вастазо, Недавно отданная боярина мурзы супруга,
Сонсь кува яки татар мурдза, аварди, Сам где ходит татарский мурза, плачет,
Уж кува паки бояр мурдза, меляфты Уж где похаживает боярин мурза, печалится
<...> <...>

Тон чокшне ацык, татарав, сынст таркаст, Ты вечером постели, татарка, их постель,
Уж валске максык, боярава, сынст ведест Уж утром дай, боярыня, их воду

(Самарская губ., зап. И. Зориным, 30 строк, из которых две выпадают из общего правила и состоят из 9 слогов)

mordM

Абрань Маланесь | кайги пайгонь | Абрамова Маланья звонкого колокольчика
салайнесь. воровка.
Костонь аф костонь Малазе пайкть салазе? Откуда Маланья колокол украла?
Оцю лугаста, рузонь Ванькань дугаста. С большого луга, у русского Ваньки с дуги.
Пельсь кулемняда, кель юрняда кундазе. Боялась услышат, за кончик языка схватила.
Пельсь неемняда, пол алонза путозе. Боялась увидят, под полу положила
Аленьц уды од куд эзем беряса. Батюшка спит в новом доме на лавке.
«Стяка, алякай, стяка, алякай, «Вставай-ка, батюшка, вставай-ка, батюшка,
горьмакай! родимый!
Апак работак сёксь дацецень каяса, Не работая, осеннюю подать внесу,
Тундань дацеци кардса карей лишмецень. К весенней подати – в хлеву твой карий конь.
Оцю бедацти горнецяса вастозе, К большой беде²⁹ в горнице моя постель,
Вастозень ала дедезень сундукоц, Под постелью мамин сундук,
Сундукть эса улихть котф керенсонза, В сундуке есть рулоны холста,
Сят керенксонзон, алей, мисайнек, Эти рулоны, отец, продадим,
Пуста бедацень, алей, минь панцаськ». Пустую беду, отец, мы прогоним».

(Темниковский уезд Тамбовской губ., зап. С. Чигиным; некоторые строки отличаются по количеству слогов)

VI. 13-слоговой стих

a) = 4+4+5 (или 4+4+4+1)

mordE

Душманц неизе, | кольцо арцезэ | вешка По-
линенць,
Кольц арцезэ, ялгай-дугай, апокш вастыненць!
<...>

Монь кевкстимим, киведимим: «Тон ней ков
якить?»

«Вай, мон якинъ, одд' цёракай, поланъ
маштомо»

(JSFO, вып. 9, песня 1; Ардатовский уезд Симбирской губ.; 62 строки)

Душман увидел, надумал маленькую Поли-
нушку (взять),
Надумал, друг, небольшую супругу (взять)!
<...>

Меня спросил, расспросил: «Ты сейчас
куда ходила?»

«Ой, я ходила, молодой парень, супруга
убивать»

Аволинь шачт, | аволинь каст, | тейтерья-
какс | мон
Тейтерьякакс, ох, авакай, лома урекс мон!
Шачоволинь, касоволинь покш кичирес
мон,
Покш кичирес, ох, авакай, мазы килейкс мон.
Киява моли одд' цёрыне, керявлимим
монь,
Чуркань-чуркань, ох авакай, керцевлимим монь
<...>

Од цёратнень, од тейтертнень киштефтевлинь
мон,
Одирьватнень мирдест маро турефтевлинь
мон

(Самарская губ., зап. И. Зориным, 13 строк, в одной из которых первая слоговая группа состоит из 5 слогов вместо четырех)

Не родилась бы, не выросла бы, девоч-
кой я
Девочкой, ох, матушка, чужой рабыней я!
Родилась бы я, выросла бы я у края боль-
шой дороги,
У края большой дороги красивой березой я.
Идущий по дороге молодой парень срезал
бы меня,
На чурки, ох, матушка, разрезал бы меня
<...>

Молодых парней, молодых девушек заста-
вила бы плясать я,
Молодых жен с мужьями заставила бы
драться

А те чувтсонть, | первой чувтсонть | кукут
кукордыть.
Мезть кукурдыть, мезть вакурдыть? Эсь ну-
жаст ёфтнить.
А те чувтсонть, другой чувтсонть, нармутъ
чолидить.
Мезть чоледить, мезть валюдить? Эсь морост
морыть.
<...>

Гайги скрипкась, балалайкась, од цёрантъ
кедьсэ.

«Мейс авардят, мейс ченярдат, тяттеръ
парочи?»

<...>

Кямень сурнэнь тонъ суркскетне, тейтеръ,
монъ сурцо.

(Уезд Городище Пензенской губ., зап. И. Школьниковым, 16 строк)

А на этом дереве, на первом дереве, кукуш-
ки кукуют.
О чем кукуют, о чем воркуют? О своих
нуждах рассказывают.
А на этом дереве, на другом дереве, птицы
чирикают.
О чем чирикают, о чем поют? Свои песни
поют.
<...>

Звонкая скрипка, балалайка у молодого
парня в руках.

«Почему плачешь, почему расстраиваешь-
ся, хорошая девушка?»

<...>

С десяти пальцев твои колечки девушка,
на моих пальцах

mordM

Кона види | патравс сёра, | мерьгоз:
«Сёрзе аш!»
Куть видесы, куть сокасы, жватат тапасазь.
Кенеремок, сонь касомок, жватат сивын-
цазь.
Кона тирей сараст, мацшть, мерьгоз:
«Швата(е) аш!»
Лиштемакаст, нарвамакаст кавалхт
салсесазь,
Толгайемок, потчкайемок ломать шавонцазь
(Пензенская губ., зап. С. Сирикиным, 44 строки)

Который сеет на потраву зерно, пусть ска-
жет: «Нет у меня зерна!»
Хоть посеет, хоть вспашет, скотина потопчет.
Зрелую, выращенную скотина
съест.
Который держит кур, гусей, пусть скажет:
«Нет у меня скотины!»
Выведенных, высиженных коршуны
украдут,

С перьями, со стеблем птичьего пера люди убьют

Ведь омб ширса, | оцю вирьса | пиже
лугане,
Лугать ланкса цецятпацят, кайги корейнят.
Нень юткова, вай, лоткова сие ведь
шуди,
Лей трваса, куборняса арзят, луженят,
Арзеняса, луженяса тиень уженят,
Уженяса, луженяса керонь нюрямне,
Нюрямняса, нуланяса цёра ткане
(Пензенская губ., зап. С. Сирикиным, 30 строк)

На другой стороне воды³⁰, в большом лесу
зеленый лужок,
На лугу цветы, звенящие корни.
Между ними, ой, по оврагу серебряная вода
течет,
На берегу реки, на бугорочке сундуки,
В сундуке, внизу сделанные уголки,
В уголке, внизу вырезанная колыбелька,
В колыбельке, в пеленочках мальчик дитя.

Илеть мады | крнай лейнесь, | колай
аварди,
Шобдава стей сетьме веднесь, вай, сон
кольгенди.
Мокшень стерне, сюдоф ломань, лейнеть
марезе.
«Мес авардят, крнай лейне, вай, тон
тяшкава,
Мезень оцю, сетьме ведне, тонь
нужанеце,
Мезень оцю, виде лейне, тонь
печальнеце?»
«Оцю, оцю, мокшень стирне, монь нужда-
незе,
Сядонг оцю, уряженькай, монь печальнезе,
Вельхксан уленць офтокс рангишть сире
тумоне»
(Пензенская губ., зап. С. Сирикиным, 36 строк)

Вечером ложится бурлящая речка, все
плачет,
Утром встает тихая водичка, ой, она слезы
льет.
Мокшанская девушка, проклятый человек,
речку слышала.
«Почему плачешь, бурлящая речка, ой, ты
так сильно,
Какая большая, тихая водичка, у тебя
нужда,
Какая большая, прямая речка, у тебя
печаль?»
«Большая-большая, мокшанская девушка,
у меня нужда,
Еще больше, невестушка, у меня печаль,
Надо мною были по-медвежьи рычащие
старые дубочки»

б) = 5+5+3
mordE

Те куринкасо монсинь кондямо стирь арась, Роштувань кудса монсинь кондямо гость арась. Весе цёратне, веженсь лелякай, вечксамизь, Чапан пол аlost, веженсь лелякай, кирдсамизь. <...> – Ко дйидить³¹, Матря, тон чачи-касы превинеть? – Превнем саиндзе Иванонь мазы Нефёта <...> Вай, пуви варма, веженсь лелякай, салындзе	На этой улице подобной мне девушки нет, В Рождественском доме таких, как я, гостей нет. Все парни, младший братик, любят меня, Под кафтаном, младший братик, держат. <...> – Куда подевала, Матря, ты свой прирожденный ум? – Ум мой забрал Иванов красивый Фёдор <...> Ой, дующий ветер, младший братик, унес (украл)
--	--

(Петровский уезд Саратовской губ., зап. И. Школьниковым, 16 строк)

Вай, чачумняда Иванынь Матря удалась, Вай, касумняда Иванынь Матря удалась. <...> Сельми лисима! Липа торговой неIZE, Сон черьпулуда Липа торговой кундызе	Ой, рождением Иванова Матря удалась, Ой, взрослением Иванова Матря удалась. <...> Глаза выпучила! Липу торговец увидел, Он, Липу, за косу торговец поймал
---	--

(Хвалынский уезд Саратовской губ., 18 строк, одна из которых отличается и состоит из 12 слогов, сгруппированных по схеме 4+5+3)

Вай, шачумадо Иванонь Устя вейкине, Вай, касомнеде Иванонь Устя ськамнендзэ. Уж коть вейкине, Иванонь Устя удалась, Вай, коть ськамнендзэ, Иванонь Устя удалась. <...> Базаров моли, те Иван атя сайсазо <...> Молят а молят, Устюша, дочам, базаров? <...> Вай, молян, молян, ох, а тетякай, тиринем (Самарская губ., зап. И. Зориным, 45 строк)	Ой, с рождения Иванова Устинья единственная, Ой, росла Иванова Устинья одинешенька. Уж хоть единственная, Иванова Устинья удалась, Ой, хоть одинешенька, Иванова Устинья удалась. <...> На базар пойдет, этот старик Иван возьмет <...> Пойдешь, не пойдешь, Устиньюшка, до- ченька, на базар? <...> Ой, пойду, пойду, ох, батюшка, родимый
--	---

Вай, шачомнеде Савань Терюша вейкине, Вай, касомнеде Савань Терюша ськамнендзэ. Удалась сэрьга Савань Терюша, рунгова, Удалась пильгень, Савань Терюша, чалгафтка <...> Уж суронь суронь ашо перчаткат кедьсэндзэ <...> Полустамитной сондзо кушаке перькандзо (Самарская губ., зап. И. Зориным, 58 строк)	Ой, с рождения Савина Терюша един- ственная, Ой, росла Савина Терюша одинешенька. Удалась ростом Савина Терюша, фигурой, Удалась Савина Терюша походкой <...> Уж как белое пшено, перчатки у нее на руках <...> Полустамитным кушаком она подпоясана
---	--

mordM

Вай, пинесь, пинесь, вай, пинесь Кандонь Навумнесь, Кандонь Навумнесь, сон улычень шары пиренесь! Навумнесь якай Саранской улыце квалмане, Улыце квалмане, тарговай лапка лангане (Мордовская хрестоматия, стр. 54–55, Пензенская губ., зап. С. Сирикиным, 42 строки)	Ой, собака, собака, ой собака, Кандин Наумушка, Кандин Наумушка, по улице кружащийся! Наумушка ходит по Саранской улице, По улице, по торговым лавкам (рядам)
--	---

Яшань Таренесь, акша бумагань паленесь, Сон кагод-котфонь, кагод-котфонь кодайнесь. Тарюне срхкай Цифтамаз вели ацеме. Ащесь неделе Яшань Тарюнесь, сон кафта (Пензенская губ., зап. С. Сирикиным, 37 строк, из которых 2 строки нерегулярные – 12 слогов, по схеме: 5+4+3)	Яшина Дарьюшка, как белая бумага ее платьице, Она бумагу-холст, бумагу-холст ткущая. Дарьюшка собирается в село Цифтамаз³² погостить. Погостила неделю, Яшина Дарьюшка, две
--	---

Вай, судоф, судоф, вай, судоф Молень Иванесь, Молень Иванесь, сон виде штатол ронгонесь, Молень Иванесь, вай, палы штатол сель- монесь, Молень Иванесь сон кочкань снавонь превинесь. Ива среди фталда утомста эземса, Пиже сендиень, вай, ацам Ивать алонза, Мацинь пухонь, вай, Ивань тоду прялонза (Пензенская губ., зап. С. Сирикиным, 49 строк)	Ой, проклятый, проклятый, ой, проклятый Молин Иванушка, Молин Иванушка, он прямой, как свеча, Молин Иванушка, ой, его глаза, как горя- щая свеча, Молин Иванушка, по горошине собирав- ший свой разум. Иван болеет позади амбара на скамейке, Из зеленого камыша, ой, под Иваном перина, Из гусяного пуха, ой, под головой у Ивана подушка
--	---

Вай, судоф, судоф, вай, судоф Тотань Кеневась, Кати Кеневась сон шкаень судофсь кенергась. Сон колмогемынь киза стирькс зряф сон эрьсь, Вай, колма парнят Кенева акша котф кодась, Сон колма ардзят Кенева судофсь пале тись. Аяш севиная судоф Кеневань, анайняц. Кенева муськи Рава трваса, лейняса (Пензенская губ., зап. С. Сирикиным, 48 строк)	Ой, проклятая, проклятая, ой, проклятая Татина Кенева, Может, Кенева она богом проклятая. Она тридцать лет незамужней³³ она жила, Ой, три кадушки Кенева белого полотна наткала, Она, проклятая Кенева, три сундука плать- ев сделала. Нет замуж проклятую Кеневу берущего, зовущего. Кенева стирает на берегу Волги, в реке
--	--

VII. 15-слоговой стих

a) = 4+4+4+3

mordE

Кода кадсак | тейтерь мельга, | цёранякай, |
| чийнимат?

Кадык, кадык, цёранякай, табактояк
таргамот!

«Кода якинъ, бабанякай, бабанъ кашав,
базаров,

Тонавтымизъ, бабанякай, монъ таргамо
табакто.

Сестэ кадса, бабанякай, табактояк
таргамом,

Кода кадса, бабанякай, тейтерь мельга
чийнимам!»

(JSFO, вып. 9, песня 8, Ардатовский уезд Симбирской губ.)

Как оставишь за девушкой, сыночек,
бегать?

Оставь, оставь, сыночек, и махорку
курить!

«Как ходил я, бабушка, на бабью кашу,
на базар,

Научили меня, бабушка, курить
махорку.

Тогда оставлю, бабушка, и махорку
курить,

Как оставлю, бабушка, за девушкой
бегать!»

– Ёмить, ялгай, | арьть, ялгай, | тувонъ
стадас | сиведить!

– Эзинъ ёма, эзинъ ара, тувонъ стадас
сивединъ.

Кизна ванынь тувонъ стада, кизна ярсынъ
кизазде,

Кизэ чине мон кизазде, теле чине –
телязде

(Самарская губ, зап. И. Зориным, 13 строк)

– Пропал, друг, стал, друг, нанялся за
стадом свиней смотреть!

– Не пропал, не стал я за стадом свиней
смотреть.

Летом пас я стадо свиней, летом (ел) то,
что лето даст,

В летний день я (ел), что лето даст,
в зимний день, что зима даст

б) = 5+5+5

mordM

Коса аварди | козейнь Алёнась, | кудре
препонась,
Коса колыгенди козейнь Алёнась, ламбама
понась?

<...>

Мазакац авац козейнь Алёнаць а сон
марезе.

<...>

– Тон мес авардят, стирей-иднякай, а тон
тяшкава?

Тон мезень оцю, стирей-иднякай, тонъ ну-
жанеце,

Тонъ мезень оцю, стирей-иднякай, тонъ
печальнеце?

– Монъ оцю оцю, мазакай-авай, монъ нужда-
незе,

Сядонга оцю, мазакай-авай, монъ печальне-
зе.

Мон апак удок, мазакай-авай, оннат
неиндян

(Пензенская губ., зап. С. Сирикиным, 28 строк)

Где плачет у богатых Алена, кудрявые
волосы,

Где льет слезы у богатых Алена, приятная
внешность?

<...>

Сношенька-матушка у богатых Алену
услышала.

<...>

– Ты почему плачешь, дочка-деточка, так
сильно?

У тебя какая большая, дочка-деточка,
у тебя нужда,

У тебя какая большая, дочка-деточка,
у тебя печаль?

– У меня большая, большая, сношень-
ка-матушка, у меня нужда,

В сто раз больше, сношенька-матушка,
у меня печалюшка.

Я без сна, сношенька-матушка, сны
вижу

VIII. 16-слоговой стих

a) = 5+5+5+1

mordE

Вай, маринь, кулинь, | алякай-душай, | паро
кулядот | ней,
Вай, маринь, кулинь, алякай-душай, сypав
славадот ней.

Ортань вепеле, алякай-душай, путонь куды-
неть ней

Вай, омбо пеле, алякай-душай, путонь умот
ней

<...>

Мон кильдевия кардсо ракшинеть, аляне
туинь мон.

Кода пачкодинь алянъ веленте, кевстан,
киведян ней:

Уж косо алянъ кудондзо-чинзэ, косо юртозо
ней?

<...>

Вачкодинь кедень, мон нединь сурон, уж
таймазкадынъ ней

(Самарская губ., зап. И. Зориным, 35 строк)

Ой, слышала, услышала, отец-душа,
о хороших новостях твоих сейчас,
Ой, слышала, услышала, отец-душа,
о богатой славе твоей сейчас.

По одну сторону ворот, отец-душа,
построенные домики теперь

Ой, по другую сторону, отец-душа,
поставленные амбары теперь

<...>

Я попросила запрячь во дворе лошадку,
к батюшке отправилась я.

Как добралась в отцовскую деревню,
спрошу, поинтересуюсь теперь:

Уж где отцов дом, где живет он
теперь?

<...>

Ударил руками, я сжала пальцы, уж
оторопела сейчас

б) = 4+4+4+4

mordE

Аволинь шачт, | аволинь каст | цёратякакс, |
цёраэйдекс.

А вечкан мон важадима, сёксень стаканъ
кепедима.

Чачовлинь, мон касовлинь шожда нар-
мунъкс, нимиявнекс!

Ков арсевлинь, тов ливтявлинь, козо
мельнем, мон валговлинь,

А таркасонть мон эрявлинь, мон ливтявлинь,
уж валговлинь

Ине лугас, Рав лугинес, луга куншкас,
сильдей принес

(Самарская губ., зап. И. Зориным, 92 строки, из них 2 – нерегулярные)

Не родился бы, не вырос бы дитем-мальчи-
ком, ребенком-мальчиком.

Не люблю я работу, осеннюю тяжесть
поднимать.

Родился бы я, вырос бы легкой птичкой,
бабочкой!

Куда задумал бы, туда полетел бы, куда
хотел бы, я приземлился бы,

Не на одном месте я жил бы, я летал бы,
уж приземлялся бы

На большой луг, на луг у Волги, на сере-
дину луга, на верхушку кочки

IX. 17-слоговой стих = 5+5+4+3
mordM

Ива понджафни | козь алень тингса | чистай
тозёр | варафке.
Эсь мерасонза, эсь корясонза од палшупкац
ланксонза,
Муромста рамаф, лавкаста кочкаф Москувонь
кушак перьфканза,
Нижнайста рамаф, лавкаста кочкаф, плисвай
вазняц прясонза.
Мельганза якай шкайняц теденяц авардезне,
кольгезне.
«Куду, Иваней, куду, иднезе, куду братне
тердедезь!
Братне тердедезь, Ивай эднезе, брадонь
шербань таргама,
Шербань каяма, Ивай иднезе, прадонь
тештенъ лувома!»
Шерб(а) апак таргак, тешт(е) апак каяк,
кренной салдатс монсь улян
(Пензенская губ., зап. С. Сирикиным, 23 строки)

Иван просеивает у богатого мужика на
току чистой пшеницы ворох.
Своей мерой, по-своему, в новом
полушубке,
В Муроме купленным, в лавке выбранном
Московским кушаком подпоясанным,
В Нижнем купленная, в лавке выбранная,
плюшевая шапка у него на голове.
За ним ходит матушка заступница, плачет,
слезами заливается.
«Домой, Иванушка, домой, дитятко, домой
братья позвали!
Братья позвали, Иванушка, дитятко,
среди братьев жребий вытащить,
Жребий бросить, Иванушка, дитятко,
братский знак прочитайте!»
Жребий не вытаскивая, знак не бросая,
коренным солдатом сам я буду

Приложение

9-слоговые строки со схемой 4+5 встречаются также в вышедшем в конце 1910 г. сборника мордовских песен Саратовской губернии [Мордовский этнографический сборник] под редакцией академика А.А. Шахматова (песни 54 и 55, стр. 543–548), например:

Колмы годнэть | ульнись губанца,
Колмы ийнить ульнись ногойса

Три года был в плену у губанцев,
Три года был в плену у ногойцев

По мнению издателя сборника, в песне 71 (стр. 580) наличествует также 14-слоговой вариант со схемой 4+3+4+3:

Голодяфкань атятне – ашы капста синь
братне

Голодяфкинские мужики – как белая
капуста у них головы

Мне, однако, кажется более верным рассматривать данный стихотворный размер как семислоговой: кроме того, согласно данным самого Шахматова, оба полустишия, на которые распадается эта 14-слоговая строка, пропеваются с одной и той же мелодией.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как отмечает исследовательница С. Сааринен, в первые годы существования Финно-угорского общества, основанного в 1883 г., финансовую поддержку обществу оказывали многие иностранцы, одним из которых был англичанин Джон Аберкромби (John Abercromby), даровавший 50 фунтов стерлингов на изучение языков Поволжья, родственных финскому, а также обещал поддерживать это исследование в дальнейшем. Общество решило использовать деньги на исследование мордвы и объявило соответствующий конкурс на получение стипендии,

которую получил Х. Паасонен (Сааринен С., 2009, с. 32).

² Proben der mordwinischen Volksliteratur. Gesammelt von H. Paasonen. Erster Band. Erzjanischer Theil. Erstes Heft. Erzjanische Lieder // Journal de la Societe Finno-Ougrienne. 1891. B. 9. 237 p.

³ Proben der mordwinischen Volksliteratur. Gesammelt von H. Paasonen. Erster Band. Erzjanischer Theil. Zweites Heft. Erzjanische zauberspruche, opfergebete, räthsel, sprichwörter und märchen // Journal de la Societe Finno-Ougrienne. 1894. B. 12: 1, pp. 1–154.

- ⁴ Paasonen H. Mordvinische lautlehre // Mémoires de la Société Finno-Ougrienne. B. 22. Helsingfors, 1903. 123 p.
- ⁵ Paasonen H. Die finnisch-ugrischen s-Laute. I. Anlaut. Helsingfors, 1903. (перепечатана: Mémoires de la Société Finno-Ougrienne. 41. Helsinki, 1918).
- ⁶ Paasonen H. Beiträge zur finnisch-ugrisch-samojedischen Lautgeschichte (I–VI) // Keleti Szemle. 13–17. 1912–1916/17.
- ⁷ Paasonen H. Matkakertomus mordvalaisten maalta // Journal de la Societe Finno-Ougrienne. 1890. B. 8, pp. 138–142; Paasonen H. Matkakertomus mordvalaisten maalta // Journal de la Societe Finno-Ougrienne. 1900. B. 17: 3, pp. 1–13. Paasonen H. Matkakertomuksia vuosilta 1900–1902 // Journal de la Societe Finno-Ougrienne. 1903. B. 21: 5, pp. 1–22;
- ⁸ Paasonen H. Mordwinische chrestomathie mit Glossar und grammatikalischem abriß. Helsingfors, 1909. 155 p.
- ⁹ Paasonen H. Die türkischen lehnwörter im mordwinischen // Journal de la Societe Finno-Ougrienne. 1897. 15: 2, pp. 1–64.
- ¹⁰ Paasonen H. Die sogenannten Karataj-mordwinen oder Karatajen // Journal de la Societe Finno-Ougrienne. 1903. B. 21: 1, pp. 1–51.
- ¹¹ Paasonen H. Über die ursprünglichen seelenvorstellungen bei den finnisch-ugrischen völkern und die benennungen der seele in ihren sprachen // Journal de la Societe Finno-Ougrienne. 1909. B. 26: 4, pp. 1–27.
- ¹² Paasonen H. Mordvalaisten mytologia // Tietosanakirja [Encyclopedia]. Kuudes osa [Vol. 6]. Mandoliini – Oulonsalo. Helsingissä, 1914. P. 699–701.
- ¹³ Paasonen H. Mordvins // Encyclopædia of religion and ethics. Ed. James Hastings. Vol. 8. Live and death – Mulla. 1917. P. 842–847.
- ¹⁴ Mordwinische Melodien / Phonographisch aufgenommen und herausgegeben von A.O. Väisänen. Helsinki, 1948. 207 p. Mémoires de la Societe Finno-ougrienne. Vol. 92.
- ¹⁵ Финно-угорское общество совместно с Научно-исследовательским институтом языков Финляндии готовят электронную версию мордовского словаря, рабочая версия которого размещена на сайте его составителя Дж. Руетера (Jack Rueter) (URL: <https://www.mv.helsinki.fi/home/rueter/PaasonenMW.shtml> (дата обращения: 15.10.2022)).
- ¹⁶ Paasonen H. Über den versbau des mordwinischen volksliedes // Finnisch-ugrische forschungen. 1910. B. 10, pp. 154–192.
- ¹⁷ Перевод с немецкого выполнил кандидат исторических наук В.Г. Тельминов при участии кандидата искусствоведения П.С. Шахова; перевод фольклорных текстов с уральского фонетического алфавита на кириллицу осуществила кандидат филологических наук Л.А. Гурьянова; перевод на русский язык эрзянских и мокшанских фольклорных текстов выполнил кандидат философских наук И.В. Зубов.
- ¹⁸ Proben der mordwinischen Volksliteratur. Erster Band. Erzjanischer Theil. Erstes Heft. Erzjanische Lieder. Gesammelt von H. Paasonen // Suomalais-Ugrilaisen Seuran aikakauskirja [Journal de la Societä Finno-Ougrienne]. IX. Helsinki. 1891.
- ¹⁹ Paasonen H. Ueber die Volkspoesie der ostfinnischen Völker // Valvoja. 1897. S. 65–78; 127–140.
- ²⁰ Mordwinische Chrestomathie mit Glossar und grammatikalischem Abriss. Helsingfors. 1909.
- ²¹ Вейкенъ можно перевести как «одного», но в данном контексте ближе «первого».
- ²² Нишкепаз – верховный бог мордвы-эрзи.
- ²³ Комоль ава, Комлянь ава – мифологическая покровительница хмеля у мордвы-эрзи.
- ²⁴ Жена брата, невестка.
- ²⁵ От того, что у меня болит голова.
- ²⁶ Масторава – мифологическая покровительница земли.
- ²⁷ Дословно – старик-снег.
- ²⁸ Выражение «аф пара мор» используется в мокшанском языке для обозначения какой-то плохой, тяжелой болезни, либо «нечистого». В данном случае выстраивается конструкция его использования в эрзянском языке.
- ²⁹ Если случится большая беда.
- ³⁰ На другом берегу.
- ³¹ Сноска у Х. Паасонена: *ko d'äjit'(t'äjit')*.
- ³² Цифтамас – вероятно, село Палаевка, ныне Рузаевского района Мордовии.
- ³³ Дословно – девичьей жизнью.

ЛИТЕРАТУРА

Бояркина Л.Б. Песенное искусство эрзянских переселенцев Среднего Заволжья (исследование) // Памятники мордовского

REFERENCES

Boyarkina, L.B. (1988), "Song art of the Erzya settlers of the Middle Volga region (research)", *Pamyatniki mordovskogo*

народного музыкального искусства. Т. 3 / под ред. Е.В. Гиппиуса; сост. Н.И. Бояркин. Саранск: Морд. кн. изд-во, 1988. С. 8–52.

Бояркина Л.Б. Паасонен Хейкки (Paasonen Heikki) // Мордовская музыкальная энциклопедия / под общ. ред. Н.И. Бояркина. Саранск: Морд. кн. изд-во, 2011. С. 250.

Вихман Г. Письма из Гельсингфорса // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. 1893. Т. 9, вып. 1–6. С. 198–200.

Гуя Я. Краткий очерк истории сравнительного финно-угорского языкознания // Основы финно-угорского языкознания (вопросы происхождения и развития финно-угорских языков). М.: Наука, 1974. С. 55–98.

Мокшина Е.Н., Мокшин Н.Ф. О вкладе финских исследователей в изучение этнографии мордовского народа // История и современное мировоззрение. 2019. Вып. 4. С. 72–76.

Рогачев В.И., Макушкин В.М. К вопросу о вкладе Хейкки Паасонена в мордовскую филологическую науку // Гуманитарные науки и образование. 2013. № 3. С. 137–142.

Сааринен С. Хейкки Паасонен – выдающийся исследователь мордовских языков и культуры // Финно-угорский мир. 2009. № 1. С. 32–35.

Сафонова Т.Ф. Хейкки Паасонен (1865–1919) // Вестник Мордовского университета. 1992. № 3. С. 62–64.

Феоктистов А.П. О трудах Х. Паасонена // Вопросы финно-угорского языкознания. М.; Л., 1962. С. 275–281.

Хакамиэс П. Изучение мордовского фольклора в Финляндии // Вестник Мордовского университета. 1995. № 1. С. 16–20.

narodnogo muzykal'nogo iskusstva [Monuments of Mordovian folk music art], vol. 3, ed. E.V. Gippius, comp. N.I. Boyarkin, Saransk, pp. 8–52. (in Russ.)

Boyarkina, L.B. (2011), “Paasonen Heikki”, *Mordovskaya muzykal'naya entsiklopediya* [Mordovian musical encyclopedia], ed. N.I. Boyarkin, Saransk, p. 250. (in Russ.)

Feoktistov, A.P. (1962), “About the works of H. Paasonen's”, *Voprosy finno-ugorskogo yazykoznaniya* [Questions of Finno-Ugric linguistics], Moscow, Leningrad, pp. 275–281. (in Russ.)

Guya, Ya. (1974), “A brief essay on the history of comparative Finno-Ugric linguistics”, *Osnovy finno-ugorskogo yazykoznaniya (voprosy proiskhozhdeniya i razvitiya finno-ugorskich yazykov)* [Basics of Finno-Ugric linguistics (questions of origin and development of Finno-Ugric languages)], Moscow, pp. 55–98. (in Russ.)

Khakamies, P. (1995), “Study of Mordovian folklore in Finland”, *Vestnik Mordovskogo universiteta* [Bulletin of the Mordovian University], no 1, pp. 16–20. (in Russ.)

Mokshina, E.N., Mokshin, N.F. (2019), “About the contribution of Finnish researchers to the study of the ethnography of the Mordovian people”, *Istoriya i sovremennoe mirovozzrenie* [History and modern worldview], vol. 4, pp. 72–76. (in Russ.)

Rogachev, V.I., Makushkin, V.M. (2013), “On the question of Heikki Paasonen's contribution to the Mordovian Philological Science”, *Gumanitarnye nauki i obrazovanie* [Humanities and education], no. 3, pp. 137–142. (in Russ.)

Saarinen, S. (2009), “Heikki Paasonen – outstanding researcher of Mordovian languages and culture”, *Finno-ugorskii mir* [Finno-Ugric world], no. 1, pp. 32–35. (in Russ.)

Safonova, T.F. (1992), “Heikki Paasonen (1865–1919)”, *Vestnik Mordovskogo universiteta* [Bulletin of the Mordovian University], no. 3, pp. 62–64. (in Russ.)

Vikhman, G. (1893), “Letters from Helsingfors”, *Izvestiya Obshchestva arkheologii, istorii i etnografii pri Imperatorskom Kazanskom universitete* [Proceedings of the Society of Archeology, History and Ethnography at the Imperial Kazan University], vol. 9, iss. 1–6, pp. 198–200. (in Russ.)

Сведения об авторах

Шахов Павел Сергеевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск)

E-mail: pashahoff@mail.ru

Тельминов Вячеслав Григорьевич, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

E-mail: telminoff@gmail.com

Зубов Игорь Васильевич, кандидат философских наук, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия (Саранск)

E-mail: komoro@rambler.ru

Authors Information

Pavel S. Shakhov, Cand. Sc. (Art Criticism), senior research officer at the Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)

E-mail: pashahoff@mail.ru

Vyacheslav G. Telminov, Cand. Sc. (Historical sciences), senior research officer, assistant professor at the National Research University “Higher School of Economics” (Moscow)

E-mail: telminoff@gmail.com

Igor V. Zubov, Cand. Sc. (Philosophical Sciences), chief researcher at the Scientific Research Institute of Humanities under the Government of the Republic of Mordovia (Saransk)

E-mail: komoro@rambler.ru

Поступила в редакцию 01.02.2023

После доработки 16.05.2023

Принята к публикации 25.05.2023

Received 01.02.2023

Revised 16.05.2023

Accepted for publication 25.05.2023

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ

© Отяковский, Д.С., Сагдиев, Р.Ф., 2023

УДК 782

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-163-168

ВОПРОСЫ И ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В ЖАНРЕ ЦИФРОВОЙ ОПЕРЫ

Д.С. Отяковский¹, Р.Ф. Сагдиев²

¹ Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, 125009, Российская Федерация

² Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, 190068, Российская Федерация

Аннотация. Лаборатория исследования цифровой оперы – это культурно-образовательный проект, рассчитанный на популяризацию оперного жанра в онлайн-пространстве, поиск новых форм музыкального театра и анализ ситуации, возникшей в сфере культуры в связи с COVID-ограничениями. В 2020 г. к жанру цифрового театра возник огромный интерес, однако интерес этот был скорее вынужденным: артисты, обязанные соблюдать карантинные меры, искали возможность создания новых способов коммуникации с аудиторией. Однако в оперной сфере в первую очередь публиковались видеосъемки спектаклей, что не может в полном смысле называться онлайн-проектами. В современном искусстве цифровая опера представлена уже довольно большим числом произведений, но их палитра широка и разнообразна, а методы исследования только формулируются и разнятся в зависимости от исследователя. Таким образом, мы имеем феномен, стремительно развивающийся, мутирующий и модулирующий в одном потоке культуры и времени с нами. Куратор лаборатории исследования цифровой оперы – Дмитрий Отяковский, один из создателей и визионеров нового жанра, лауреат национальной оперной премии «Онегин» в номинации «Лучший онлайн-проект». В 2020 г. он снял фильм-оперу в жанре screenlife «Пир во время чумы» Ц.А. Кюи. Рустам Сагдиев, будучи действующим композитором, обладая большим опытом создания музыкальных произведений, в том числе опер, является постоянным соавтором проектов Лаборатории исследования цифровой оперы.

Ключевые слова: онлайн-опера, цифровое искусство, музыка, театр, авангард, режиссура, композиция, кураторская деятельность

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Отяковский Д.С., Сагдиев Р.Ф. Вопросы и проблемы музыкальной драматургии в жанре цифровой оперы // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 163–168. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-163-168.

ISSUES AND PROBLEMS OF MUSICAL DRAMATURGY IN THE GENRE OF DIGITAL OPERA

D.S. Otyakovsky¹, R.F. Sagdiev²

¹ Russian Institute of Theatrical Art – GITIS, Moscow, 125009, Russian Federation

² N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, Saint Petersburg, 190068, Russian Federation

Abstract. The International Digital Opera Lab is a cultural and educational project designed to popularize the opera genre in the online space, search for new forms of musical theater, and analyze the situation that has arisen in the cultural sphere due to COVID restrictions. In 2020 there was enormous interest in the genre of digital theater, but this interest was rather

forced: artists, obliged to comply with quarantine measures, were looking for an opportunity to create new ways of communication with the audience. In the opera sphere, however, it was primarily video webcast of performances that could not be called online projects in the full sense of the word. In contemporary art, *digital opera* is already represented by a fairly large number of extremely varied works, but research methods are only being formulated and vary depending on the researcher. Thus, we have a phenomenon that is rapidly developing, mutating and modulating in the same stream of culture and time with us. The curator of the *digital opera* research laboratory is Dmitry Otyakovsky, one of the creators and visionaries of the new genre, winner of the *Onegin* National Opera Prize in the *Best Online Project* category. In 2020 he made a film opera in the screenlife genre, *A Feast in Time of Plague* by C.A. Cui. Rustam Sagdiev, being an active composer, having extensive experience in creating musical works, including operas, is a permanent co-author of projects of the Digital Opera Research Laboratory.

Keywords: online opera, digital art, music, theater, avant-garde, directing, composing, curatorial work

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Otyakovsky, D.S., Sagdiev, R.F. (2023), "Issues and problems of musical dramaturgy in the genre of digital opera", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 163–168. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-163-168.

Digital opera – одно из самых молодых направлений современного искусства, характерные черты и атрибуты которого еще не вполне определены. Можно сказать, что это художественное течение находится в активной фазе формирования, самоопределения в поджанр или в отдельный жанр. Понятие диджитализации, как таковой, достаточно емко сформулировано исследователем М.Н. Бунаковой: «Диджитализация рассматривается нами как процесс трансформации традиционно существующих явлений, феноменов и практик под воздействием цифровых технологий, а также результаты данного процесса, воплощенные в виртуальных (бытующих в цифровом пространстве) форматах репрезентации объектов» (2022, с. 97).

В современном искусстве «цифровая опера» представлена уже довольно большим числом произведений, однако их палитра настолько широка и разнообразна, а методы исследования только формулируются и разнятся в зависимости от исследователя. Таким образом, мы имеем феномен, стремительно развивающийся

ся, мутирующий и модулирующий в одном потоке культуры и времени с нами, чрезвычайно насыщенный, даже перенасыщенный событиями: «Информационная революция, как, собственно, и любая другая радикальная трансформация, открывает новое смысловое пространство самоопределения общества и человека, отход от закономерного развития событий, обусловленный максимальной событийностью» (Федорова Ж., 2018, с. 74).

Использование цифровых технологий в качестве выразительных средств оперного искусства – новый тренд, появившийся на наших глазах (Нагина Д., 2022, с. 45). И прежде чем приступить к непосредственному анализу спектаклей в жанре *digital opera*, необходимо дать классификацию использования цифровых технологий в театре. По результатам анализа литературы в рамках нашего исследования мы не нашли такой классификации, поэтому предлагаем собственную.

Digital в театре может использоваться как **средство выразительности**, т.е. использование цифро-

вой эстетики в конвенциональной оффлайн-постановке.

Форма – постановка классической / существующей пьесы или оперы в формате онлайн.

Жанр – создание нового произведения, изначально рассчитанного на цифровую дистрибуцию.

Рассмотрим каждый пункт подробнее. Digital как средство выразительности все чаще встречается на театральных подмостках. Переписки в смартфонах, окна браузера и другие элементы цифровой эстетики становятся частью медиадекораций. Однако этот вид использования цифровых технологий в театре все еще подразумевает наличие сцены и зрительного зала. Digital лишь часть видеоконтента спектакля. «Признаки массовой культуры в целостном оперном тексте становятся очевидными при изучении практики интерпретации классических опер на театральной сцене. Мы наблюдаем серьезные изменения, связанные с функционированием, социальной репрезентацией жанра, а также с модификацией стилистических и драматургических особенностей конкретных опер» (Густякова Д., 2011, с. 239).

Digital как форма – это следующий этап цифровой трансформации. Здесь мы рассматриваем спектакли, создающиеся для просмотра в виде контента. Важным отличием от, например, видеотрансляции спектакля со сцены, является художественное осмысление выбранной формы – будь то экран компьютера, приложение дополненной реальности или серия сторис в социальной сети.

Digital как жанр – это закономерное развитие движения в сторону «цифры». Если под формой мы предполагали постановки уже существующих

пьес (опер, мюзиклов и т.д.) в цифровом формате, то, когда мы говорим о жанре, – это сочинения, изначально созданные для постановки в цифровом формате. Сотрудничество с композиторами и драматургами открывает перед авторами цифровых спектаклей бесконечные возможности – вместо «утрамбовывания» существующей пьесы в технические ограничения можно просто написать новую.

Цель работы – выявить наиболее характерные (по отношению к цифровой опере) черты музыки и музыкальной драматургии следующих произведений: «Грехопадение» и «Комедия города Петербурга» по пьесам Даниила Хармса и «Медея» по мотивам одноименной трагедии Еврипида. Выбор исследуемых произведений обусловлен тем, что публикация подготовлена в соавторстве композитора указанных произведений, а также режиссера и концептмейкера, осуществившего их постановку.

«Грехопадение» – первая в мире опера, созданная специально для постановки в формате приложения дополненной реальности. «Дополненная реальность – разновидность виртуальной среды или, как ее обычно называют, виртуальной реальности. Виртуальные технологии полностью погружают пользователя в синтетическое окружение и во время “погружения” пользователь не может видеть реальный мир вокруг него. Напротив, дополненная реальность позволяет видеть объективную реальность с виртуальными объектами, наложенными или скомпонованными с существующими в действительности предметами. Поэтому дополненная реальность расширяет,

а не полностью заменяет константную реальность» (Красноскулов А., 2018, с. 80).

Согласно замыслу творческой команды, опера разделена на семь частей-уровней (по аналогии с мобильными играми), произведение решено было сделать компактным (около 15 мин), а его музыкальную партию следовало подчинить возможностям представления в формате мобильного приложения. В связи с этим создание музыки «Грехопадения» не было во всем похоже на работу композитора над традиционной оперой. В частности, для слаженности композитора, режиссера и аниматора, работа шла в соответствии со строгими таймкодами, что характерно скорее для киномузыки.

Одной из главных идей было получение такого аудиоряда, который бы использовал преимущества воспроизведения на мобильном устройстве. Эффект вовлечения, создаваемый дополненной реальностью, был усилен использованием в партитуре эффектов стерео и автономной сенсорной меридиональной реакции (ASMR), образуемых условным движением музыкальных звуков и шумов (например, хруст надкусываемого фрукта) вокруг зрителя-слушателя при условии использования наушников. Квазибиблейский сеттинг хармсовского рая раскрывается в музыке использованием «обертонового пения» (прием, слышимый только при определенных условиях записи), а также особого инструментального состава, в шутку названного в программке «древнеавиловскими инструментами». Это блокфлейта, саксонет, укулеле, гитара, рояль (в том числе подготовленный), флексатон и треугольник. Такой «игрушечный»

состав, кроме прочего, подчеркивает связь произведения с мобильными и компьютерными играми.

Из традиционных средств – оперный вокал, «живое» инструментальное сопровождение, лейтмотивы и музыкальные отсылки к искусству разных стилей и эпох, характерные для оперы формы (дуэт, ария, сцена) и жанры, а также использование достижений А.С. Даргомыжского, Н.А. Римского-Корсакова, Ц.А. Кюи и С.В. Рахманинова в сфере камерно-речитативной оперы, которой «Грехопадение», по сути, является (пьеса Хармса воплощена от начала до конца без изменений).

«Медея» во многом отличается от «Грехопадения»: присутствует либретто, написанное современным драматургом и сценаристом Всеволодом Нелюбовым, это уже не мобильное AR-приложение, а оперный мини-сериал из трех серий, но главные изменения коснулись стиля музыки. Парадоксально, что с точки зрения жанра в целом, «Медея» – digital опера, но с точки зрения музыкального жанра выбрано более широкое определение *drama per musica*. На то есть две причины: концептуальная и техническая.

Концептуально мы стремились приблизиться к более архаичному жанру, который был предтечей оперы. Обращение к античному сюжету подталкивало создать эту стилистическую дистанцию. Для этого был использован камерный состав инструментов, похожий на состав «Грехопадения», но в иной, грубой, первобытной подаче, сочетание в кадре пения, драматической декламации и игры на инструментах артистами, музыкальные отсылки к творчеству «Флорентийской Камераты». Эти

особенности неразрывно связаны с технической составляющей: артистами были актеры Воронежского молодежного музыкально-пластического театра, имеющие разный уровень и характер музыкальной подготовки: от бардов-любителей до профессиональных эстрадных и оперных певцов.

Написанию партитуры предшествовал кастинг, вокальные партии, они же роли, были написаны для каждого из певцов индивидуально, с учетом их сильных и слабых сторон. Так, в музыкальной драме появились продолжительные драматические монологи, оперные дуэты, ансамбли и арии, протяжные песни, сюрреалистические алеаторические каноны и даже эстрадное танго. Все это не позволяет назвать это музыкальное произведение оперой в прямом смысле этого слова, но не отрицает его бытие оперой цифровой.

«Комедия города Петербурга» во многом повторяет опыт «Грехопадения». Снова Хармс, снова отсутствие отдельного либретто, похожий инструментальный состав с добавлением баяна и металлофона, традиционная оперная жанровая составляющая (правда, с большим тяготением к сценам непрерывного развития), академическое пение. Однако на сей раз цифровизация преобразила саму структуру оперы. Вместо привычной драматургии мы имеем сюрреалистическое рондо для восьми поющих портретов-экранов, не име-

ющее начала и конца. Теоретически бесконечное произведение, инсталлировавшееся на премьере в общей сложности около 17 ч.

Для того чтобы воплотить идею бесконечного музыкально-драматического произведения, необходимо было создать такую рондообразную форму, повторы, полуповторы и вариации в которой сбивали бы с толку слушателя и не давали бы понять, когда начался следующий круг воспроизведения. Сама единица формы должна быть разомкнутой и при этом самодостаточной. В тот момент, когда авторы и артисты уже сами стали сомневаться, с какой условной точки должна начинаться музыка в процессе репетиций и съемок, стало ясно, что концептуальная цель достигнута.

Заканчивая описание данных произведений цифровой оперы, следует отметить следующее: digital составляющая безусловно влияет на процесс создания и исполнения музыки. Мы потеряли «зеркало сцены», живого исполнителя, музыкальную агогику (технические ограничения пока не позволяют отступать от четкого метронома); преобразился состав, сам жанр оперы пошатнулся (как в случае с «Медеей»). Но взамен условным «потерям» приобретен новый уровень, а вернее, новое качество свободы в музыке. Свободы, не хаотически безграничной, но направленной в широкое поле новых задач, вызовов, форматов и решений.

Благодарность: авторы выражают благодарность Федеральному агентству по делам молодежи «Росмолодежь» и арт-кластеру «Таврида» за информационную и организационную поддержку Лаборатории исследования цифровой оперы.

Acknowledgment: the authors would like to thank the Rosmolodezh Federal Agency for Youth Affairs and the Tavrida Art Cluster for informational and organizational support of the International Digital Opera Lab.

ЛИТЕРАТУРА

Бунакова М.Н. Диджитализация оперного искусства: Цифровые практики и виртуальные режимы бытования классической оперы // Вестник культуры и искусств. 2022. № 4. С. 97–104.

Густякова Д.Ю. Постановка классической оперы в контексте массовой культуры («Евгений Онегин» П. Чайковского и Д. Чернякова) // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 1. С. 239–243.

Красноскулов А.В. Музыка и дополненная реальность: На пути к будущему // Южно-российский музыкальный альманах. 2018. № 4. С. 80–84.

Нагина Д.А. Цифровые оперные миры Дмитрия Отяковского // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2022. № 4. С. 45–52.

Федорова Ж.В. Информационная революция как событие и со-бытие // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2018. № 4. С. 71–78.

REFERENCES

Bunakova, M.N. (2022), “Digitalization of opera art: digital practices and virtual modes of existence of classical opera”, *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Bulletin of culture and arts], no. 4, pp. 97–104. (in Russ.)

Fedorova, Zh.V. (2018), “Information revolution as Being and Co-Being”, *Mirovaya literatura na perekrest'e kul'tur i tsivilizatsii* [World literature at the crossroads of cultures and civilizations], no. 4, pp. 71–78. (in Russ.)

Gustyakova, D.Yu. (2011), “Staging a classical opera in a mass culture («Eugene Onegin» by P. Tchaikovsky and D. Chernyakov)”, *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl pedagogical bulletin], no. 1, pp. 239–243. (in Russ.)

Krasnoskulov, A.V. (2018), “Music and augmented reality: on the way to the future”, *Yuzhno-rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian musical almanac], no. 4, pp. 80–84. (in Russ.)

Nagina, D.A. (2022), “Digital opera worlds of Dmitry Otyakovsky”, *Uchenye zapiski RAM imeni Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Sciences], no. 4, pp. 45–52. (in Russ.)

Сведения об авторах

Отяковский Дмитрий Сергеевич, ассистент-стажер Российского института театрального искусства – ГИТИС, факультет музыкального театра, кафедра режиссуры музыкального театра (Москва), куратор Лаборатории исследования цифровой оперы

E-mail: dmitry@otyakovsky.com

Сагдиев Рустам Фаридович, ассистент-стажер Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, факультет композиции и дирижирования

E-mail: eusebus@yandex.ru

Authors Information

Dmitry S. Otyakovsky, trainee assistant of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, Faculty of Musical Theatre (Moscow), curator of the Digital opera research laboratory

E-mail: dmitry@otyakovsky.com

Rustam F. Sagdiev, trainee assistant of the N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, faculty of composition and conducting

E-mail: eusebus@yandex.ru

Поступила в редакцию 15.03.2023

После доработки 30.05.2023

Принята к публикации 31.05.2023

Received 15.03.2023

Revised 30.05.2023

Accepted for publication 31.05.2023

© Костина, Э.Д., 2023

УДК 780.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-169-177

О ПРИМЕНЕНИИ ЭЛЕКТРОНИКИ В МУЗЫКЕ ДЛЯ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (НА ПРИМЕРЕ «MIRRORS OF EMPTINESS» ДЛЯ МАРИМБЫ И ЦИФРОВОЙ ЗАДЕРЖКИ Г. СМИРНОВА)

Э.Д. Костина¹

¹ Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва, 125009, Российская Федерация

Аннотация. Актуальность статьи обусловлена необходимостью научного осмысления экспериментов в области исполнительства на ударных инструментах с применением электроники. Рассмотрение влияния технического прогресса на классические ударные инструменты, обозначение факторов расширения возможностей исполнителя и воздействия на современного слушателя составляют новизну исследования. Выявляются две основные группы пьес с применением изначально записанных звуковых дорожек (tape), которые позволяют создавать эффект ансамблевой игры или дополнительного смыслового контекста (особенно в том случае, когда привлекаются документальные записи человеческого голоса и цитаты известных музыкальных сочинений), а также с использованием live-электроники, где музыка, сыгранная исполнителем, снимается при помощи микрофонов и передается в компьютер, а затем повторно воспроизводится во время звучания пьесы. В обоих случаях электроника позволяет композитору решать обширный спектр художественных задач. Эффекты зацикливания, задержки, реверберации применяются в десятках сочинений для маримбы, одним из которых стало «Mirrors of Emptiness» for marimba and digital delay (2008) Григория Смирнова (1982, Россия–США). Композитор, увлеченный «зеркальной» идеей, убедительно изобразил пустоту с ее иллюзией наполненности. При помощи микрофонов, цифрового аудиопроцессора (или программного обеспечения для эффекта стереозадержки), двух мониторов и динамиков в композиции Г. Смирнова в минималистической манере создается единое монохромное целое, иллюстрирующие идею ограниченности зеркальных отражений.

Ключевые слова: музыкальная электроника, ударные инструменты, маримба, live-электроника, Tape, Delay, Григорий Смирнов, Mirrors of Emptiness

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Костина Э.Д. О применении электроники в музыке для ударных инструментов (на примере «Mirrors of Emptiness» для маримбы и цифровой задержки Г. Смирнова) // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 169–177. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-169-177.

ON THE QUESTION OF THE USE OF ELECTRONICS IN MUSIC FOR PERCUSSION INSTRUMENTS (ON THE EXAMPLE OF “MIRRORS OF EMPTINESS” FOR MARIMBA AND DIGITAL DELAY BY G. SMIRNOV)

E.D. Kostina¹

¹ P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 125009, Russian Federation

Abstract. The relevance of the article is due to the need for scientific understanding of experiments in the field of performing on percussion instruments using electronics. The

consideration of the impact of technological progress on classical percussion instruments, the designation of factors for expanding the capabilities of the performer and the impact on the modern listener constitute the novelty of the study. The author identifies two main groups of plays: with the use of originally recorded audio tracks (tape), which allow you to create the effect of ensemble playing or additional semantic context (especially when documentary recordings of the human voice and quotations of famous musical compositions are involved); compositions using live electronics, where the music played by the performer is captured using microphones and transferred to a computer, and then used for replay during the performance of the piece. In both cases, the use of electronics allows the composer to solve a wide range of artistic tasks. The effects of looping, delay, reverberation are used nowadays in dozens of compositions for marimba, one of which was “Mirrors of Emptiness” for marimba and digital delay (2008) by Grigory Smirnov (1982, Russia–USA). The composer, fascinated by the “mirror” idea, convincingly depicted emptiness with its illusion of fullness. With the help of microphones, a digital audio processor (or software for the effect of stereo exposure), two monitors and speakers, a single monochrome whole is created in G. Smirnov’s composition in a minimalist manner, illustrating the idea of the limitations of mirror reflections.

Keywords: musical electronics, percussion instruments, marimba, live electronics, Tape, Delay, Grigory Smirnov, Mirrors of Emptiness

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Kostina, E.D. (2023), “On the question of the use of electronics in music for percussion instruments (on the example of «Mirrors of Emptiness» for marimba and digital delay by G. Smirnov)”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 169–177. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-169-177.

Ударные инструменты в современном музыкальном мире не только занимают важное место, но во многих случаях участвуют в реализации наиболее авангардных и радикальных экспериментов. Звуковой потенциал этой самой обширной группы инструментов (число которых продолжает расти) раскрывается в сольных сочинениях, ансамблевой и оркестровой музыке различных жанров и стилей. Десятки разновидностей ударных, привлекаемых современными композиторами, задействованы в необычных концертных номерах, шоу, перформативных практиках. Их география межконтинентальна, а в качестве источников перкуссионного звучания используются традиционные, запатентованные инструменты, любые предметы, человеческое тело, сэмплы и другие саунды электронного происхождения.

Исполнительство на маримбе, ксилофоне, множестве перкуссионных демонстрирует неисчерпаемые

художественные, инструктивные возможности ударных, неординарные способы звукоизвлечения, раскрывающие гармоническую, мелодическую, сонорную и, конечно, ритмическую их природу. Новации в области штрихов и динамики, симбиозов акустического и электронного саундов, новых тембровых сочетаний – все это образует богатейшую палитру звучаний.

Возникающие все новые исполнительские приемы игры на ударных, привлечение технологий, появление десятков новых сочинений и интерпретаций обуславливают актуальность настоящей статьи, целью которой стало выяснение новых выразительных возможностей исполнительства на ударных инструментах в музыке рубежа XX–XXI вв., возникающих в результате применения электроники в современных сочинениях для ударных. Именно электроника создает у исполнителя необыкновенное ощущение твор-

ца обширного спектра звучаний, позволяет достигать ярких эффектов, которые оказывают на слушателя самое сильное воздействие. В эпоху, когда потребность во все новых раздражителях и стимуляторах нарастает, цифровая техника избавляет исполнителей от больших составов и экзотических вещей на сцене, словно бы пряча «дух в бутылку». А совмещение акустических и электронных звучаний дает возможность находить новые формы взаимоотношений окултуренных (живых) и искусственных музыкальных звуков¹.

Обширное число сочинений, написанных для ударных и электроники, образуют две основные группы пьес: для ударных и звуковых дорожек и для ударных и live-электроники.

Произведения с изначально записанной звуковой дорожкой – тейп (tape) обретают все большую популярность. Привлечение тейпов может выполнять различные функции, такие как создание эффекта игры ансамблевого состава или фоновое звучание в манере стилей эмбиент, лаундж и близких им стиливых разновидностей фоновой музыки.

Происхождение звуков, записанных дополнительными звуковыми дорожками, может быть различным и охватывать широкий спектр саундов. Наиболее часто композиторы прибегают к записи инструментов ударной группы, а также неударных инструментов, что значительно упрощает воплощение творческой идеи автора и открывает широкие возможности для исполнения музыки при участии одного музыканта. Таковы сочинения Э. Сежурне «Attraction», «Karnataka», С. Лин-

дроса (Scott Lindroth) «Bell Plates». Возможно привлечение звуков человеческого голоса. Так обработанные (искаженные) голоса народа инуитов включены в пьесу К. Хациса (Christos Hatzis) «Fertility Rites». В «In the fire of Conflict» того же Хациса применяются вставки в стиле рэп. Аудиодорожка «Tinfoil» (2021) К. Пикеринга (Caleb Pickering) содержит записи представителей экстремистских конспирологических убеждений и теорий заговора².

Особую группу составляют композиции с использованием звуков электронного происхождения. Так, засэмплированная и замедленная в 8 раз Соната № 14 («Лунная») Л. Бетховена становится эпично-медитативным квазихоровым гулом, а затем хорор-фоном в «Dreamcatcher» (2015) Б. Маас (Brandon Maahs). Обработанные и преобразованные при помощи компьютерных программ шумы природы применяются в «Granicus for Percussion and Tape» Н. Ставропулоса (Nikos Stavropoulos). Экзотические краски и ориентальный колорит воссоздается в «Karnataka» (2019) Э. Сежурне.

Вторая обширная группа сочинений написана для ударных инструментов и live-электроники. Подавляющее число из них для маримбы и разных видов перкуссионных сетов, встречаются пьесы для вибратона (например, «Interzones» Б. Хамильтона (Bruce Hamilton)). Напомним, что под live-electronic принято понимать музыкально-техническую систему, которая позволяет совместить живое акустическое исполнение «с использованием всех богатств электронно-акустических приемов, таким образом, чтобы функцию управления ими осуществлял

именно исполнитель» (Шутко Д., 2017, с. 143). Этот композиционный прием дает возможность музыканту исполнять акустическую часть партитуры привычным способом. В тот же момент в режиме «реального времени» снимаемые при помощи микрофонов звуки передаются на компьютер, распознаются и используются для повторного воспроизведения во время звучания пьесы. Композитором указываются моменты, связанные со временем активации электронных звуков, способом их преобразования (наложение эффектов). Таким образом, кроме музыканта для воплощения композиторского замысла и управления техническим оборудованием нередко привлекается звукорежиссер, который наряду с ударником указывается в числе исполнителей пьесы (с пометкой *digital delay*). *Live-electronic* выделена в самостоятельное русло компьютерной музыки (Béranger S., 2009; Murail T., 1998).

С точки зрения исполнителя на ударных представляют интерес эффекты, связанные с задержкой: *Beat Repeat*, *Delay*, *Rever*, *Chorus*³. Так, *Beat Repeat* позволяет повторять и заикливать определенные части вашего звука в соответствии с выбранным вами битом и настройками. *Reverb* (реверберация) – это тип диффузной задержки, отображающий эффект, возникающий после того, как звук отскакивает, отражается и затухает от поверхностей множества объектов. Реверберация позволяет добавить глубину, расширить стереополе, превратить монофонический звук в стерео. Реверберацию также можно использовать в целях звукового дизайна, создавая беско-

нечно длинные хвосты реверберации или обратные реверберации.

Chorus (хор) проявляется как эффект исполнения одного и того же звука или всей партии не единственным инструментом, а несколькими. Для этого исходный сигнал разделяют на несколько каналов, в которых он сдвигается по частоте и по времени. Суммарный сигнал создает эффект ансамбля. В настоящее время предлагаются сотни моделей аудиоинтерфейсов⁴, позволяющих вести цифровую обработку звука с помощью программ-аудиоредакторов, осуществляющих все известные эффекты.

Распространенным приемом *live-электроники* является эффект *Delay* (англ. – задержка, запаздывание) – один из видов эхоэффекта, частный случай ревербератора, при котором соответствующее устройство имитирует затухающие повторы (как правило, без существенных искажений) исходного сигнала. *Delay* осуществляется путем добавления к исходному сигналу его копии или нескольких, многократных повторов (в таком случае чаще говорят именно об эхоэффекте), задержанных по времени (не менее 50–60 мс) (Chappell J., 2012). Интервал, с которым будут звучать эхоноты, выстраивается под указанный композитором темп, но может быть немного урегулирован на усмотрение исполнителя. *Delay* берет звук и воспроизводит его в ритме, имитирующем отражение в очень большом пространстве.

Пройдя путь от *Tape Delay* (плёночное (ленточное) эхо), при котором исходный сигнал записывался на закольцованную магнитофонную ленту и воспроизводился блоком го-

ловок, к Analog Delay (аналоговые схемы на основе приборов с зарядовой связью), эффект все чаще достигается при помощи Digital Delay – цифровых схем на основе аналого-цифровых и цифроаналоговых преобразователей (АЦП и ЦАП), которые заслуживают того, чтобы на них подробно остановиться.

Аналоговая задержка, подобно «ленточной» (tape), основана на распространении волнового процесса в определенным образом структурированной искусственной среде. В силу этого и та, и другая имеют ограниченные динамические возможности. В отличие от них при аналого-цифровом преобразовании сигнал заносится в память устройства и обрабатывается по заданному алгоритму, при этом потери качества исключены⁵.

Преобразование электрического звукового сигнала в цифру представляет собой формирование последовательности кодовых групп, отражающих мгновенное значение электрического сигнала. Частота преобразования в несколько раз превышает максимальную частоту звука, воспринимаемого слухом, а точность передачи значений сигнала охватывает диапазон от максимальной громкости оркестра до уровня акустических шумов в изолированной студии. Современный уровень развития электронных средств дает широчайшие возможности для оперирования с оцифрованным аудиосигналом и переводить его обратно в аналоговый с высочайшей точностью, недоступной для аналоговых устройств. Типичный динамический диапазон для цифровых преобразователей составляет 24 бит (более 16 млн градаций уровня), частота

формирования отсчетов – 192 кГц, это при том, что слуху доступны частоты до 20 кГц.

В центре нашего внимания – сочинения для маримбы и электроники: именно этот инструмент является наиболее привлекательным для многих композиторов, сочиняющих для ударных инструментов.

Наиболее полную базу данных о сочинениях, написанных для маримбы и электроники, обнаружена на сайте М. Птачина (Michael Ptacin) – перкуссиониста, музыкального программиста, мастера музыкальных инструментов и педагога из США (Даллас, штат Техас)⁶. Будучи специалистом в области музыкального образования, М. Птачин получил степень доктора музыкальных искусств по перкуссии в Университете Северной Каролины в Гринсборо. На сайте музыканта в виде таблицы содержится основная информация об около 50 сочинениях по следующим параметрам: название, год, имя композитора, продолжительность, диапазон и тип аккомпанемента. Пользователи могут найти более подробную информацию о каждой пьесе. В базе представлены сочинения, написанные в период с 1979 по 2013 г.

Обратимся к сочинению *«Mirrors of Emptiness» for marimba and digital delay* (2008) Григория Смирнова (род. 1982, Россия–США).

Пьеса «Зеркала пустоты» создавалась по заказу датского музыкального издательства «Edition Svitzer» и прочно вошла в репертуар таких исполнителей на маримбе, как Д. Петрунин, Jia Jia Qiao, П. Главатских, Д. Яковлев, Я. Егудин. Как следует из названия пьесы, композитор увлечен в этом сочине-

нии «зеркальной» идеей, которая реализуется посредством эффекта отражения звука.

В аннотации к пьесе композитор сообщает: «В поисках способа расширить выразительность звука и техники маримбы без добавления дополнительных инструментов я использовал электронный эффект стереозадержки (эха), который создает отражения звука, очень похожего на отражение света в зеркале. Звук маримбы напомнил мне что-то пустое: маримба использует физическую пустоту для акустического резонанса. Я думал о том, как пустота может создавать некую иллюзию “наполненности” только благодаря многочисленным отражениям самой себя. Точно так же некоторые из наших “пустых” мыслей или идей, помноженные на размышления и повторе-

ния, могут создать полностью “пустую” реальность»⁷.

Для исполнения «Mirrors of Emptiness» требуются два микрофона, установленных на сцене по направлению к исполнителю (для «снятия» басовых и верхних нот), цифровой аудиопроцессор или программное обеспечение для эффекта стереозадержки, два монитора (слева и справа) для исполнителя, установленные за его спиной, посредством которых он может слышать себя без акустических шероховатостей (зачастую мониторы запускаются в наушники солисту для большего удобства), а также динамики по левой и правой стороне, которые направлены к слушателю, как показано на рисунке.

Художественно-монообразная композиция начинается с мотива

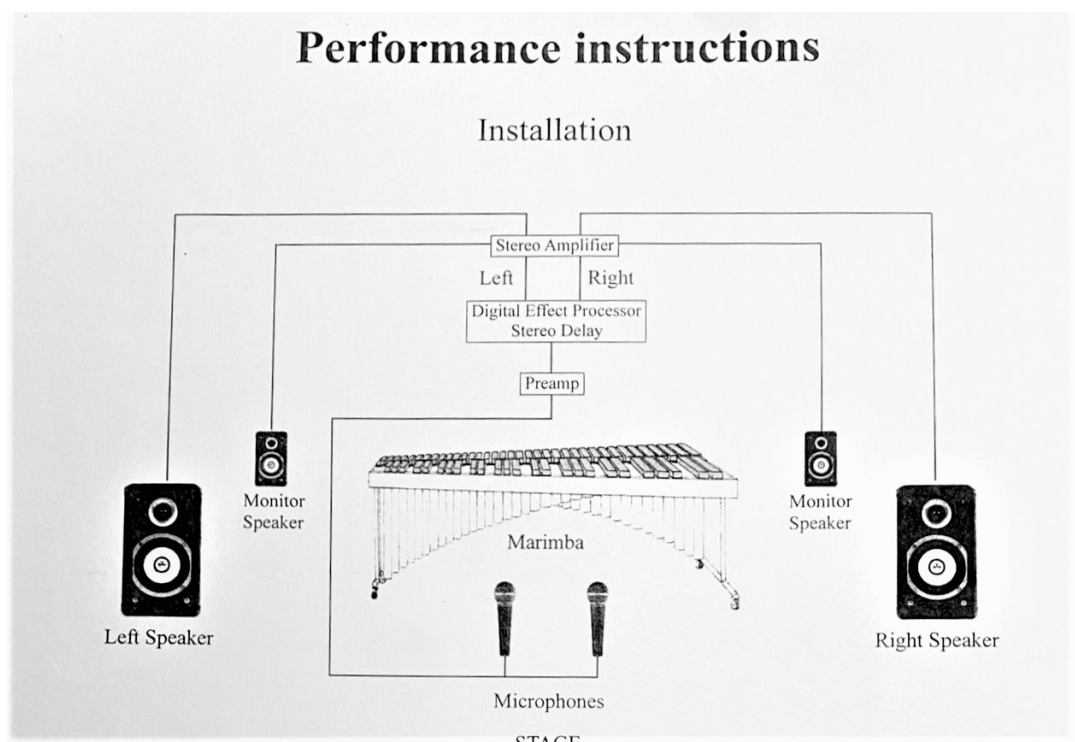


Схема размещения инструмента и оборудования на сцене
Scheme of instrument and equipment placement on the stage

«сердцебиения», который становится основой всей большой (длительность пьесы составляет около 15,5 мин) многочастной композиции. Контроль изначально взятого темпа чрезвычайно важен в этой работе, так как на протяжении всей пьесы эффект delay будет настроен на определенную пульсацию. Композитор указывает темп ($\text{♩} = 200$), который может несколько варьироваться на усмотрение исполнителя, в зависимости от акустических особенностей зала, его камерности, гулкости и других параметров.

Основная часть произведения исполняется на нижнем мануале

маримбы, что придает ей особый монохромный облик. Фактурное оформление также едино (чередование триолей и квартолей восьмыми сохраняется на протяжении большей части всей пьесы), а встречающиеся фрагменты с новыми ритмогруппами (движение из трех $\text{♩}.$) «микшируются» повторами-задержками и слабо прослушиваются. Интервальная структура «паттерна» сменяется редко, сохраняя за диатоническими интервалами (октавы, квинты, кварты, терции) основную роль (пример).

Возвращение к начальному мотиву-паттерну не позволяет выйти

Г. Смирнов «Mirrors of Emptiness»

G. Smirnov "Mirrors of Emptiness"

Con moto $\text{♩} = 200$ Grigory Smirnov

Marimba *ppp cresc.* etc.

Real sound *p*

за границы изначально обозначенного пространства, словно иллюстрируя идею ограниченности зеркальных отражений, несмотря на потенциально большое их число. Пьеса не представляет больших технических трудностей: исполнитель концентрируется по большей

части на чистоте берущихся нот и на поддержании темпа. Нужно ли говорить, что в этом гармонически очень «прозрачном» сочинении в минималистической манере письма предпочтительно не допускать ошибок и неточностей, поскольку любая неверная или пропущен-

ная нота дублируется и нарушает чистоту звучания. Все указанные музыкальные средства создают одновременно завораживающее, расслабляющее, медитативное состояние.

Как видим, примененный Г. Смирновым прием, обусловленный желанием расширить потенциал маримбы-соло, тем не менее оправдан и с точки зрения решения художественных задач – попытка передать эффект отражения света в зеркале, поработать с феноменом физической

пустоты и шире пустых мыслей и пустой реальности. StereoDelay, не требующее сложных технологических манипуляций, тем не менее самым удачным образом выполняет все задумки автора, концентрирует слушателя на иллюзии наполненного пространства. Подобные эксперименты открывают большие горизонты другим электроакустическим эффектам в музыке для ударных инструментов, которые неизменно привлекают многих современных композиторов и исполнителей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об окультуренных и искусственных звуках рассуждает А.П. Ментюков в статье «Искусственный звук и музыкальное интонирование»: «Именно на окультуренных звуках базируется, в сущности, вся обозримая музыкальная история прошлого и настоящего. Тон был и остается основной ориентировочной, физической и грамматической величиной. Понятие “искусственного звука” с исторической точки зрения вошло в обиход сравнительно недавно. Вошло не из стремления к словотворчеству, а как закономерное следствие тех коренных перемен, которые напрямую связаны с интенсивным развитием электронных, компьютерных, информационных технологий в последней четверти истекшего столетия» (2015, с. 7).

² Авторская аннотация пьесы изложена в Программе концерта, проходившего в Madison в James Madison University (исполнители: Paul Lehman и Ben Millesen) в апреле 2021 г. Полный текст программы на: https://www.jmu.edu/music/resources/students/_files/student-recital-programs/lehman-millesen.pdf

³ Основной набор доступных звуковых эффектов приведен в статьях «Объяснение звуковых эффектов (полное руководство для начинающих музыкантов)» на электронной платформе «Дзен» (URL: <https://dzen.ru/a/YCuIePSZGClArcRj> (дата обращения: 12.02.2023) и «Сущность наиболее

важных звуковых эффектов» на платформе Muzcreator (URL: <http://muzcreator.ru/statii/osnovy/9.htm> (дата обращения: 12.02.2023)).

⁴ Образцы актуальных аудиointерфейсов для профессиональных студий можно найти на специализированных сайтах.

⁵ Основные понятия аналого-цифровой технологии изложены в статье «Analog-to-digital converter». URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Analog-to-digital_converter (дата обращения: 12.02.2023).

⁶ Майкл Птачин преподает перкуссию в Коллин-Колледже – Спринг-Крик и является консультантом по перкуссии в Booker T. Washington High School. Выступает в качестве барабанщика и перкуссиониста в таких музыкальных театрах, как Dallas Theater Center, Uptown Players, Lyric Stage, WaterTower Theater. Помимо выступлений, его работа с театрами связана с программированием синтезаторов и MainStage, а также настройкой и обучением других использованию MainStage, Logic и Ableton Live. Является мастером, специализирующимся на изготовлении и ремонте музыкальных инструментов и аксессуаров. Сайт М. Птачина: <https://michaelptacin.com/>

⁷ Наиболее подробная авторская аннотация к пьесе: Mirrors of Emptiness by Grigory Smirnov – Marimba Literature Library // YouTube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nYFXkt-fIPg>

ЛИТЕРАТУРА

Ментюков А.П. Искусственный звук и музыкальное интонирование // Вестник музыкальной науки. 2015. № 2. С. 6–13.

Шутко Д.В. «Live-electronic» – расширение возможностей музыкального инструментария // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 1. С. 139–145.

Béranger S. Reflexions partisans sur l'usage du «Live-electronic» dans nos musiques savantes // Journées d'Informatique Musicale. Grenoble, 1er – 3 avril 2009. P. 35–39.

Chappell J. The Many Uses for Digital Delay // Harmony Central, 2012. May 29. URL: <https://www.harmonycentral.com/articles/uncategorized/the-many-uses-for-digital-delay-r165/> (дата обращения: 12.02.2023).

Murail T. Ecrire avec le live-electronic // Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine: L'Itinéraire en temps réel / Textes reunis et presentes par D. Cohen-Levinas. 2-me édition. Paris: L'itinéraire, L'Harmattan, 1998. P. 93–103.

REFERENCES

Béranger, S. (2009), “Reflexions partisans sur l'usage du «Live-electronic» dans nos musiques savantes”, *Journées d'Informatique Musicale*, Grenoble, 1er – 3 avril, pp. 35–39. (in France)

Chappell, J. (2012), “The many uses for digital delay”, *Harmony Central*, May 29, Available at: <https://www.harmonycentral.com/articles/uncategorized/the-many-uses-for-digital-delay-r165/> (Accessed 12 February 2023) (in Eng.)

Mentyukov, A.P. (2015), “Artificial sound and musical intonation”, *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 6–13. (in Russ.)

Murail, T. (1998), “Ecrire avec le live-electronic”, *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine: L'Itinéraire en temps réel*, Textes reunis et presentes par D. Cohen-Levinas, 2 ed., L'itinéraire, L'Harmattan, Paris, pp. 93–103. (in France)

Shutko, D.V. (2017), “«Live-electronic» – expanding the possibilities of musical instruments”, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the A.Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet], no. 1, pp. 139–145. (in Russ.)

Сведения об авторе

Костина Элеонора Денисовна, ассистент-стажер Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

E-mail: eleonora_marimba1999@mail.ru

Author Information

Eleonora D. Kostina, trainee assistant at the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

E-mail: eleonora_marimba1999@mail.ru

Поступила в редакцию 14.03.2023

После доработки 17.05.2023

Принята к публикации 25.05.2023

Received 14.03.2023

Revised 17.05.2023

Accepted for publication 25.05.2023

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДИСТАНЦИОННОГО ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЭЛЕКТРОННО-ЦИФРОВЫХ УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

С.В. Черевань¹

¹ Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, 454091, Российская Федерация

Аннотация. В статье предпринята попытка обобщения опыта дистанционного преподавания музыкально-теоретических дисциплин в методологическом ракурсе в период пандемии COVID-19 (2020 г.). Актуальность темы связана с общим вектором модернизации российского образования в соответствии с цифровизацией современной среды, обусловлена задачей совершенствования технологий в подготовке профессионалов-музыкантов, интеграцией технологий и методов дистанционного образования в практическую сферу. На основе анализа применения инновационных технологий обучения в цифровом формате в образовательной среде музыкальной специализации обоснованы критерии отбора обучающих коммуникативных методов и форм работы со студентами. Рассмотрена методология преподавания теоретических дисциплин музыкального цикла в цифровом ракурсе с опорой на обобщение, сравнение, аналитические аспекты. Выявлены черты процесса синтеза, органично сочетающие в себе традиционные методики обучения студентов музыкальной специальности, инновационные интернет-информационные и технологии, объединяющие опыт преподавания очно-контактной формы и дистанционного формата. Научная новизна статьи состоит в обращении к предмету исследования, ставшему актуальным для отечественного образования недавно – с 2020 г., в связи с инфекцией COVID-19, в анализе применения инновационных технологий обучения музыкантов в дистанционном формате. Представленные результаты собственного процесса преподавания, опыта коллег, обоснование критериев отбора обучающих методов и форм работы со студентами являются новым и востребованным материалом. Практические рекомендации по организации занятий в удаленном режиме по сольфеджио, музыкальной форме, авторские результаты, изложенные в статье, прошли успешную апробацию на практике и, надеемся, могут оказать методическую помощь в преподавании музыкально-теоретических дисциплин в начальном, среднем, высшем звене.

Ключевые слова: дистанционные образовательные технологии, методы преподавания сольфеджио, музыкальная форма, цифровые средства музыкального обучения, музыкально-теоретические дисциплины

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Черевань С.В. Методологические особенности дистанционного преподавания музыкально-теоретических дисциплин в электронно-цифровых условиях современности // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 2. С. 178–189. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-178-189.

METHODOLOGICAL FEATURES OF DISTANCE TEACHING OF MUSICAL-THEORETICAL DISCIPLINES IN ELECTRONIC-DIGITAL CONDITIONS OF OUR TIME

S.V. Cherevan¹

¹ Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, 454091, Russian Federation

Abstract. The article attempts to generalize the experience of distance teaching of musical and theoretical disciplines from a methodological perspective during the COVID-19 pandemic (2020). The relevance of the topic is connected with the general vector of modernization of Russian education in accordance with the digitalization of the modern environment, due to the task of improving technologies in the training of professional musicians, the integration of technologies and methods of distance education into the practical sphere. Based on the analysis of the application of innovative learning technologies in digital format in the educational environment of musical specialization, the criteria for the selection of teaching and communicative methods and forms of work with students are substantiated. The methodology of presenting the theoretical disciplines of the musical cycle in a digital perspective based on generalization, comparison, analytical aspects is considered; the features of the synthesis process are revealed, organically combining traditional methods of teaching music students and innovative Internet information and technologies, combining the experience of teaching face-to-face contact form and distance format. The scientific novelty of the article consists in addressing the subject of research that has become relevant for domestic education recently – since 2020, in connection with the COVID-19 infection; in analyzing the use of innovative technologies for teaching musicians in a distance format. The presented results of their own teaching process, the experience of colleagues, the justification of the criteria for the selection of teaching methods and forms of work with students are new and in-demand material. Practical recommendations on the organization of classes in remote mode on solfeggio, musical form, the author's results, presented in the article, have been successfully tested in practice and, hopefully, can provide methodological assistance in teaching music-theoretical disciplines in primary, secondary, higher education.

Keywords: distance learning technologies, methods of teaching solfeggio, musical form, digital means of musical education, musical-theoretical disciplines

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Cherevan, S.V. (2023), "Methodological features of distance teaching of musical-theoretical disciplines in electronic-digital conditions of our time", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 178–189. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-178-189.

Эпидемиологическая ситуация с весны 2020 г. глобально перестроила систему образования, неожиданно переводя ее в дистанционный формат. Процесс обучения вновь поставил перед педагогом трудные задачи с неизвестными, которые предстояло решить с учетом открывшихся обстоятельств, уровня учащихся и опыта преподавания. Социально-экономические потрясения в России периода самоизоляции стали не только проверкой мобильности, прочности социальных систем, стойкости духа, гражданской ответственности, но и толчком для изобретения новых способов обучения.

Сольфеджио – одна из самых сложных, трудоемких музыкально-теоретических дисциплин в вузе, в условиях пандемии 2020 г. словно

столкнулась с гигантским айсбергом. Основанная на методе практического взаимодействия между учителем и учеником, на сольном и коллективном пении, игре на инструменте, дыхании, слуховых видах работы, импровизации, она в один момент утратила свою опору. Весь опыт работы, накопленный десятилетиями в собственном классе и другими замечательными педагогами, оказался нецелесообразным по техническим причинам. Если с теоретической частью дисциплин цифровое обучение справлялось с первых дней пандемии с помощью конспектов лекций, то «говорящая голова» педагога, сеющая разумное и вечное, абсолютно не соответствовала специфике сольфеджио с его творчеством, «живой» атмосферой

урока и другими необходимыми составляющими.

Схожие эмоции – первоначальной растерянности, поиска и обретения нового способа взаимодействия с учениками в процессе электронного обучения, испытало огромное количество преподавателей музыки. Как пишет М.В. Карасева «все одномоментно оказались в ситуации, когда надо было быстро собрать самое необходимое, как перед отправкой в больницу “по скорой” – остальное донесут потом» (2020, с. 23). Позднее опыт преподавания в цифровой среде воплотился в методических статьях¹, научно-практических семинарах.

Практически всех педагогов объединяет один важный посыл – при всем отстаивании приоритетности очно-контактной формы обучения музыкантов, обозначении проблем различного характера, – возникло осознание неизбежности внедрения цифровых технологий в современную учебную реальность. Поэтому многими педагогами акцентированы положительные моменты, достижения в рамках дистанционного учебного формата, накоплен и осмыслен бесценный опыт, найден «свет в конце тоннеля»². Важнейший вклад в исследования цифрового преподавания внесли труды педагога Московской государственной консерватории М.В. Карасевой, в особенности статья за 2020 г., опубликованная в Вестнике МГК. В аннотации к работе автор указывает, что «даны практические рекомендации, как организовать занятия в режиме онлайн по сольфеджио и другим предметам музыкально-теоретического цикла» (Карасева М., 2020, с. 22).

Взрывоподобный всплеск к теме музыкального образования посредством интернет-технологий обнаруживается в тематике многочисленных конференций. В 2020 г. в Уфе вышел сборник «Актуальные проблемы современных общественных наук в условиях вызовов мировой пандемии COVID-19», включающий в себя материалы IX Международной заочной научно-практической конференции молодых ученых, состоявшейся в июне 2020 года. В Магнитогорской государственной консерватории им. М.И. Глинки 23–26 ноября 2021 г. состоялись российские педагогические ассамблеи искусств «Искусство и художественное образование в цифровую эпоху». 14 февраля 2023 г. в Саратовской консерватории им. Л.В. Собинова завершилась работа двухнедельных дистанционных курсов повышения квалификации «Современные технологии и методики преподавания теории и истории музыки». 148 педагогов средних и высших музыкальных учебных заведений из 34 регионов Россииполнили свой багаж знаний и навыков.

Приведенные факты подчеркивают актуальность предмета и объекта изучения. Предметом рассмотрения в статье стала особенность использования дистанционных образовательных технологий в обучающем процессе. Методология исследования опирается на теоретические основы, включающие в себя обобщение, сравнение, аналитические аспекты. Среди практических методов наиболее важными стали: включенное наблюдение, ретроспективное обобщение-анализ периода удаленного обучения в системе высшего образовательного звена музыкально-исполнительской специализации.

Обобщение результатов дистанционной работы педагогов представляет собой неизученный пласт, формирующийся на наших глазах, открытую, дискуссионную тему. В статье предпринята попытка поделиться собственными методическими принципами в организации уроков on-line, внести вклад в актуальную тему цифрового образования. В целом опыт обучения на карантине оказался полезным и многие компоненты связи на площадках Skype, Zoom возможно использовать и при очно-контактной форме, тем более они важны для заочного обучения.

Основные проблемы обнаружились не с первых занятий, поскольку в связи с новизной ситуации с достаточной легкостью преодолевались «странности» процесса on-line, с интересом выполнялись задания (хорошо зарекомендовали себя тестовые задания из фонда оценочных средств Челябинского государственного института культуры, позволяющих оценить сформированность компетенций по дисциплине, в том числе пение модуляций, романсов, секвенций и т.д.). Никто не ожидал, что удаленное обучение надолго станет реальностью, при которой придется фиксировать результаты, сдавать экзамены, изучать новые темы и в целом – что представляется самым важным для учителя – найти возможности для реализации системного подхода в преподавании и обучении. Изыскать те методики, технологии, которые помогут вновь обрести устойчивость в предлагаемой дистанционной среде, добиться, чтобы задания стали не заполнением свободного времени студента, ожида-

нием возвращения в полноценный контактный режим, а формой обучения, позволяющей длительное время стабильно, надежно осуществлять образовательный процесс. И обязательно интересно, учитывая репутацию многострадального сольфеджио, называемого с начального звена многими сложной, скучной дисциплиной, по причине чего многие дети пропускают занятия, и последствия пропусков проявляются даже в вузе. Вместе с тем на сольфеджио происходит главный процесс кристаллизации профессионального слуха, важного инструмента для музыканта, включающего развитие звуковысотно-мелодических, метроритмических гармонических, тембровых, архитектурных составляющих.

В процессе нескольких месяцев преподавания сольфеджио в цифровом формате сложились формы работы, которые способствовали преодолению сложного, поначалу даже драматичного периода. Обретение верных путей было тернистым – через поиск и осмысление ошибок, эвристических озарений. Во многом ощущалась поддержка со стороны студентов. В период дистанта (и контактного обучения) учебный процесс представлял собой движение навстречу учащихся, поэтому главными критиками и помощниками, конечно же, были они. Успехи и неудачи, высказывания студентов способствовали тщательному выбору форм и методов работы, которые утвердились и выдержали успешную апробацию, либо, наоборот, показали отрицательный результат и были преданы забвению.

В самый ранний период пандемии 2020 г. занятия осуществлялись по-

средством связи через программу Skype, использовалось фортепиано педагога «Элегия», были предприняты попытки коллективного пения. Однако качество трансляции звука, стабильность связи в целом оставляли желать лучшего, и эта форма коммуникации не прижилась.

С конца марта 2020 г. в социальной сети «ВКонтакте» были созданы закрытые рабочие группы, беседы. Установилась практика сдачи домашнего задания в формате фото-, видео-, аудиофайлов через социальные сети и электронную почту. Закономерно, что ответственность за создание каналов связи, организацию полноценного учебного процесса несли педагоги. На подготовку к занятиям, предполагающим дистанционный формат, потребовалось гораздо больше времени. Это объясняется привлечением новых устройств, техническим освоением неизвестных ресурсов и необходимостью создания новых учебно-электронных пособий, разработок как краткого, наглядного характера, так и развернутых лекционно-обучающих материалов.

Вопрос сохранения высокого качества обучения оказался особенно востребованным в работе со студентами заочной формы обучения, занимающимися платно. Перспектива возникновения юридических проблем, требований по снижению оплаты в связи с новым режимом занятий представлялась очень реальной. Актуальность дистанционных форм сохранилась также в марте 2021 г. для студентов из Казахстана в связи с закрытыми границами с Россией.

Режим on-line снова подтвердил, что студенты, ответственно занимающиеся в очном формате, не менее хорошо учились и «на удаленке».

Поведение учащихся, систематически не занимающихся при контактном обучении, не посещающих уроки, не изменилось с переходом на электронную связь. Поэтому представляется закономерным, что все студенты, которые учились добросовестно, очень хорошо сдали предмет. С новых, более ярких позиций проявились интровертные личности. Отдельная сложность возникла в группах с иностранными студентами, для которых общение через монитор было огромной проблемой. Уроки со студентами из Южно-Африканской Республики, находящимися в Челябинске, пришлось перестроить на автономные, отделив от русскоязычного контингента учащихся, практически, перейти на индивидуальные консультации.

Учитывая невозможность осуществления традиционных певческих форм работы on-line, вектор обучения в целом был направлен на культурологический ракурс с привлечением видеосредств, электронных пособий для активности восприятия и запоминания. В начале следовало концентрированное объяснение темы педагогом, практический разбор с опорой на формулу «знаю – строю – слышу – пою». Обязательным стал и творческий компонент – «импровизирую» (сочиняю), знаю музыкальные произведения, в которых есть изучаемое музыкальное явление. Для наглядности использовались опции платформы Zoom:

- демонстрация экрана (shared screen), который одновременно могут видеть и преподаватель, и его ученики; с обязательным включением совместного звука компьютера для качественного воспроизведения;

– доска сообщений (вкладка – доска для записей Whiteboard), на ней можно виртуально рисовать разным цветом, выбрать толщину линий. Данную форму студенты встретили с удовольствием, она оказалась очень продуктивна в отображении различных схем, при разборе теоретического материала, незаменима в рамках дисциплин «Музыкальная форма» и «Основы музыкально-теоретических знаний».

Интерактивная нотная доска издательства «Музыка»³ стала неоценимым помощником, средством обучения музыкально-теоретическим дисциплинам, огромная благодарность ее создателям. Виртуальный ресурс представляет собой нотный стан в скрипичном ключе с возможностью добавления и удаления нот, знаков, звуков, рисования цветных символов, выделения различным цветом. Замечательное устройство оснащено еще возможностью звукоизвлечения изучаемых элементов. Фортепианная мини-клавиатура, расположенная рядом с нотным станом, озвучивается при наведении на нее курсором и нажатии левой клавишей «мышки» компьютера. Фактически, данный раздел-слайд, называемый «Упражнение на построение», дублирует аналогичный методический момент объяснения в классе с доской и фортепиано, с возможностью играть и рисовать как студентам, так и преподавателю.

Интерактивные пособия по сольфеджио и слушанию музыки московского издательства «Музыка – П. Юргенсон» – красочные, хорошего визуального качества – были открыты до конца августа 2020 г. В настоящее время доступна краткая демо-версия с предоставлением

отдельных файлов; по ним возможно продолжение занятий, конечно, с использованием заданий, соответствующих требованиям ФГОС ВО и специфике специализации⁴. Например, доминантовый септаккорд с обращениями (D7), представленный в разделе «Распредели аккорды № 2» нотами-звуками, предлагается поместить не просто в нужный раздел, а спеть и разрешить в широком расположении в основную тональность, в тональности других ступеней лада, используя завершающий кадансовый оборот с альтерацией аккордов субдоминанты, доминанты: S-S*-K-D-D*-T.

Для развития внутреннего слуха, музыкальной памяти и создания межпредметных связей, которые предусмотрены современными образовательными программами, предлагается узнавание мелодии по ступеням, представленным на слайде в виде ступеней-елочек (раздел «Определи ступень»), мысленное пропевание звуками в конкретной тональности, а далее – пение в других тональностях. Различные формы работы с электронными пособиями издательства «Музыка» – «Монетками в виде обращений трезвучий» со слайда «Остров сокровищ» и другими были продемонстрированы 17 февраля 2023 г. в докладе на конференции «Информационные технологии в музыкальном искусстве и образовании. Вопросы теории, методологии и практики».

Задачей педагога в работе с описываемым ресурсом стала адаптация материала к вузовским требованиям, значительное повышение уровня сложности заданий. Однако автор в очередной раз убедилась, что яркость, игру, наглядность любят

и дети, и взрослые, процесс обучения даже в высшем звене может содержать игровые аспекты. Рутинных форм работы, требующих длительной тренировки в достижении цели и методической помощи преподавателя в вузовском классе сольфеджио, достаточно много. Студенты, помимо рассмотренных «оживляющей» (термин из театрально-постановочной эстетики), поют сложную, атональную музыку XX в., энгармонические модуляции.

Рассмотрим специфику методических закономерностей преподавания и в ее контексте покажем освоение учебного материала на on-line-уроке. Исследователь А.А. Андреев, основываясь на изучении проблемы особенностей преподавания в трудах И.Я. Лернера, С.Г. Шаповаленко, М.Н. Скаткина, Ю.Г. Фокина, М.Г. Гарунова, под методом обучения определяет «дидактическую категорию, дающую теоретическое представление о системе норм взаимодействия преподавателя и обучающихся», в процессе чего происходит «организация и регулирование деятельности обучающихся, обеспечивающей усвоение ими содержания и тем самым достижение целей обучения» (Андреев А., 1999, с. 41).

Таким образом, в организации норм взаимосвязанной деятельности «каждый из методов обучения предписывает (задает) деятельность преподавателя и указывает на адекватные ей действия обучающихся» (Андреев А., 1999, с. 41). А.А. Андреев указывает, что И.Я. Лернер выявил функционирование пяти общедидактических методов обучения: информационно-рецептивный, репродуктивный, проблемное изложение, эвристический и исследо-

вательский, охватывающих «всю совокупность педагогических актов взаимодействия преподавателя и обучающихся» (Андреев А., 1999, с. 41).

При использовании пяти общедидактических методов отметим важность концентрированной подачи материала на дистанте (устной и письменной), хорошую артикуляцию педагога, четкое представление поставленных задач, самостоятельной работы студентов и конечного результата. Этапы урока:

1. Объяснение теоретического материала с помощью интерактивной доски, наглядной демонстрации на нотном стане, фиксирование процесса студентами с помощью записи, фото (screenshot) страниц;

2. Пение изучаемых элементов педагогом и отдельными студентами (в силу технической невозможности коллективно-синхронного пения);

3. Транспонирование – аналогичное задание выполняется самостоятельно от другого звука или в другой тональности, проверяется, вновь пропеваётся, воспроизводится на инструменте. По ссылке педагога (раздел «Упражнение на построение») на нотном стане интерактивной доски необходимые элементы могут строить и сами учащиеся как в классе у доски, а также играть на фортепиано (на своих инструментах – из дома, класса), либо в интернет-пространстве (на виртуальной клавиатуре с извлечением звука нажатием «мышки»);

4. Закрепление учебного материала с помощью примеров из музыкальной практики – просмотр видео (фрагменты из опер, балетов, концертов), прослушивание аудио (возможно применение роликов

с канала «You Tube», соединяющих воспроизведение музыки с трансляцией нот). Подробный анализ;

5. Методические рекомендации педагога для успешного выполнения самостоятельной внеурочной работы.

Планирование занятия предполагает учет объективных форс-мажорных обстоятельств, возникающих при дистанционном обучении, и, как правило, непредсказуемых. Из минусов «дистанта» отметим помехи технического характера (с компьютером, средством связи, Интернет-соединением), частое отсутствие условий для полноценного занятия у студентов (посторонний шум в общежитии, квартире, при отсутствии компьютера, планшета многие работают с телефона, обеспечивающего лишь мелкое изображение, ограничены возможности коллективного пения по сольфеджио).

Из собственного опыта отмечу проблемы с персональным компьютером, пережившим несколько ремонтов, не выдержавшим бесконечного режима on-line, скачивания книг, материалов для студентов, видеозаданий. При цифровой коммуникации «учитель – ученик» качество учебного процесса зависит не только от мастерства и готовности педагога, но и от социально-бытовых обстоятельств, технической обеспеченности. Одним из методов по преодолению сложностей технически-бытового характера стало интерактивное решение – размещение всех лекций, тестов, вопросов, теоретически-практических объяснений в специальных рабочих группах социальной сети «ВКонтакте».

Как указывают коллеги, «остается не полностью решенной проблема идентификации личности студентов

при выполнении отдельных заданий» (Буслова Е., 2021, с. 17). Эта проблема была решена сдачей домашнего задания в формате видео-файла.

Среди значительных плюсов дистанционных средств обучения отметим:

1. **Возможность работы с виртуально-электронными нотами, детального анализа музыкального текста с помощью демонстрации на экране** на площадке Zoom при сдаче домашних заданий и объяснений на уроке;

2. **Просмотр красочных микро-видеофрагментов, необходимых для изучения теоретического материала** по дисциплинам «Сольфеджио», «Музыкальная форма»;

3. **Открытие ресурсов You-Tube-трансляции** (одновременное воспроизведение аудиозаписи и нот музыкальных произведений) является важной опорой на музыкально-теоретических уроках. Данные методы уже взяты на вооружение и при очно-контактном обучении в классе. Подборка указанных материалов, поиск и хронометрирование нужного фрагмента в объемном файле, конечно, требуют тщательной предварительной подготовки, но результат прочно закрепляется в памяти студентов.

К примеру, в рамках изучения темы «Альтерация IV ступени в миноре», «Неаполитанское трезвучие» с помощью видеотехнологий с интересом была проанализирована песня Т. Хренникова «Как соловей о розе» в исполнении М. Магомаева⁵. Тема «Фригийский оборот» ярко запечатлелась в памяти студентов после звучания вступительных аккордов посмертного Ноктюрна cis-moll

Ф. Шопена, в начале фильма «ПИАНИСТ»⁶, повествующего о трагической судьбе польского пианиста во время Великой Отечественной войны. Осваивая тему «"Золотая" диатоническая секвенция», аудитория с интересом воспринимала сочинение студентов Санкт-Петербургской консерватории (класс профессора Н.А. Бергер).

Неоценимое методическое подспорье в слуховых формах работы на дистанте принадлежит проекту педагога В.В. Громадина «Сольфару». На сайте в прекрасном качестве звучания собраны одно- и многоголосные диктанты, последовательности интервалов и аккордов, модуляции разного уровня сложности. Как и при контактной форме обучения, дается настройка, диктант проигрывается 6–8 раз в оптимальном темпе для запоминания и записи. Автором проекта проделана огромная работа, представлено 3214 диктантов, последовательностей – 1758, разрешенных аккордов – 51575⁷.

Многообразен жанрово-стилевой ракурс слуховых упражнений, привлечены фрагменты из народной, классической музыки, представлены авторские темы, прилагаются и ноты-ответы для проверки из многочисленных сборников диктантов. Слуховое пособие В.В. Громадина оказалось настоящим открытием. Учащиеся получили возможность регулярной самостоятельной работы над слуховыми упражнениями (с предварительными методическими рекомендациями преподавателя). Данная форма работы сохраняет востребованность и в контактном формате обучения, особую ценность она имеет для студентов-заочников. В цифровом режиме не-

обходимо представление нотной записи диктанта, пение в формате видеофайла (в основной тональности и в транспонированном виде в заданную тональность).

Электронные пособия Димитровградского музыкального колледжа – это познавательно-развивающие музыкально-теоретические тесты по различным темам сольфеджио и гармонии. Преподаватель В.А. Котляренко, автор цифровых разработок, указывает, что дисциплина сольфеджио, связанная с практическими видами работ «никак не поддавалась тестовым структурам. Но выход был найден. В основу тестовых заданий по сольфеджио легли практические задания, развивающие слуховые представления у студентов»⁸. В пособии сделан акцент на развитие внутреннего музыкального слуха, слухового анализа средств музыкальной выразительности, поэтому преобладающие формы работы – музыкальный диктант, определение на слух гармонической последовательности в форме классического периода⁹.

В учебном процессе, конечно, используются собственные пособия и статьи автора, помимо привлечения опыта других педагогов, ресурсов коллег. Выборочно укажем среди них методические материалы, хорошо зарекомендовавшие себя на практике, успешно освоенные студентами:

1) методические материалы для изучения темы «Лады, тритоны», опубликованные в статье «Актуальные сложности предмета сольфеджио и квест "IV–VII, VI–II" как способ их преодоления» (Черевань С., 2019);

2) методические материалы с универсальной таблицей для выбо-

ра общего аккорда в модуляции (для пения и слухового анализа), также представленные в статье «Проблема изучения системы родства тональностей и авторская таблица-навигатор как алгоритм решения» (Черевань С., 2020);

3) учебно-методическое пособие по анализу с краткой классификацией типовых и нетиповых музыкальных форм, включая специфические вокальные формы: «Комплексный анализ музыкального произведения: (на примере анализа Сонаты для флейты и фортепиано В. Наговицина)» (Черевань С., 2016). Пособие рекомендовано многими учебными заведениями, в том числе Московским государственным институтом музыки им. А.Г. Шниттке (<http://www.schnittke-mgim.ru/science/library/recommendedbooks/Musicalform/>).

В результате обобщения опыта преподавания музыкально-теоретических дисциплин на дистанте подчеркнем наличие в нем ведущих устоев, необходимых для высшего образовательного звена в целом: гуманизация, гуманитаризация, дифференциация, диверсификация, многовариантность, многоуровневость, фундаментализация, стандартизация, информатизация, непрерывность, индивидуализация. Как и при очно-контактной форме обучения, в цифровом учебном процессе остаются важными мотивационно-ценностные аспекты формирования профессионального умения и навыков – когнитивный, технологический и творческий элементы. Для преподавателя необходимыми компонентами являются не только высокий уровень знаний по специальности, владение методами обуче-

ния, но и умение работать с учетом новых технологий, выстраивание качественного коммуникационного процесса со студенческой аудиторией, требовательность к себе и обучающимся. Возвращаясь к задачам статьи, считаем, что они достигнуты, методология преподавания на дистанте на примере практического опыта автора статьи раскрыта. Методология музыкально-теоретических дисциплин в дистанционном формате, таким образом, представляет собой интегративный процесс, объединяющий традиционные методики обучения музыкантов и современные информационные и телекоммуникационные технологии, синтезируя опыт преподавания off-line и on-line.

Цифровизация становится одной из ключевых стратегий государственной политики Российской Федерации и «необходимым условием для создания качественно новой модели формирования нравственной, ответственной, самостоятельно мыслящей, творческой личности»¹⁰. За цифровизацией сфер жизнедеятельности, включая конференции, библиотечные фонды, театральные трансляции в виртуальном пространстве, безусловно, видится перспективность, будущее, в то же время дистанционное образование представляется вынужденной мерой, которая, конечно, не заменит реального процесса.

Однако жизнь сольфеджио в условиях on-line также способна «бить ключом» при сохранении живого контакта, не превращаясь в говорящую «голову Гудвина». Согласимся с мнением Марины Карасевой: «“Дистанционка”, безусловно, будет совершенствоваться и войдет

в систему музыкального образования. Как составная часть, а не как основная. Базой же по-прежнему

останется педагогика в формате живого человеческого общения» (2020, с. 42).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Суслова Н.В. Возможности и риски дистанционного формата музыкального обучения школьников // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8, № 4. С. 116–135.

² Гусева Т.В., Суслова Н.В. Управление музыкальной школой в дистанционном режиме в условиях действия ограничительных мер, связанных с пандемией коронавируса // Материалы IX Международной заочной научно-практической конференции «Актуальные проблемы современных общественных наук в условиях вызовов мировой пандемии COVID-19». 15–30 июня 2020 г. Уфа, 2020. С. 48–57.

³ Интерактивное пособие по сольфеджио: Интерактивное учебное пособие по предмету «Сольфеджио» для учащихся 4-х классов детских музыкальных школ и детских школ искусств. М.: Музыка, 2018. URL: <https://musica.ru/EOR/solfeggio/solfeggio-3-4/demo/#/home> (дата обращения: 3.03.2023).

⁴ Черевань С.В. Сольфеджио: Рабочая программа дисциплины: Программа бакалавриата «Дирижирование академическим

хором» по направлению подготовки 53.03.05 Дирижирование. Челябинск: ЧГИК, 2019. 40 с. (ФГОС ВО версия 3++).

⁵ Песня из музыки к комедии В. Шекспира «Много шума из ничего».

⁶ Историческая драма польского кинорежиссера Романа Полански.

⁷ Громадин В.В. Сайт музыкальных диктантов SolFa.ru. URL: <http://solfa.ru/> (дата обращения: 03.03.2023).

⁸ Котляренко В.А. Опыт создания и использования on-line мультимедийных пособий в музыкальном образовании // Andante-music.narod.ru. URL: http://andante-music.narod.ru/na9/ON_LINE.pdf (дата обращения: 03.03.2023).

⁹ Там же.

¹⁰ Цифровизация в сфере культуры. Комитет по культуре провел парламентские слушания // Государственная Дума Федерального собрания Российской Федерации. Комитет по культуре: Официальный сайт. URL: <http://komitet2-3.km.duma.gov.ru/NovostiKomiteta/item/15584405> (дата обращения: 02.03.2023).

ЛИТЕРАТУРА

Андреев А.А. Дидактические основы дистанционного обучения. М.: РАО, 1999. 120 с.

Буслова Е.В., Ахлестина А.Ю., Боброва Э.В. Дистанционные образовательные технологии в профессиональной подготовке педагогов-музыкантов в университете. Текст научной статьи по специальности «Науки об образовании» // The scientific heritage. 2021. № 64. С. 14–17. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/distantcionnye-obrazovatelnye-tehnologii-v-professionalnoy-podgotovke-pedagogov-muzykantov-v-universitete> (дата обращения: 03.03.2023).

Карасева М.В. Музыкант-педагог онлайн: Проблемы и решения // Научный вестник Московской консерватории. Т. 11. Вып. 2 (июнь 2020). С. 22–65. URL: <https://nv.mosconserv.ru/articles/muzykant-pedagog-onlayn-problemy-i-resheniya> (дата обращения: 03.03.2023).

Черевань С.В. Комплексный анализ музыкального произведения: на примере анализа Сонаты для флейты и фортепиано В. На-

REFERENCES

Andreev, A.A. (1999), *Didakticheskie osnovy distantcionnogo obucheniya* [Didactic foundations of distance learning], RAO, Moscow, 120 p. (in Russ.)

Buslova, E.V., Akhlestina, A.Yu., Bobrova, E.V. (2021), “Distance learning technologies in the professional training of music teachers at the university. The text of a scientific article on the specialty «Sciences of education»”, *The scientific heritage*, no. 64, pp. 14–17, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/distantcionnye-obrazovatelnye-tehnologii-v-professionalnoy-podgotovke-pedagogov-muzykantov-v-universitete> (Accessed 3 March 2023). (in Russ.)

Cherevan, S.V. (2016), *Kompleksnyi analiz muzykalnogo proizvedeniya: na primere analiza Sonaty dlya fleity i fortepiano V. Nagovitsyna* [Complex analysis of a musical composition: on the example of the analysis of the sonata for flute and piano by V. Nagovitsin], ChGIK, Chelyabinsk, 84 p. (in Russ.)

говицина: Учеб.-метод. пособие. Челябинск: ЧГИК, 2016. 84 с.

Черевань С.В. Актуальные сложности предмета сольфеджио и квест «IV-VII, VI-II» как способ их преодоления // Культура – искусство – образование: Материалы XI науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та. Челябинск: ЧГИК, 2019. С. 362–369.

Черевань С.В. Проблема изучения системы родства тональностей и авторская таблица-навигатор как алгоритм решения // Культура – искусство – образование: Материалы XII науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та. Челябинск: ЧГИК, 2020. С. 273–277.

Cherevan, S.V. (2019), “Actual difficulties of the subject of solfeggio and the quest «IV-VII, VI-II» as a way to overcome them”, *Kul'tura – iskusstvo – ob-razovanie* [Culture – art – education], ChGIK, Chelyabinsk, pp. 362–369. (in Russ.)

Cherevan, S.V. (2020), “The problem of studying the system of kinship of tonalities and the author's navigator table as a solution algorithm”, *Kul'tura – iskusstvo – ob-razovanie* [Culture – art – education], ChGIK, Chelyabinsk, pp. 273–277. (in Russ.)

Karaseva, M.V. (2020), “Musician-teacher Online: problems and solutions”, *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Scientific bulletin of the Moscow conservatory], vol. 11, issue 2, pp. 22–65, Available at: <https://nv.mosconsrv.ru/articles/muzykant-pedagog-onlayn-problemy-i-resheniya> (Accessed 3 March 2023). (in Russ.)

Сведения об авторе

Черевань Светлана Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Челябинского государственного института культуры

Author Information

Svetlana V. Cherevan, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Music History and Theory at the Chelyabinsk State Institute of Culture

Поступила в редакцию 04.03.2023

После доработки 25.05.2023

Принята к публикации 29.05.2023

Received 04.03.2023

Revised 25.05.2023

Accepted for publication 29.05.2023

© Дубровская, М.Ю., Тарасевич, Е.Е., 2023

УДК 78.05

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-190-198

НОВОСИБИРСКИЙ МУЗЫКАНТ А.И. БОРОЗДИН И ЕГО ДЕТСКИЙ ОЗДОРОВИТЕЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР В СИСТЕМЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АБИЛИТАЦИОННОЙ ПЕДАГОГИКИ

М.Ю. Дубровская¹, Е.Е. Тарасевич¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья призвана привлечь внимание научной общественности к проблеме реабилитации все возрастающего числа детей с ограниченными возможностями здоровья, и, как следствие, сформировать у специалистов-музыкантов представление об особом виде коррекционной педагогики – абилитационной, отличающейся альтернативными методами сопровождения больного ребёнка, в том числе, терапией видами искусства. Гармонизирующее влияние музыки на психику человека облегчает установление контактов между ребенком с ограниченными возможностями здоровья и окружающей средой, стимулирует его готовность к общению. Феноменальный педагогический опыт педагога-абилитолога показан на примере известного новосибирского музыканта и композитора Алексея Ивановича Бороздина (1937–2021). Авторская педагогическая концепция А.И. Бороздина, выстроенная на системной реализации потенциала личностно-развивающих возможностей музыкального искусства в сфере детской коррекционной педагогики, послужила методической основой созданного им в 1991 г. абилитационного центра в Новосибирском академгородке – Детского оздоровительно-образовательного (социально-педагогического) центра А.И. Бороздина. Обращаясь к многолетнему результативному опыту деятельности педагогов Центра, авторы статьи впервые предпринимают попытку описания, анализа и методического обоснования механизмов воздействия музыкальной терапии (музыкотерапии) на психическое и психофизическое развитие детей с ограниченными возможностями здоровья в процессе абилитации.

Ключевые слова: А.И. Бороздин, Детский оздоровительно-образовательный центр, абилитационная педагогика, музыкотерапия

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Дубровская М.Ю., Тарасевич Е.Е. Новосибирский музыкант А.И. Бороздин и его детский оздоровительно-образовательный центр в системе отечественной абилитационной педагогики // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 190-198. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-190-198.

NOVOSIBIRSK MUSICIAN A.I. BOROZDIN AND ITS CHILDREN'S HEALTH AND EDUCATIONAL CENTER IN THE SYSTEM OF DOMESTIC HABILITATION PEDAGOGY

M.Yu. Dubrovskaya¹, E.E. Tarasevich¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is intended to draw the attention of the scientific community to the problem of the rehabilitation of an increasing number of children with disabilities and as a result, to

190

form an idea among musicians about a special type of correctional pedagogy – habilitation, which is distinguished by alternative methods of accompanying a sick child, including art therapy. The harmonizing effect of music on the human psyche facilitates the establishment of contacts between a child with disabilities and the environment, stimulates his readiness to communicate. The phenomenal pedagogical experience of a teacher-abilitologist is shown on the example of the famous Novosibirsk musician and composer Alexei Ivanovich Borozdin (1937–2021). The author's pedagogical concept of A.I. Borozdin, built on the systematic realization of the potential of the personality-developing possibilities of musical art in the field of children's correctional pedagogy, served as the methodological basis for the habilitation center he created in 1991 in the Novosibirsk Akademgorodok – Children's health-improving and educational (social and pedagogical) center A.I. Borozdin. Referring to the many years of fruitful experience of the activities of the teachers of the Center, the authors of the article for the first time attempt to describe, analyze and methodologically substantiate the mechanisms of the influence of music therapy (music therapy) on the mental and psychophysical development of children with disabilities in the process of habilitation.

Keywords: A.I. Borozdin, Children's Health and Education Center, habilitation pedagogy, music therapy

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interest.

For citation: Dubrovskaya, M.Yu., Tarasevich, E.E. (2023), "Novosibirsk musician A.I. Borozdin and its children's health and educational center in the system of domestic habilitation pedagogy", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 190–198. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-190-198.

Статья посвящена светлой памяти Алексея Ивановича Бороздина (1937–2021) – известного педагога-музыканта, выпускника Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Один из авторов настоящей статьи, профессор М.Ю. Дубровская, знающая А.И. Бороздина с 1997 г., неоднократно слышала от коллеги вдохновенные рассказы о его новаторской деятельности в особой области педагогики, редко практикующейся профессиональными музыкантами. Речь идет об абилитационной педагогике¹.

Абилитационная педагогика, возникшая как радикальное средство помощи детям с тяжелой умственной отсталостью, стала делом жизни А.И. Бороздина, которому он остался верен до конца дней. Именно такие специалисты, как А.И. Бороздин, бесконечно преданные музыкальной педагогике и искренние в любви к детям, посвящают себя подобной сложнейшей стезе.

Обращаясь к проблеме семей с тяжелобольными детьми, которых, как показывает статистика², с каждым годом, к сожалению, становится все больше, приходится осознавать драматизм ситуации, сложившейся в сфере современной педагогики и практики, в том числе музыкальной. К наиболее острым проблемным зонам следует отнести недостаточность действующих специально ориентированных на детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ)³ образовательных учреждений; насущность апробации авторских методик работы с детьми с ОВЗ; необходимость преодоления этических проблем, возникающих на уровнях: родитель – ребенок с ОВЗ, педагог – ребенок с ОВЗ, окружающий мир – ребенок с ОВЗ⁴; и самое главное – сложности процесса подготовки и привлечения к профессиональной деятельности требуемого количества специалистов-абилитологов, владеющих всем спектром необходимых знаний

и навыков. В силу признанного наиболее действенным фактором абилитационной педагогики – непрерывного участия музыки в процессе оздоровления, отдельной проблемой описанной ситуации выступает крайний дефицит профессионально подготовленных музыкантов-абилитологов.

Главным качеством такого наставника, как показывает практика, являются эмпатия, «умение настроиться на волну эмоционально-психического состояния ребенка и не “сползти” с нее до конца абилитационного занятия...»⁵ и особая тонкость его душевной организации, позволяющая воспринимать больного ребенка в качестве неповторимой личности. Созвучны обозначенной идее слова российского писателя, врача-психиатра В.Л. Леви: «Ты хорош уже тем, что живешь на свете. Такого, как ты, никогда не было, нет и не будет. Ты – капля росы, успевающая отразить солнце, и это чудо. Ты – ЧУДО!» (2017, с. 164–165).

Педагогом-музыкантом с большой буквы являлся Алексей Иванович Бороздин. Он излучал редкостное человеческое тепло, был доброжелателен и чуток. Таким его воспринимали коллеги, дети, которым посчастливилось оказаться в его Детском оздоровительно-образовательном центре, и их родители.

Новосибирский музыкант, виолончелист, педагог-новатор, композитор, исследователь, заслуженный работник культуры РФ, член Союза журналистов РФ, лауреат премии «Подвижник России», рыцарь Ордена «Мать-берегиня» (ЮНЕСКО) А.И. Бороздин впервые взял в руки музыкальный инструмент в возрасте 12 лет. В 1953 г. Алексей

Бороздин поступил в Курское музыкальное училище в класс "Ивана Степановича Слабакова"⁶, бывшего в годы учебы для молодого музыканта «кумиром юности по искусству общения»: «Удивительно талантливым был человек: добрый, веселый, отзывчивый. Для меня он был как отец, а я ему – как сын. Его манера общения, его любовь к музыке – просто поражали меня»⁷.

По окончании училища одаренный виолончелист был рекомендован к поступлению во Львовскую консерваторию (ныне – Львовская национальная музыкальная академия), где в ходе обучения познакомился с проректором по научной работе, выдающимся органистом и педагогом Арсением Николаевичем Котляревским. Вслед за А.Н. Котляревским, назначенным в 1960 г. ректором первого музыкального вуза в Сибири – Новосибирской государственной консерватории, А.И. Бороздин приезжает в быстро развивающийся город Новосибирск. Не побоявшись потерять год обучения в вузе, Алексей Бороздин становится одним из первых студентов Новосибирской консерватории, где обучается в 1961–1964 гг. По окончании вуза он жил и работал в Новосибирске, навсегда оставшись верным своей альма-матер, ее традициям и достижениям (Бороздин А., 2012).

Педагогическая деятельность Алексея Ивановича-виолончелиста стала одним из важных завоеваний Новосибирска в целом и Новосибирского академгородка в частности, с которым и оказалась связана вся дальнейшая жизненная и творческая судьба музыканта. Поступив в 1962 г. на службу в только что от-

крывшуюся Детскую музыкальную школу № 10, единственную музыкальную школу в Академгородке, Бороздин проработал в ней 46 лет. Среди его воспитанников – более 75 лауреатов престижных исполнительских конкурсов разных уровней, артистов и педагогов различных концертных и образовательных учреждений России и стран ближнего зарубежья (Бороздин А., 2012).

Детская непосредственность и подлинная радость общения с маленькими согражданами всегда привлекали Бороздина как человека и художника. Композитор-Бороздин не слишком известен, однако его песенное творчество⁸ – музыка для детей – входило в репертуар хорового класса обучающихся в ДМШ № 10, а также неоднократно демонстрировалось на концертных площадках города (среди них – Камерный зал Новосибирской государственной филармонии). Вместе с тем, как показали наши изыскания, большая часть сочинений А.И. Бороздина так и не дождалась публикации и, безусловно, нуждается в редакции, научном рассмотрении и дальнейшем обнародовании.

Следует отметить, что А.И. Бороздин был также одаренным писателем и ученым-исследователем. Искренностью высказывания пронизана его автобиографическая книга «В контексте жизни» (Бороздин А., 2012). Во многом благодаря А.И. Бороздину впервые около 80 произведений чешского композитора Йозефа Мылшивека прозвучали в Новосибирске, в том числе опера «Сконфуженный Парнас», поставленная в 1992 г. Оперной студией Новосибирской консерватории.

Отпечаток на жизнь и многоплановую деятельность мастера, на-

чиная с переезда в Академгородок в 1962 г., накладывало внутреннее состояние влюбленности в красоты научного сибирского центра, что побуждало к открытию новых, неизведанных страниц его творчества. Оказавшись под большим впечатлением от знакомства с известным новосибирским фотографом В.П. Дубровским, А.И. Бороздин овладел набирающим популярность в 90-е гг. XX в. искусством фотографии.

Великолепие Академгородка, особенно в снимках пейзажей разных времен года, Бороздин запечатлел в своем фототворчестве⁹. Тем самым фотохудожник, влекомый своими собственными, отнюдь не только эстетическими мотивами, обрел «специфический релакс после выматывающих уроков» (Фотоальбом «Академгородок. Времена года», 2021) и открыл уникальные «целебные» свойства этого творческого занятия: «Фотография как способ восстановления эмоционального равновесия <...> стала индивидуальной духовной практикой Алексея Бороздина» (Фотоальбом «Мой Академгородок», 2017).

При всей многогранной творческой деятельности А.И. Бороздина подчеркнем, что одной из наиболее ее важных сфер для Алексея Ивановича стало создание им в 1991 г. Детского оздоровительно-образовательного (социально-педагогического) центра А.И. Бороздина (в народе – «Школа Бороздина»). Центр известен по всей России и за ее пределами своими невероятными достижениями в области абилитационной педагогики, в итоге позволившими разрушить миф о существовании необучаемых детей. Это, без сомнения,

стало важным не только для подрастающего поколения с ОВЗ и их родителей, получающих перспективу развития вместо безнадёжного будущего, но и для принципиального изменения позиции педагогов-абилитологов, прилагающих усилия в поисках условий для развития и практического применения своей методологии.

Главной целью работы Детского оздоровительно-образовательного центра Бороздина является комплексное формирование и развитие средствами и методами абилитационной педагогики личностных способностей у детей дошкольного возраста, страдающих тяжелыми формами нарушений психического и психофизического развития. При этом существенным ее принципом в соответствии с прогрессивной педагогикой и идеями гуманизма¹⁰, остается идея индивидуальности, утверждающая частный путь развития ребенка взамен единого результативного идеала. Подобные установки действуют и в Центре – это индивидуальный подход педагога-абилитолога к каждому конкретному ребенку с ОВЗ, вариативность планов занятий в зависимости от диагноза, характера ребенка, его настроения в конкретный день и даже момент.

Основными задачами центра следует назвать: создание эмоционального и интеллектуального контакта с ребенком, закрепление установившейся связи, побуждение возрождающегося внутреннего мира больного ребенка к дальнейшему развитию и укреплению возникшей в ходе общения с преподавателем системы передачи и обработки информации, которая должна ввести

ребенка во внешний мир – социализировать его.

Школа Бороздина более 30 лет выполняет чрезвычайно востребованную абилитационную работу с детьми в возрасте от трех до 13 лет с тяжелыми и множественными нарушениями психофизического развития. Необходимость создания центра была обусловлена объемом и качеством оригинального опыта работы педагогов-практиков с детьми дошкольного и младшего школьного возрастов, имеющими самые тяжелые формы отклонений психического и психофизического развития, а также с каждым годом увеличивающимся спросом на его трансляцию. Вместе со своей школой рос как музыкальный педагог-абилитолог¹¹ и сам А.И. Бороздин¹².

В Центре А.И. Бороздина была принята и действует следующая программная методологическая установка: важной основой системы занятий является «комплексное воздействие на личность ребенка по всем возможным каналам связи: визуальному, аудиальному, эмоциональному и пр.» (Соколова Е., 2007, с. 222). Ключевым звеном абилитационной модели Бороздина является музыка – активная и пассивная формы музыкотерапии. В силу своей процессуальной природы музыкальное искусство с наибольшей полнотой фиксирует и отражает протекание фактически всех психических процессов, происходящих в организме человека. Именно эти особенности музыки максимально полностью используются в творческой абилитационной деятельности с детьми с ОВЗ в Центре А.И. Бороздина.

По словам действительного советника медицины, профессора Антона

Ноймайра «значительно сильнее, чем простое прослушивание музыки влияет на человека активное музицирование» (2022, с. 16). На занятиях в Центре Бороздина используются следующие формы музицирования: слушание живой музыки и аудиозаписей, пение со словами и без, игра на различных ударных музыкальных инструментах и фортепиано, дидактические музыкальные игры, включение музыкальных элементов, пластика движения. А.И. Бороздин на своих музыкальных занятиях обращался к музыкальному материалу выборочно, нередко сочиняя собственные инструментальные и вокально-инструментальные миниатюры для конкретного ребенка.

Так, в центре абилитации Академгородка в соответствии с авторской абилитационной педагогической моделью его создателя А.И. Бороздина «неговорящих» детей первоначально учат подпевать коротенькие песенки, русские народные попевки, двух-, четырехстишья, а затем, отрабатывая в песенке постановку звуков, выходят на формирование словарного запаса, собственно связной речи.

Тематику занятия, будь то изобразительная или музыкальная деятельность, практически всегда диктует сам ребенок: все зависит только от него самого, в связи с чем занятия приобретают особую специфику. На музыкальном занятии, кроме основных, связанных с музыкой форм работы (пение, игра на музыкальных инструментах, танец), используются и другие, не связанные с музыкой формы: дидактические и развивающие игры, рисование, во время которых музыка может быть просто фоном, особым релаксирующим компонентом.

При очевидной уникальности методики, предложенной Центром А.И. Бороздина, достижения Центра не осмыслены в полной мере, особенно в контексте музыкальной терапии. Соответственно результаты уникального музыкально-педагогического и абилитационного опыта не доведены до основной массы музыкантов и педагогов. Газетные и рукописные материалы, хранящиеся в архивах Детского центра Бороздина и Областного методического центра, созданного на его основе в 2003 г., также требуют определенной концептуальной и атрибутивной обработки, многосторонней теоретической и методической интерпретации.

Несмотря на давнюю, постоянную тенденцию роста числа детей с отклоняющимся развитием¹³, проблема специального изучения детей с ОВЗ сформировалась лишь к концу 1960-х гг. Практикоориентированные подходы психолого-педагогического сопровождения развития детей и вовсе стали реализовываться только с середины 1990-х гг. в связи с развитием психологической службы. Все более значительное место в специальной педагогике и психокоррекции отводится использованию видов искусства в процессе социализации, обучения и воспитания детей с психическими и психофизическими нарушениями в развитии.

Использование искусства в целях эмоционального, и как следствие, физического оздоровления, все более привлекает внимание современных педагогов, психологов¹⁴ и медицинских работников. Активным изучением мозга человека в то время, когда на него воздействует музыка, занимаются современные ней-

ронауки. Положительное влияние искусства на детей с различными отклонениями в развитии подтверждается научными исследованиями, в результате которых у детей активизируется мышление, формируется целенаправленная деятельность, повышается устойчивость внимания. Сила воздействия и уникальные возможности музыкального искусства в наше время стали повсеместно использоваться не только медиками и преподавателями, но и коррекционными педагогами с целью социализации и адаптации к окружающей среде детей с ОВЗ.

Первостепенное значение в абилитационной педагогике в ряду временных и вневременных видов искусств имеют музыка и сложившаяся на ее основе музыкальная арттерапия или музыкотерапия, как самостоятельное направление арттерапии в ряду психокоррекционных методов лечения наряду с натуртерапией (лечение природой) и кинезиотерапией (лечение движением). Социологический аспект музыкального искусства неоспорим и уже учитывается во многих медицинских учреждениях. Его результатом является гармонизирующее влияние музыки на психику человека, облегчение установления контактов и готовности к общению.

Физиологическое воздействие музыки на человека основано на том, что нервная система, а с ней и мускулатура, обладают способностью усвоения ритма. Музыка как ритмический раздражитель стимулирует физиологические процессы организма, происходящие ритмично как в двигательной, так и в вегетативной сфере, влияет на структуру и качество нейронной сети.

Музыкальное развитие детей с ОВЗ, тесно сопряженное с общими задачами коррекции и компенсации недостатков развития, осуществляется с помощью разноплановых средств воздействия, направленных на восприятие вокальной, инструментальной и вокально-инструментальной музыки, на формирование тембровых и ритмических навыков.

Трудно переоценить важность применения в детской абилитационной педагогике приемов и методов музыкальной терапии. А.И. Бороздин, создатель первого абилитационного Детского оздоровительного центра в Новосибирском академгородке, использовали наряду с другими формами развивающей коррекционной работы и психотерапии, однако всегда подчеркивал, что в центре внимания педагога-абилитолога должна оставаться музыка¹⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одним из первых термину «абилитация» дал определение невролог, академик Российской академии медицинских наук и Российской академии образования, ученый, внесший огромный вклад в развитие отечественной детской неврологии, Л.О. Бадалян: «Абилитация – это система лечебно-педагогических мероприятий, имеющих целью предупреждение и лечение тех патологических состояний у детей раннего возраста, еще не адаптировавшихся

к социальной среде, которые приводят к стойкой утрате возможности трудиться, учиться и быть полезным членом общества» (1987, с. 273).

² Согласно статистическим данным Федеральной службы государственной статистики Российской Федерации на 1 января 2023 г.

³ В настоящее время в отношении больных детей используются термины «дети с ограниченными возможностями здоровья», «дети с особыми потребностями», «дети с откло-

нениями в развитии», «аномальные дети» (Соколова Е., 2007, с. 25).

⁴ Авторы статьи апеллируют к теории отечественных исследователей о трех ведущих детерминантах развития личности – окружающей среде, наследственности, активности личности, выделяющейся среди множественных разноплановых трактовок исследований специфики развития личности зарубежных психологов (эпигенетическая теория Э. Эриксона, бессознательные впечатления раннего периода жизни (до 5–6 лет) З. Фрейда, бихевиоризм Дж. Уотсона, Э. Торндайка, гуманистическая психология и др.).

⁵ Абилитационная педагогика в вопросах и ответах: Метод. пособие: В 5 ч. Ч. 1. Развитие профессионального мастерства / под науч. ред. Л.И. Боровикова. Новосибирск: НИПКиПРО, 2015. С. 28.

⁶ Иван Степанович Слабаков – выпускник Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Талантливый педагог, стоявший у истоков одного из значимых и старейших направлений деятельности Курского музыкального училища (ныне – Курский музыкальный колледж им. Г.В. Свиридова): отделения оркестровых струнных инструментов.

⁷ Абилитационная педагогика в вопросах и ответах: Метод. пособие: В 5 ч. Ч. 3. Искусство общения / под науч. ред. Л.И. Боровикова. Новосибирск: НИПКиПРО, 2017. С. 13.

⁸ Песенные сборники А.И. Бороздина: «Песни на стихи Роберта Бёрнса» (2011), «Моя лошадка пони: песни для детей» (2020).

⁹ Его результатами, наряду с опубликованными фотоальбомами «Мой Академгородок» (2017) и «Академгородок. Времена года» (2021), стали многочисленные фото-выставки, представленные в Доме ученых Академгородка, Центре туризма и побра-

тимских связей «Сибирь-Хоккайдо», а также на других площадках городов Сибири.

¹⁰ Осознание прогрессивной педагогикой непреходящей ценности искусства в становлении человеческой личности в целом, и в процессе воспитания больного ребенка в частности, пронизано идеями гуманизма, последовательно выступавшего против духовного и физического принуждения: «Подлинное воспитание представляет собой со-творчество, освоение и созидание духовных ценностей совместной деятельности субъектов – воспитателей и воспитуемых» (Соколова Е., 2007, с. 235).

¹¹ В общероссийском классификаторе специальностей педагог-абилитолог отсутствует. В статье это определение характеризует творчески работающих педагогов-практиков, которые успешно решают множественные задачи профессиональной абилитационной деятельности, тем самым обогащая базу фактических эмпирических данных.

¹² Абилитационная педагогика в вопросах и ответах: Метод. пособие: В 5 ч. Ч. 3... С. 76.

¹³ Особенно массовыми в этой связи представляются нарушения темпа психического развития, при этом преобладают врожденные формы патологии, имеющие в большинстве случаев генетическое происхождение, реже встречаются хромосомные синдромы как виды сложных нарушений (синдром Дауна).

¹⁴ Результативность применения временных и пространственных видов искусства еще в первой трети XX в. отмечал выдающийся российский психолог Л.С. Выготский.

¹⁵ Настольная книга педагога-абилитолога: Сб. / под науч. ред. Л.И. Боровикова. Новосибирск, 2021. 236 с.

ЛИТЕРАТУРА

- Бадалян Л.О. Невропатология: Учеб. для студентов дефектол. фак. пед. ин-тов по спец. 2111 «Дефектология». 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1987. 317 с.
- Бороздин А.И. В контексте жизни. Новосибирск: Сиб. горница, 2012. 480 с.
- Леви В.Л. Нестандартный ребенок, или как воспитывать родителей. М.: Книжный клуб 36.6, 2017. 416 с.
- Ноймайр А. Музыка и медицина. Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт. М.: Классика-XXI, 2022. 308 с.

REFERENCES

- Badalyan, L.O. (1987), *Nevropatologiya* [Neuropathology], 2nd ed., Prosveschenie, Moscow, 317 p. (in Russ.)
- Borozdin, A.I. (2012), *V kontekste zhizni* [In the context of life], Sibirskaia gornitsa, Novosibirsk, 480 p. (in Russ.)
- Levi, V.L. (2017), *Nestandartnyi rebenok, ili kak vospityvat' roditelei* [A non-standard child, or how to raise parents], Knizhnyi klub 36.6, Moscow, 416 p. (in Russ.)
- Noimar, A. (2022), *Muzyka i meditsina. Gaidn, Motsart, Betkhoven, Shubert* [Music

Соколова Е.В. Системная психокоррекция и абилитация: Моногр. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2007. 550 с.

and medicine. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert], Klassika–XXI, Moscow, 308 p. (in Russ.)

Sokolova, E.V. (2007), *Sistemnaya psikhokorreksiya i abilitatsiya* [Systemic psychocorrection and habilitation], Izdatel'stvo NGPU, Novosibirsk, 550 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Дубровская Марина Юзэфовна, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: m_dubrovskaya53@mail.ru

Тарасевич Елена Евгеньевна, аспирант Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор М.Ю. Дубровская)

E-mail: tarasevichelena96@yandex.ru

Authors Information

Marina Yu. Dubrovskaya, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: m_dubrovskaya53@mail.ru

Elena E. Tarasevich, postgraduate student of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Professor M.Yu. Dubrovskaya)

E-mail: tarasevichelena96@yandex.ru

Поступила в редакцию 31.03.2023

После доработки 27.05.2023

Принята к публикации 30.05.2023

Received 31.03.2023

Revised 27.05.2023

Accepted for publication 30.05.2023

© Робустова, Л.П., 2023

УДК 784.3

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-199-210

СИСТЕМА ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ НОВОСИБИРСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Л.П. Робустова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Деятельность Новосибирской консерватории имеет важный культуросозидающий смысл, выходящий за границы региона, что еще раз подтверждает мысль о фундаментальной роли музыкального образования не только в обществе, но и в процессе подготовки молодого специалиста. Статья отражает опыт деятельности кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской консерватории, первоначально именовавшейся кафедрой музыкальной педагогики (методики), истории и теории исполнительского искусства, в процессе формирования и развития системы педагогической подготовки студентов вуза, раскрываются изучаемые дисциплины, делается акцент на видах, формах и методах работы студентов по педагогической практике, а также о Секторе педагогической практики. Показывается, как постепенно выстраивался алгоритм целостной системы педагогической подготовки в вузе. К середине 1990-х гг. эта система уже представляла собой завершённый цикл, который идет от теоретических знаний к практическим и завершается научно-исследовательской квалификационной работой студента. В ней выпускник реализует опыт предшествующей деятельности в области педагогики, психологии, методики и практики преподавания и в специальном классе. Работа защищается на государственном экзамене. Успешность этого процесса изначально была обусловлена активным ростом научного потенциала всех педагогов кафедры, подавляющее большинство которых в 80-е гг. XX в. успешно защитили кандидатские диссертации. Активная профессиональная деятельность кафедры всегда была связана с организацией крупных конференций, масштабными научно-исследовательскими проектами в разных областях, вовлечением студентов в экспериментальную работу по линии педагогической практики. В последнее десятилетие сложившаяся система испытывает некоторые изменения, связанные с утратой кафедрой контроля качества занятий по педагогической практике на некоторых факультетах вуза. Явление частичной децентрализации деятельности пока не нарушает функционирование целостной системы, однако требует дополнительного изучения и / или новых альтернативных решений.

Ключевые слова: Новосибирская консерватория, кафедра, профессиональное музыкальное образование, система педагогической подготовки, педагогическая практика, педагогика, психология, методика, научно-исследовательская работа

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Робустова Л.П. Система педагогической подготовки студентов Новосибирской консерватории: история и современность // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 199–210. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-199-210.

THE SYSTEM OF PEDAGOGICAL TRAINING OF THE NOVOSIBIRSK CONSERVATORY STUDENTS: HISTORY AND MODERNITY

L.P. Robustova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The activities of the Novosibirsk Conservatory have an important cultural-creating meaning that goes beyond the borders of the region, which confirms the idea of the fundamental role of music education not only in society, but also in the process of young specialists' training. The article reflects the experience of the Department of Music Education and Enlightenment of the Novosibirsk Conservatory, which used to be called the Department of Music Pedagogics (Methods), History and Theory of Performing Arts, in the process of formation and development of Conservatory students' pedagogical training integrated system. The article says about the disciplines studied, it focuses on the types, forms and methods of students' work in teaching practice and it also says about the Sector of Teaching Practice. It shows how the integrated system of pedagogical training algorithm was gradually developed at the Conservatory. By the mid-90s, this system was already a complete cycle, which goes from theoretical knowledge to practice and it finishes with a student's research qualification work. In it, the graduate student implements the experience of previous activities not only in the field of pedagogics, psychology, teaching methods and practice, but also in a special class. The work is defended at the state exam. The success of this process was initially due to the active growth of the scientific potential of all teachers of the Department, the vast majority of whom successfully defended their Cand. Sc. Thesis in the 80s of the XX century. The active professional activities of the Department has always been associated with the organization of large conferences, large-scale research projects in various fields, and the involvement of students in experimental work through the teaching practice. In the last decade, the existing system is experiencing some changes connected with the loss of Department control of classes quality in teaching practice at some Conservatory faculties. The phenomenon of partial decentralization of activities does not disrupt the integrated system functioning yet, but it requires additional study and / or new alternative solutions.

Keywords: Novosibirsk Conservatory, Department, professional music education, pedagogical training system, pedagogical practice, pedagogics, psychology, methodology, research work

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Robustova, L.P. (2023), "The system of pedagogical training of the Novosibirsk conservatory students: history and modernity", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 199–210. DOI: 10.24412/2308- 1031-2023-2-199-210.

Новосибирская консерватория – первый сибирский музыкальный вуз, который начал выпускать специалистов высшей профессиональной квалификации, тем самым выполняя несколько важных социально-культурных задач. Явление крупного исторического масштаба было подготовлено предыдущим ходом развития региона.

Открытие в 1956 г. Новосибирской консерватории пришлось на период ярких культуросозидательных преобразований по всей стране. «Это было время, когда наряду с другими важнейшими экономическими и социально-политическими задачами, была выдвинута программа интенсивного освоения богатых ресурсов восточных районов стра-

ны. И создание консерватории в Новосибирске явилось частью общего плана развития производительных и духовных ресурсов Сибири, так как задача экономического освоения Востока страны должна была решаться в комплексе с задачами бытового и культурного строительства» (Гуренко Е., 2008, с. 29). Так образно характеризовал ситуацию того времени профессор, заслуженный деятель искусств РФ, воспитанник Новосибирской консерватории Евгений Георгиевич Гуренко, ректором которой он был на протяжении более тридцати лет.

Дух новаторских инициатив, активного творческого поиска и жизнеустроительных тенденций – вот, пожалуй, основные приметы того

периода времени для многих регионов страны. Наука, культура, искусство, образование делали успехи синхронно и повсеместно воздействовали на многие сферы человеческой деятельности. Поэтому внешние связи Новосибирской консерватории не замыкались на уровне отраслевых новаций и инициатив, а всегда выходили за их пределы, имели *межпредметный научно-творческий, педагогический и просветительский характер*. В такой познавательной и образовательной среде с момента основания росли и воспитывались студенты музыкального вуза, традиции которого продолжают жить и развиваться. Сила новаторских инициатив прошлого в их вариантном множестве развития создает незыблемую основу, которая является надежным фундаментом и гарантом успешности дела воспитания и образования новых поколений. Поэтому *понимание и изучение исторически сложившихся научно-методологических и методических особенностей их формирования, а также принципов, подходов, концептов и прочих установок на организацию учебной деятельности имеет трансвременной смысл для оценки ее результативности на современном этапе*.

Поставленные в статье цели и задачи должны показать необходимость исторически обусловленного процесса и *структурно-системную логику его развития* в интересующем нас направлении. Она выявляет научную парадигму педагогической подготовки студентов Новосибирской консерватории и связана с изучением необходимых дисциплин и с *центрированным идейно-смысловым, научно-методическим и организационным управ-*

лением образовательно-воспитательным процессом в масштабах вуза. Знание и понимание логической целесообразности внутренних процессов педагогической подготовки и ее содержательно-смысловых единиц (компетенций) связано с изучением определенных предметов и с нахождением между ними системных связей (внутри- и междисциплинарных, межкафедрских, внутри- и межотраслевых). Все сказанное способствует созданию теории педагогической подготовки и особенностей деятельности студентов консерваторий и музыкальных вузов, которая отличается разнообразием видов, форм и спецификой структурно-системной организации как процессов познания, так и управления. Исторически сложилось так, что музыкантов в наибольшей степени привлекали вопросы художественно-исполнительской практики и методики преподавания какого-либо отдельного предмета.

В то же время вопросы целостной подготовки музыканта-профессионала, обусловленные развитием целостного мышления в контексте социально-психологической адаптации к воспитательно-образовательным ситуациям, – явление относительно новое, но с дидактической точки зрения крайне необходимое. Оно окончательно утвердило свои значимые для подготовки молодых специалистов позиции в XX в., которые во многом может решать педагогическая практика – учебная дисциплина, являющаяся чрезвычайно важной в подготовке музыкантов всех специальностей и направлений деятельности (и не только их!). Однако методика преподавания этого предмета в музыкальных вузах

все еще недостаточно изучена с научно-методологической, психолого-педагогической и дидактической точек зрения, хотя программные требования и конкретные установки имеются.

Наиболее крупным и разносторонним является учебно-методическое пособие Б.С. Рачиной (2015), которая системно и подробно рассматривает процесс подготовки учителей музыки. Работа содержит ряд обязательных требований. Они соотносятся с современными установками, отраженными в Федеральном государственном образовательном стандарте для педагогов средних общеобразовательных школ. В области же педагогики музыкального искусства для обучающихся в консерваториях наработок пока не так много. Поэтому системные наблюдения и теоретические обобщения, сделанные на основе опыта деятельности педагогов Новосибирской консерватории, в которой традиционно педагогической подготовке уделялось самое серьезное внимание, имеют важное значение.

Сформулируем основные качества *профессионального и личностного роста и развития*, которые должны приобретать дипломированные специалисты вуза по окончании курса педагогической практики.

1. Навыки коммуникативного общения.

2. Умение планировать и осуществлять учебный процесс, ставить и решать различного уровня задачи – методические, психолого-педагогические, исследовательские, творческие, коммуникативные, социально-культурные.

3. Совершенствование ранее полученных профессиональных умений и навыков в предметных областях.

4. Обобщение полученных в процессе прохождения педагогической практики знаний, умений и навыков, рефлексия своей работы и работы ученика.

5. Прогнозирование перспектив деятельности для себя и учеников.

6. Понимание механизмов формирования и развития умений и навыков.

7. Развитие у подрастающего поколения любви к музыке, занятие просветительством и пропагандой музыкального искусства, прежде всего, среди детей и молодежи.

8. Работа с документацией по планированию учебного процесса и отчетности.

Процессы взаимодействия студента с педагогом – руководителем практики – представляют собой новую воспитательно-образовательную реальность (или модель деятельности) трех функционально значимых полюсов – субъектов педагогического взаимодействия. В отличие от привычного биполярного контакта (учитель – ученик / ученики) возникает новая дидактическая ситуация, когда студент является одновременно и учащимся и учителем. Ученик же сектора педпрактики имеет одновременно двух педагогов – студента и педагога-консультанта вуза.

Указанная ситуация требует определенной психологической гибкости в построении общения с установкой на диалог (а в некоторых случаях полилог) как в процессе планирования и обсуждения уроков со студентом, так и в процессе их проведения уже в присутствии ученика.

Сами уроки по педпрактике могут быть разными по форме. *Моделей уроков* может быть несколько:

- урок проводит студент-практикант под наблюдением педагога;

- студент-практикант самостоятельно;
- педагог-консультант в присутствии студента;
- совместное проведение урока педагогом-консультантом и студентом (по заранее определенным фрагментам – тематическим / структурным блокам или в процессе свободно развивающегося диалога).

Подобные модели уроков использовались в процессе прохождения педагогической практики студентами всех факультетов на базе сектора педагогической практики Новосибирской консерватории. Модели успешно «работали» как при индивидуальной, так и при групповой формах деятельности с учащимися по специальности, а также по музыкально-теоретическим и музыкально-историческим дисциплинам.

Отметим, что на базе Новосибирской консерватории в основном осуществлялась *учебная (или учебно-производственная) практика*, специфика которой была связана с тем, что студент имеет для самостоятельной работы группу или ученика и полностью отвечает за успешность своей учебно-педагогической деятельности по многим параметрам. В частности, за интерес и любовь детей к музыке, качества развития музыкального слуха и мышления учащихся, результативность их работы на уроке и дома, и другие формы деятельности. Данная форма педагогической практики сохранила свои приоритеты и является наиболее востребованной студентами, поскольку в ней очень силен момент самостоятельности деятельности в работе с учеником и простор для поисково-творческой активности.

Учебно-производственная практика могла осуществляться на базе

как Сектора педагогической практики Новосибирской консерватории с учащимися специально созданной школы-студии, так и образовательного учреждения начального или среднего звена. В последнем случае практиканты наблюдают и дают пробные уроки с учеником / учениками в присутствии педагога-консультанта и / или куратора, что определяется конкретными целями и задачами в подготовке практиканта.

Такая модель учебно-производственной практики существовала уже в первые годы работы консерватории. Тогда единственной базой практики было Новосибирское музыкальное училище (в настоящее время Новосибирский музыкальный колледж им. А.Ф. Муро́ва (НМК)). Вот так вспоминает это время выпускница первого набора Новосибирской консерватории, преподаватель и заведующая отделением НМК, профессор Новосибирского института повышения квалификации и переподготовки работников образования и доцент кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской консерватории, кандидат искусствоведения *Валентина Михайловна Никифорова*. Она под руководством *Лии Яковлевны Хинчин* тщательно разрабатывала лекции по истории зарубежной музыки, которые по согласованию с преподавателем музыкального училища *Светланой Владимировной Епифановой* и в ее присутствии читала студентам музыкального училища.

В 1960-х гг. в Новосибирской консерватории уже существовали музыкальные классы, в которых учащиеся занимались по программам детской музыкальной школы и музыкального училища. В разные годы

прохождения педагогической практики автору пришлось преподавать у старшеклассников сольфеджио, элементарную теорию музыки и гармонию. Педагогом-консультантом был известный в городе сольфеджист и методист *Петр Федорович Рубцов*, он преподавал музыкально-теоретические дисциплины в музыкальном училище и консерватории.

Обязательным для каждого студента требованием было представление педагогу-консультанту раз в семестр календарно-тематического плана и еженедельно поурочных планов с их последующим обсуждением. Данные требования сохранились как необходимые условия прохождения педагогической практики студентами теоретико-композиторского факультета (ТКФ) консерватории.

Для исполнителей было предусмотрено ведение Индивидуального плана ученика, в котором отражался весь процесс его учебной деятельности: характеристика на начало обучения и по окончании каждого полугодия, составленная педагогом-практикантом, посещение учеником занятий и оценки, программа, отзыв педагога-консультанта о работе студента и его оценка по педагогической практике.

Существовала и продолжает существовать практика ассистентского типа, связанная с работой студента с учащимися специального класса. Обязательна для всех и практика наблюдения, содержание деятельности которой обусловлено самим названием. Все виды практик очень часто совмещаются и / или взаимодополняют друг друга, хотя могут существовать и самостоятельно. Все зависит от конкретной учебной ситуации и различного

уровня требований к студенту-практиканту, обусловленных его индивидуально-личностными особенностями.

Как правило, ассистировать педагогу могут только незаурядные талантливые студенты, которым можно поручить работу вместо педагога и вместе с педагогом с учащимися и студентами Новосибирской специальной музыкальной школы, студентами младших курсов консерватории и т.п. В данном случае педагог специального класса выступает в роли педагога-консультанта. Так поступали и поступают выдающиеся педагоги Новосибирской консерватории *З.Н. Брон*, *М.С. Лебензон*, *Д.Л. Шевчук*, *Т.М. Игноян* и мн. др.

Производственная педагогическая практика осуществляется по месту работы студента под руководством педагога-консультанта от учебного заведения и куратора со стороны работодателя. Обычно такой вид практики проходят студенты, которые после окончания консерватории остаются работать в данном учебном заведении. Основным документом отчетности по производственной педагогической практике, практике наблюдения и практикам ассистентского типа являлся *Педагогический дневник*, в котором подробно отражались все виды и формы занятий с учащимся или студентом, характеристика учебного процесса, формы и виды деятельности, их результативность, а также прогнозы и перспективы.

Педагогическая практика как учебный предмет появилась в Новосибирской консерватории со дня ее основания, поскольку в тот исторический период развития отече-

ственного профессионального музыкального образования уже входила в образовательный стандарт подготовки специалиста. Указанные разновидности организации педагогической практики также существовали в российском образовании давно и с середины 50-х гг. XX в. лишь были адаптированы в Новосибирской консерватории к условиям и потребностям собственной деятельности. Безусловно, формы и методы работы ежегодно совершенствовались и конкретизировались, в частности, в отношении баз практики, а также уровня профессионализма педагогов-консультантов.

Период становления педагогической практики фактически совпал с процессом развития вуза, которому предстояло пройти сложный путь становления учебного процесса как такового, обрести идейную опору, прежде всего, в штатных специалистах высокого профессионального мастерства. Кроме того, необходимо было собрать и сплотить коллектив в едином понимании целей и задач воспитательно-образовательного процесса. Естественно, что молодая консерватория приглашала в свои ряды лучших специалистов данной отрасли из столиц и крупных городов Советского Союза не только выпускников, но и зрелых мастеров своего дела. Им предстояло во вновь созданной консерватории совершенствовать учебный процесс и методические связи по линии преемственности всех звеньев музыкального образования. Необходимо было наладить систему качественной педагогической подготовки молодых кадров, что было особенно важно для Сибирского региона.

Системообразующие процессы педагогической подготовки студен-

тов как целостное явление в Новосибирской консерватории начались с педагогической практики, которая в первые годы существования вуза представляла собой не единственное, но главное в количественном и качественном отношении звено цепочки связи «методика – педагогическая практика». Уже в то время это был комплексный процесс, в реализации которого можно отметить логическую целесообразность деятельности, а также этапы преобразовательных тенденций на пути создания и совершенствования системы педагогической подготовки студентов Новосибирской консерватории. Рассмотрим этот процесс более подробно.

Первый этап начался с претворения в жизнь и апробирования на специальных кафедрах вуза различных форм и видов практической деятельности студентов. Шел также процесс предварительного методологического, педагогического и методического осмысления их роли и значения в подготовке молодых выпускников музыкального вуза. Параллельно этому процессу пришло понимание наибольшей ценности для основной массы студенческого контингента *учебной практики* на базе специально организованных музыкальных классов. Обусловлено это тем, что при такой работе мера самостоятельности студента гораздо больше, чем во всех других. Отсюда появляются возможности и для проявления творческих инициатив и ответственности за результаты своего труда, а значит более интенсивно проходит процесс социализации студента. В этот же период возникла идея создания сектора педагогической практики как основной базы

для прохождения педагогической практики студентов вуза.

Второй этап – осознание необходимости разработки в вузе единых и универсальных требований к прохождению педагогической практики студентов всех факультетов, а также создания объединений педагогов-методистов и руководителей педагогической практики по секциям с целью совершенствования профессиональной подготовки студентов Новосибирской консерватории. Параллельно шел процесс поэтапного создания при консерватории музыкальных классов и подготовка к созданию сектора педагогической практики. Происходило также «созревание» идеи интегративного объединения профильных специалистов вуза в единую кафедру, занимающуюся научно-методическими и теоретико-практическими вопросами педагогической квалификации студентов консерватории, которая будет осуществлять деятельность по координации, централизации и интеграции всех процессов педагогической подготовки студентов вуза.

Третий этап – организация в 1969 г. межфакультетской кафедры музыкальной педагогики (методики), истории исполнительского искусства и концертмейстерской практики (Робустова Л., 2017, с. 24), а в 1971 г. стала именоваться кафедрой музыкальной педагогики, истории и теории исполнительского искусства. К этому же периоду относится создание сектора педагогической практики как ее структурного подразделения. Этот этап связан с воплощением в жизнь основополагающих идей целостной и одновременно универсальной педагогической подготовки студентов вуза

на уровне изучения дисциплин и системно-структурной организации деятельности педагогов и студентов всего вуза. Это стало возможно благодаря средоточию всех профильных дисциплин и всех ведущих их специалистов на одной кафедре, а также управление и / или контроль процессов педагогической подготовки студентов всех факультетов консерватории.

Педагогическая подготовка в этот период помимо методики и педагогической практики включала педагогику и психологию, музыкальную психологию, а успешное развитие самого процесса опиралось на инициативную научно-творческую деятельность всего коллектива, его интенсивный профессиональный рост, адаптацию и внедрение передовых методик, апробацию собственных наработок и расширение научно-методических связей и контактов. Со временем устоялся следующий алгоритм учебной деятельности студентов как оптимально значимый: «психология / педагогика (общая и музыкальная) – методика – практика». Процесс педагогической подготовки начинался на первом-втором курсах и оканчивался на пятом. Завершалась педагогическая подготовка открытым уроком студента с учеником (учениками) в присутствии комиссии. Представлялась отчетная документация по педагогической практике, характеристика ученика, по завершении урока члены комиссии задавали вопросы.

Профильная кафедра объединила ведущих педагогов и методистов всех специальностей, ее основное ядро состояло из музыкантов-исполнителей разных специальностей и музыковедов. Первым ее заведую-

щим стал известный музыкант-пианист, представитель ленинградской фортепианной школы *Евсей Михайлович Зингер*¹, а первыми руководителями сектора педагогической практики были выпускники консерватории – пианист *Г.М. Виттерман* (с 1971 г.) и музыковед *Л.П. Робустова* (с 1972 г.)².

Большое значение для совершенствования педагогической подготовки студентов Новосибирской консерватории имела деятельность следующего заведующего кафедрой – *Марка Моисеевича Берляника*, выпускника Одесской консерватории по классу скрипки. Он начал работать в вузе в 1964 г., с 1970 по 1984 гг. возглавлял эту кафедру³. Благодаря его инициативе, энергии, методической компетентности и пониманию приоритетности многих важных педагогических задач окрепла педагогическая подготовка студентов Новосибирской консерватории и выросла в профессиональном отношении сама кафедра. Более того, этому профилю деятельности Новосибирской консерватории он постарался придать всероссийский и даже всесоюзный масштаб, что было связано:

- с проведением крупных конференций и участием в них педагогов;
- оснащением учебного процесса большим количеством научно-методических разработок и рекомендаций;
- стимулированием научно-исследовательской и научно-методической деятельности педагогов;
- началом осуществления социально значимых проектов в области музыкального воспитания и образования⁴.

Практически все педагоги кафедры работали над диссертационными исследованиями. В результате

в 1980-е гг. защитили кандидатские диссертации М.М. Берляник, Л.П. Робустова, Л.А. Москаленко, Г.И. Сушон, В.М. Никифорова⁵. Научная проблематика работ была тесно связана с их педагогической деятельностью и / или обусловлена ей. Однако педагогическая проблематика в качестве диссертационной темы разрабатывалась только в исследовании В.М. Никифоровой и отражена во многих ее публикациях (1984; 1985). Преимущество музыкального образования в то время была одной из самых актуальных проблем не только в теории, но и в практике преподавания. В настоящее время эта проблема с неожиданной силой вновь стоит на повестке дня, делая научные разработки и статьи автора актуальными и востребованными на новом витке развития истории.

Отметим также значительную роль Марка Моисеевича Берляника в научном росте многих педагогов вуза, которые тесно сотрудничали с кафедрой в области методики и / или педагогической практики. Большое значение для укоренения педагогических идей в вузе, оказавших непосредственное влияние на деятельность студентов, имел Музыкальный лицей Новосибирской консерватории, в организации которого значительную роль сыграла кафедра музыкальной педагогики, прежде всего, в лице Л.П. Робустовой на посту заведующего. Она же явилась организатором двух конференций, составителем и ответственным редактором двух сборников статей, посвященных этому крупному подразделению вуза⁶.

Четвертый этап изначально обусловлен несколькими качественными

ми изменениями. Они проходили на фоне укрупнения деятельности кафедры, которая в 1992 г. стала именоваться *кафедра музыкального образования и просвещения*, поскольку в ее поле зрения стали входить дисциплины, связанные с критикой и журналистикой. На этом этапе произошло *усложнение модели педагогической подготовки*. Завершающей весь педагогический цикл дисциплиной стала «Специальная педагогическая подготовка». В Новосибирской консерватории она характеризовалась написанием и защитой на государственном экзамене реферата.

Со временем дисциплина изменила название. В настоящий период студенты бакалавриата и специалитета всех факультетов ведут научно-исследовательскую работу и защищают дипломные рефераты на государственном экзамене (музыковеды по Музыкальному исполнительству и педагогике). Все рефераты педагогической направленности, кроме музыковедческих, в последние пять лет имеют статус выпускной квалификационной работы.

В последнее время требования к написанию усложнились, что обусловлено проверкой работ на системе Антиплагиат. Однако общие принципы и подходы не изменились. Они связаны с *самостоятельной разработкой оригинальной проблематики со значительной долей авторского текста, а также творческого и научно-исследовательского подходов*. Все работы выполняются под руководством педагогов кафедры музыкального образования и просвещения, а на факультетах духовых, народных инструментов, вокальном и оркестровом дополнительно при кон-

сультационной поддержке педагогов специальных кафедр.

Следует отметить, что синхронно написанию рефератов появился и внутривузовский *конкурс студенческих работ* по музыкальной педагогике, который призван активизировать научно-исследовательскую и методическую деятельность студентов. Он проводится по результатам государственного экзамена, работы выдвигаются на конкурс членами госкомиссий. Победители поддерживаются премиями в виде дипломов лауреатов, что имеет значение в процессе сертификации молодых специалистов по месту их педагогической работы.

Еще одной новацией указанного периода стала активизация научно-исследовательской деятельности студентов и выпускников исполнительских факультетов вуза, которая связана с участием *во внешних конкурсах и конференциях с публикацией статей*. Эта работа, как и написание дипломных рефератов, выявляет исследовательский потенциал студентов всех факультетов.

Из укоренившихся в данный период тенденций по-прежнему актуально участие студентов ТКФ в апробации научно-исследовательских наработок их руководителей в занятиях по педагогической практике. Можно отметить следующие направления деятельности:

- развитие синестезии музыкально-художественного сознания и межчувственных ассоциаций (под руководством Н.П. Коляденко);
- применение развивающих методов и подходов к обучению (под руководством В.М. Никифоровой);
- компьютеризация музыкального образования на сольфеджио (под руководством Л.П. Робустовой).

К инновационным процессам деятельности кафедры последнего десятилетия, влияющим на образовательно-воспитательный статус в вузе, необходимо отнести все-российские научно-практические конференции педагогической направленности, которые собирают большое количество участников и слушателей и активизируют деятельность студентов, способствуют их профессиональному росту и развитию. Это ежегодная конференция «Взаимодействие учреждений культуры и образования в музыкальном развитии детей и молодежи» и «Профессиональное музыкальное образование: история, теория, практика», которая проводится раз в два года.

Подводя итоги, необходимо отметить:

- за периоды своего развития система педагогической подготовки студентов консерватории подтвердила высокий качественный уровень выпускников, что обусловлено наличием в вузе межфакультетской кафедры, универсализм деятельности которой очевиден, оправдан и необходим;

- в соответствии с тенденциями разных периодов времени система педагогической подготовки претерпевала некоторые модификации, но сохранила базовые принципы цент-

рализации, системности, межпредметности и интегративности в работе студентов и педагогов, приумножила все фундаментальные основы профессионального обучения в области педагогики музыкального искусства;

- наметившиеся в последнее время случаи децентрализации деятельности студентов некоторых факультетов в процессе прохождения педагогической практики не меняют в целом укрепившейся за период существования профильной кафедры основ и особенностей ее деятельности, а частные негативные проявления могут быть скорректированы в рабочем порядке;

- система педагогической подготовки студентов в последнее десятилетие наполняется новыми профессиональными смыслами и задачами, связанными с подготовкой в консерватории специалистов по профилю «музыкальная педагогика», который пока не имеет четко устоявшихся традиций и носит ярко выраженный поисково-творческий характер.

Естественно, что время видоизменяет цели и задачи кафедры, однако не меняет базовые ценности системы педагогической подготовки студентов консерватории, давно утвердившейся в своих фундаментально значимых основах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Новосибирская консерватория – 50 лет. Энциклопедический словарь. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2006. С. 91.

² Там же.

³ Там же. С. 20.

⁴ Там же. С. 92.

⁵ Москаленко Л.А. Драматургические функции танцевальности в произведениях Шопена: К проблеме интерпретации: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1982. 143 с.;

Берлянич М.М. Культура мелодического интонирования и воспитание скрипача: Вопросы методологии и теории: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1983. 319 с.; Робустова Л.П. Взаимодействие музыки и речи в детском фольклоре: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1987. 205 с.; Сушон Г.И. Вариационные циклы в фортепианном творчестве советских композиторов (к проблеме эволюции жанра в XX веке): Автореф. дис. ...

канд. искусствоведения. Вильнюс, 1987. 24 с.; Никифорова В.М. Методология преемственности музыкально-исторических дисциплин при подготовке музыковеда в системе «школа – училище – вуз»: Дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1987. 143 с.

⁶ Музыкальный лицей: Задачи, проблемы, перспективы / сост. и отв. ред. Л.П. Робустова. Новосибирск, 1989. 143 с.; Музыкальный лицей: Развитие творческих способностей детей на раннем этапе обучения / сост. и отв. ред. Л.П. Робустова. Новосибирск, 1998. 82 с.

ЛИТЕРАТУРА

Гуренко Е.Г. Консерватория: Как я ее видел. Новосибирск, 2008. 618 с.

Никифорова В.М. Преемственность музыкально-исторического образования в системе профессиональной подготовки исполнителя // Проблемы комплексного творческого воспитания исполнителя (школа – училище – вуз): Межвуз. сб. тр. Вып. 2. Новосибирск, 1984. С. 79–85.

Никифорова В.М. О преемственности в преподавании музыкально-исторических дисциплин при обучении музыковеда (методологический аспект) // Вопросы преподавания музыкально-исторических дисциплин: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 81. М., 1985. С. 34–50.

Рачина Б.С. Педагогическая практика: Подготовка педагога-музыканта: Учеб.-метод. пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2015. 512 с.

Робустова Л.П. Кафедра музыкального образования и просвещения: История, традиции, тенденции нового времени // Вестник музыкальной науки. 2017. № 1. С. 23–33.

REFERENCES

Gurenko, E.G. (2008), *Konservatoriya: Kak ya ee videl* [Conservatory: as I saw it], Novosibirsk, 618 p. (in Russ.)

Nikiforova, V.M. (1984), “Continuity of musical-historical education in the system of professional training of the performer”, *Problemy kompleksnogo tvorcheskogo vospitaniya ispolnitelya (shkola – uchilishche – vuz)* [Problems of complex creative education of the performer (school – college – university)], Issue 2, Novosibirsk, pp. 79–85. (in Russ.)

Nikiforova, V.M. (1985), “On continuity in the teaching of music history disciplines in teaching a musicologist (methodological aspect)”, *Voprosy prepodavaniya muzykal'no-istoricheskikh distsiplin* [Issues of teaching music history disciplines], Issue 81, Moscow, pp. 34–50. (in Russ.)

Rachina, B.S. (2015), *Pedagogicheskaya praktika: Podgotovka pedagoga-muzykanta* [Pedagogical practice: training of a teacher-musician], Lan', Planeta muzyki, Saint Petersburg: Lan, Planet of Music, 512 p. (in Russ.)

Robustova, L.P. (2017), “Department of Music Education and Enlightenment: history, traditions, trends of the new time”, *Journal of Musical Science*, no. 1, pp. 23–33. (in Russ.)

Сведения об авторе

Робустова Людмила Павловна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: robus2004@yandex.ru

Author Information

Ludmila P. Robustova, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Head of the Department of Music Education and Enlightenment at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: robus2004@yandex.ru

Поступила в редакцию 31.03.2023

После доработки 29.05.2023

Принята к публикации 30.05.2023

Received 31.03.2023

Revised 29.05.2023

Accepted for publication 30.05.2023

© Малиновская, Е.Е., 2023

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-211-219

ДИНАМИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО И СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ОПЕРНОЙ ПАРТИИ

Е.Е. Малиновская¹

¹ Томский государственный университет, Томск, 634050, Российская Федерация

Аннотация. В статье предлагается модель двойственной динамической системы воплощения оперной партии: первая составляющая рассчитана на актерскую деятельность певца; вторая – на его вокальную деятельность (специфические вокальные средства выразительности). В первой составляющей подчеркивается связь таких элементов, как характер и ситуация; во второй – те элементы, которые входят в круг творческой деятельности певца-исполнителя. Таким образом, в двойственной динамической системе позиционируются два комплекса средств выразительности – выразительности спектакля (не полностью касающийся певцов), и выразительности певца как основного действующего лица спектакля. Динамическая сущность этой системы проявляется в смене значимости выразительных средств в ходе спектакля. Составляющие динамической системы рассматриваются как отдельные самостоятельные линии, каждая из которых несет смысловую нагрузку в развитии драматургии оперы. Но в их взаимодействии и определенной последовательности каждого из элементов складывается общая аудиовизуальная картина, воспринимаемая слушателем. Показано, что в рамках динамической системы, можно отследить активность и влияние каждого из средств выразительности, меняющиеся в действии оперного спектакля. Представлен график динамической системы на примере оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин».

Ключевые слова: оперный спектакль, певец, средства выразительности, двойственная динамическая система, график динамической системы

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Малиновская Е.Е. Динамическая система музыкального и сценического воплощения оперной партии // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 211–219. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-211-219.

DYNAMIC SYSTEM OF MUSICAL AND STAGE EMBODIMENT OF AN OPERA PART

E.E. Malinovskaya¹

¹ Tomsk State University, Tomsk, 634050, Russian Federation

Abstract. The article proposes a model of a dual dynamic system for the embodiment of an opera part: the first component is designed for the actor's activity of the singer; the second component – on his vocal activity (specific vocal means of expression). Within the framework of the first component, the connection of such elements as character and situation is emphasized; within the framework of the second component, those elements that are included in the scope of the creative activity of the singer-performer are emphasized. Thus, within the framework of the dual dynamic system, two complexes of means of expression are positioned – a complex of means of expressiveness of the performance (not completely related to the singers), and a complex of means of expressiveness of the singer as the main character of the performance. The dynamic essence of this system is manifested in the change in the significance of expressive

means in the course of the performance. The components of the dynamic system are considered as separate independent lines, where each carries its own semantic load in the development of the dramaturgy of the opera. But at the same time, in their interaction and a certain sequence of each of the elements, a general audiovisual picture is formed, perceived by the listener. It is shown that within the framework of a dynamic system, it is possible to track the activity and influence of each of the means of expression, changing in the action of an opera performance. A graphic of a dynamic system is presented on the example of P.I. Tchaikovsky "Eugene Onegin".

Keywords: opera, opera singer, expressive means, dynamic system, graphic of a dynamic system

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Malinovskaya, E.E. (2023), "Dynamic system of musical and stage embodiment of an opera part", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 211–219. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-211-219.

Оперный спектакль представляет собой сложное единство различных элементов. Синтетический жанр оперы предъявляет комплекс требований к исполнителям и, прежде всего, к певцу. Кроме пения в оперном спектакле задействовано множество подчиненных конструкций – от психологии внутренних конфликтов до аппаратуры, создающей световую сценографию. Здесь вступает в силу закономерность: текст не может вызвать реакцию, впечатление, он воспринимается только тогда, когда происходит аудиовизуальное представление этого материала. После того как режиссер, дирижер, певцы, оркестранты и другие участники этого процесса воспроизводят ноты и ремарки композитора, произведение начинает свое воздействие на сознание слушателей.

Тем не менее в тексте заложена система элементов всего оперного спектакля. Последовательность смены этих элементов и будет осуществлять воздействие на воспринимающее сознание, вызывать определенные эмоции. Каждый из элементов нестабилен и способен к тем или иным деформациям, вместе они, как можно предположить, образуют динамическую систему,

включающую две составляющих: характер / ситуация героя + выразительные средства певца-исполнителя. Эта двойственная динамическая система восходит к более общему единству формы и содержания и функционирует в творчестве певца двояким образом: во-первых, происходит процесс актерского «вживания в роль» (для этого и востребован такой элемент системы, как характер / ситуация); во-вторых, вступает в действие механизм аудиовизуального воплощения текста – средств выразительности, привлекаемых певцом.

Средства выразительности в оперном спектакле можно подразделить на два комплекса: 1) средства выразительности синтетического целого, 2) средства выразительности, находящиеся «в руках» певца-исполнителя. Итак, обратимся к первому комплексу¹ (комплексу, который действует, прежде всего, режиссер, целью которого является воплощение текста оперного спектакля).

Средства выразительности оперного спектакля

1. Музыкально-интонационная составляющая спектакля. Музыкальная интонация является основой оперного целого, именно ей в конечном итоге подчиняются все

выразительные средства, все они строятся вокруг нее. В партитуру оперы уже входят все темы, мотивы, лейтмотивы и т.п. Говоря о музыкальной составляющей оперы, желательно иметь в виду задачи, выполняемые оркестровой и вокальной партиями. Часто каждая из этих партий может принимать на себя ведущую функцию².

2. Оркестровая партия включает в себя весь инструментальный музыкальный материал оперы и выполняет одну из ведущих ролей. Оркестровая партия – носитель информации всего спектакля, в нее загружен тематизм событий, героев, явлений. Увертюра – это краткое изложение всей оперы, где уже прослушиваются характеры героев, лейттемы (если есть), направление всей драматургии. Оркестровая партия помогает раскрыть характеры и «закадровые» мысли персонажей, поддерживает вокальную партию и иногда даже «перекрывает» ее собой.

3. Вокальная партия – это арии, дуэты, речитативы и отдельные слова героев, хоровые сцены. Они являются ведущим и определяющим фактором в опере как синтетическом жанре. Разновидности вокальных партий – сольные номера, хоровые и дуэтные или ансамблевые сцены могут достаточно сильно влиять на драматургию спектакля и на восприятие. Среди вокальных партий важную смысловую нагрузку в представлении главных действующих героев несут *сольные номера* (центральные в вокальной партии)³. Выходные арии сразу ярко очерчивают образ героя и его психологический мир.

Хоровые сцены имеют значительную смысловую нагрузку, выполняя

важную роль в создании «атмосферы» действия. Хор может дополнять живописность картины, подчеркивать жанровые сцены, встречающиеся в опере. Например, в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» в первом действии хоры «Болят мои скоры ноженьки» и «Уж как по мосту-мосточку» раскрывают картину сельской жизни. Напротив, хоры из опер М.П. Мусоргского «Хованщина» и «Борис Годунов» создают портрет русского народа, передают историческую трагичность судеб людей. И, конечно же, традиционно, еще по модели древнегреческой трагедии, хор выступает комментатором действий. Кроме того, хор иногда выполняет противоположную характеру действия функцию. Это более «остро» показывает основное действие. Так, в четвертом действии оперы Ж. Бизе «Кармен» на фоне хора, восхваляющего Эскамильо, происходит объяснение главных героев, в ходе которого Хозе убивает Кармен. Создаваемая хором ликующая атмосфера во время трагических событий заставляет глубже погрузиться в данную картину, вызывает более сильные эмоции сопереживания героям, подчеркивая драматический эффект еще сильнее, нежели эта сцена была бы только с оркестровой поддержкой.

Важна роль такой разновидности вокальной партии, как *дуэтные, ансамблевые сцены*. В операх, где используется сквозное действие, речитативы, дуэты и ансамбли могут иметь более весомую смысловую нагрузку, чем сольные номера, так как сюжет разворачивается в этих сценах. Например, в операх Р. Вагнера основное развитие происходит в диалоговых сценах. Также в по-

следней картине «Евгения Онегина» весь финал строится на диалоге Онегина и Татьяны. В то же время дуэтные и ансамблевые сцены могут как развивать действие, так и останавливать. Так называемые «ансамбли состояний» ставят «на паузу» общее действие и концентрируют внимание на мыслях и чувствах героев. Несмотря на то что такие сцены «приостанавливают» ход спектакля, они важны для драматургии в целом, так как в них часто раскрываются мотивы действий персонажей и рисуется картина дальнейших их действий или наоборот бездействий.

4. Мизансцены – движения и действия героев в ходе оперного спектакля. Они являются одним из важнейших средств выразительности. Манера персонажей двигаться раскрывает их характер, их внутренние переживания, добавляет динамики действию, развивает драматургию. Во многих клавирах опер можно увидеть ремарки композитора по действию героя в определенный момент, эти движения вписываются в общую картину и неразрывно связываются с музыкой. Невозможно вообразить оперный спектакль без мизансцен. Зритель может сразу понять практически всю суть персонажа, когда он только вышел на сцену.

5. Хореография – большинство оперных клавиров содержат в себе танцевальные номера. Композиторы включали их для создания более наглядного восприятия действия. В жанре большой французской оперы, например, наличие хореографических номеров было обязательным условием. Выразительные средства танца используются как в русской, так и в зарубежной операх. Жан-

ровые разновидности танца имеют важное значение в музыке в целом. Объединяясь с музыкой, танец несет важную «атмосферную» и смысловую нагрузку.

6. Декорации и свет – важный пункт для воспринимающего сознания. С помощью декораций создаются условия для действий. Когда открывается занавес, зритель может сразу понять, что это за место, в какой эпохе будет происходить действие, какие герои могут появиться, какие события будут происходить. Декорации зачастую могут менять глубинный смысл произведения, психологическое состояние персонажей. Роль декораций и света можно в какой-то мере сравнить с описанием пейзажей в литературных произведениях: пейзажи в литературе, как правило, отражают внутренний мир героев.

7. Наконец, важнейший элемент оперного спектакля – певцы. Наличие вокальной партии – обязательное условие для оперного искусства. Ввиду этого сложно переоценить роль исполнителей главных действующих лиц. Если все перечисленные выше элементы оперного спектакля создают канву спектакля, то певцы – двигатели драматического действия, конечная точка соединения всех элементов и то, что воспринимается сознанием зрителя. Исполнители являются носителями всех смысловых пластов. Как важнейший элемент оперы каждый певец в свою очередь, несет в себе сочетание индивидуализированных выразительных средств. Виды этих средств, в основном, одинаковы, но их характер неповторим для каждого исполнителя.

**Выразительные средства
в арсенале певца**

Тембр и тип – в литературе по изучению и развитию певческого голоса принято разделять понятия тембра и типа голоса. По типу все голоса, как известно, делятся на бас, баритон, тенор и сопрано, и внутри этих разновидностей голоса в зависимости от диапазона классифицируются на более характерные типы (лирические, драматические, колоратурные). Детальный разбор способов и методов классификации голосов не является целью данной работы. Для исследования интересны сами звуковые качества голоса и их влияние на образ.

Тип голоса – определяющий фактор в распределении ролей. В восприятии каждого персонажа возникают примерно одинаковые ассоциации их характеров с той или иной высотой голоса. Например, голос Демона мы представляем низким и глубоким (грудной голос), голос Снегурочки – высоким и звонким.

Тембр включает в себя такие характеристики, как окраска, объем, густота и блеск (Юссон Р., 1974, с. 126–127). У других авторов эти категории могут немного меняться, но в целом все используют примерно одни и те же «измерители» тембра. Тембр – это данное природой, особое строение голосового аппарата, индивидуальное звучание голоса, которое не похоже ни на один другой голос. Для певца тембр – одно из важнейших средств выразительности. С помощью природного звучания тембра и добавления разных красок в голос певец создает неповторимый, аудиовоспринимаемый, вокальный образ.

Уровень владения вокальной техникой. Этот пункт непосредственно

связан с тембром, так как некоторые качества тембра можно развить и улучшить. Звучание можно обогатить с помощью добавления эмоциональных оттенков. Эти навыки включаются во владение техникой вокала. К технической стороне относится умение владеть дыханием (пение «Belcanto» сложнейшая и самая востребованная во все времена техника), подвижность гортани, диапазон, ровность голоса.

Тесситура. Тесситура в партии зависит всегда от композиторского замысла. Но так как исполняет вокальную партию певец, это – его средство выразительности, тесситурой он может более выразительно преподнести переживания своего героя в той или иной ситуации. С помощью высоты мелодического рисунка воспринимающее сознание может определить настроение и эмоциональный фон персонажей оперного спектакля.

Пластика. Пластика певца – это совокупность движений и жестов, которые он выбирает для своего героя или то, что в принципе свойственно самому певцу, как человеку. Хороший исполнитель для каждой роли будет выбирать особую пластику. Ф. Шаляпин написал следующие строки о значении жеста в сценическом действии: «Жест, конечно, самая душа сценического творчества. Правила жеста и его выразительность – первооснова актерской игры» (1990, с. 246–247). У каждого действующего лица оперного спектакля своя индивидуальность, что непременно должно находить отражение во всех его движениях в мизансценах.

Внешний вид, комплекция. Внешние данные для певца это нема-

ловажный фактор. Порой режиссер может отказать певцу от роли лишь из-за несоответствия его внешнего облика образу персонажа. Но для этого пункта есть исключения. Иногда, казалось бы, не подходящий под роль артист настолько убедителен на сцене, настолько гармонично создает вокальный образ, что восприятие может игнорировать внешние факторы и сосредоточиться на образе героя. Таким образом, внешность для певца важна, но важнее для исполнения то, как артист ею может пользоваться.

Артистизм, харизма, экспрессивность. Эти качества вокалиста не заменить ничем: даже при должной внешности без артистизма и выразительности певцу не создать правдивый образ. Это умение не только понять и прожить «внутри себя» характер персонажа, это особый талант правильно показать его на сцене, донести до восприятия каждого зрителя, уметь затронуть его внимание и заставить переживать за этого персонажа, сочувствовать ему, идентифицировать себя с этим героем.

Трактовка оперной партии. Это то, что в готовом виде исполнитель уже преподносит воспринимающему сознанию. Это работа над вокальным образом, понимание мотивации героя, «наложение» вокального образа на собственный внутренний мир и жизненный опыт и воспроизведение вокального образа на сцене. У каждого исполнителя один и тот же персонаж будет отличаться. Оперы великих – первооснова и материал для осуществления художественной жизни на сцене. Партитуры этих опер рождают в исполнителях каждый раз новый вариант образа. Сегодняшний артист найдет в геро-

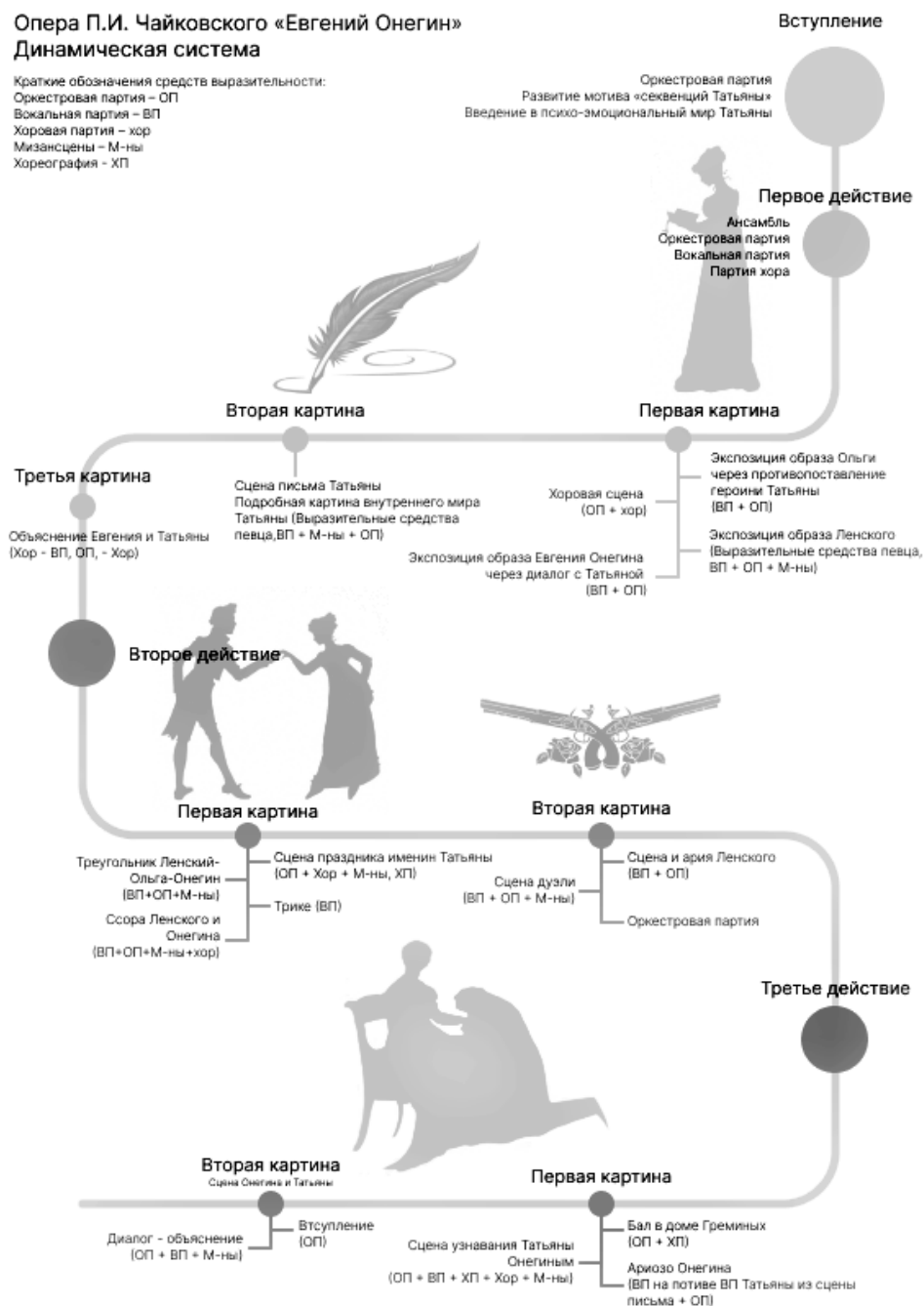
ях «Фиделио» иное, чем современник Л. ван Бетховена, новое и иное, продиктованное жизнью сегодня (Покровский Б., 1979, с. 28). Формирование и аудиовизуальное воплощение своей трактовки – самое главное средство выразительности, так как оно аккумулирует в себе большинство приведенных средств выразительности.

Все элементы объединяются в одну систему для создания нужного эффекта. Достигается это за счет работы того или иного средства выразительности в определенный момент времени. Как заметил Л.С. Выготский, «не все факторы в художественном произведении равноценны. Форма образуется не их слиянием воедино, а путем конструктивного подчинения одних факторов другим» (1998, с. 150). Проследить эти «подвижки» предлагаем с помощью схемы (рисунок).

В динамической системе рассматриваются основные герои с ярко выраженными действиями или те, вокруг которых совершается действие. Персонажи с небольшой смысловой нагрузкой в данном контексте не рассматриваются. В схеме использованы не все средства выразительности. Не отражается такой пункт, как декорации и свет, потому что этот параметр индивидуален для каждого спектакля. Эта категория средств выразительности весьма субъективна и подходит для разбора конкретного спектакля, так как в разных постановках одной и той же оперы может быть разный стиль декораций и света, это будет зависеть от режиссерской интерпретации. Подтверждение этой мысли можно найти у В.Ю. Богатырева, который считал, что акценты на

Опера П.И. Чайковского «Евгений Онегин» Динамическая система

Краткие обозначения средств выразительности:
Оркестровая партия – ОП
Вокальная партия – ВП
Хоровая партия – хор
Мизансцены – М-ны
Хореография – ХП



Динамическая система оперы «Евгений Онегин»

режиссуру, певца, музыку также могут меняться в зависимости от развития или популярности этих элементов в данный момент в принципе (2008). Не приведены и сред-

ства выразительности певцов, так как они включены в сам образ персонажа и его музыкально-интонационный материал.

Итак, как мы стремились показать, динамическая система воплощения оперной партии обладает высоким потенциалом для деятельности певца-актера: он и актер (первая составляющая рассмотренной динамической системы – характер / ситуация), и певец (вторая составляющая динамической системы – вокальные средства выразительности).

В динамической системе заключено единство двух линий, которые и составляют ее двойственность: выразительные средства оперного

спектакля и индивидуальные выразительные средства певца. Каждое средство выразительности в оперном спектакле выходит на первый план, «подчиняя себе» все прочие средства. Таким образом, двойственная природа динамической системы соединяет в себе два параметра: 1) характер / ситуация, что отвечает за актерскую составляющую воплощения образа героя; 2) вокальные средства выразительности, что отвечает за формирование аудиовоплощения образа героя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подчеркнем, что предлагаемая классификация является авторской, сформировавшейся практически полностью на основе творческой практики, а не смежных исследований.

² Например, в выходных ариях персонажей внимание воспринимающего сознания больше обращается к вокальной партии; в номерах с кодами (как пример можно привести наличие вокальной каденции в любой из арий оперы *seria*, подробнее можем увидеть этот факт в арии Морганы из

оперы Г.Ф. Генделя «Альцина») поддержка оркестра минимальная либо полностью нивелируется. Есть и такие образцы, как, например, песня Любаши в первом действии «Царской невесты» Н.А. Римского-Корсакова, где оркестровая партия отсутствует. К ним относятся и так называемые ансамбли «состояний», где все внимание концентрируется вокруг позиций и мнений различных персонажей.

³ Они нередко функционируют как самостоятельные концертные номера.

ЛИТЕРАТУРА

Богатырев В.Ю. Режиссура в опере и психотехника певца // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 59. С. 284–290.

Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. 480 с.

Покровский Б. Размышления об опере. М.: Сов. композитор, 1979. 279 с.

Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни / сост. А.С. Мельникр. Фрунзе: Адабият, 1990. 512 с.

Юссон Р. Певческий голос. Исследования основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. М.: Музыка, 1974. 255 с.

REFERENCES

Bogatyrev, V.Yu. (2008), "Directing in opera and psychotechnics of the singer", *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Proceedings of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University], no. 59, pp. 284–290. (in Russ.)

Pokrovskii, B. (1979), *Razmyshleniya ob opere* [Opera reflections], Sovetskii kompozitor, Moscow, 279 p. (in Russ.)

Shalyapin, F.I. (1990), *Stranitsy iz moei shizni* [Pages from my life], Adabiat, Frunze, 512 p. (in Russ.)

Vigotskii, L.S. (1998), *Psihologiya iskusstva* [Psychology of art], Feniks, Rostov-on-Don, 480 p. (in Russ.)

Yusson, R. (1974), *Pevcheskii golos. Issledovaniya osnovnykh fiziologicheskikh i akusticheskikh yavlenii pevcheskogo go-losa* [Singing voice. Studies of the main physiological and acoustic phenomena of the singing voice], Muzyka, Moscow, 255 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Малиновская Екатерина Евгеньевна, аспирант Томского государственного университета
E-mail: malinovskaya9117@gmail.com

Authors Information

Ekaterina E. Malinovskaya, postgraduate student of the Tomsk State University
E-mail: malinovskaya9117@gmail.com

Поступила в редакцию 17.03.2023

После доработки 17.05.2023

Принята к публикации 29.05.2023

Received 17.03.2023

Revised 17.05.2023

Accepted for publication 29.05.2023

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ «СИБИРСКОГО БРАССА»

С.М. Кузов¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена творческой деятельности ансамбля медных духовых инструментов Новосибирской филармонии «Сибирский Брасс». Автор, сам будучи артистом «Сибирского Брасса», задался целью изучить и систематизировать основные жизненные вехи ансамбля. Очень малое количество литературных источников о брасс-коллективах России подчеркивает актуальность данной работы. Для написания были использованы статьи из научных журналов, материалы из прессы, личный опыт автора, а также информация от музыкантов, стоящих у истоков становления ансамбля. В работе последовательно представлена более чем тридцатилетняя история становления и развития коллектива, описаны его достижения, этапы творческих подъемов и критические моменты существования, наиболее значимые вехи и представители, а также проанализирован инструментальный состав и репертуар. На основании исследования делаются выводы об эволюции «Сибирского брасса» от небольшого любительского коллектива до высокопрофессионального ансамбля, ставшего широко известным в России, а также о постепенном усложнении и обогащении репертуара музыкальными произведениями разных стилей и эпох. Статья будет представлять интерес как для исполнителей на духовых инструментах, так и для почитателей творчества брасс-ансамблевого исполнительства.

Ключевые слова: Сибирский Брасс, ансамбль, Арнольд Кац, Андрей Салтанов, Михаил Косицин, Николай Сизиков, Академический симфонический оркестр, Новосибирская филармония

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Кузов С.М. История возникновения и творческий путь «Сибирского Брасса» // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 2. С. 220–230. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-220-230.

THE HISTORY OF THE ORIGIN AND CREATIVE PATH OF THE “SIBERIAN BRASS”

S.M. Kuzov¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the creative activity of the ensemble of brass wind instruments of the Novosibirsk Philharmonic “Siberian Brass”. The author, being an artist of the “Siberian Brass”, set out to study and systematize the main life milestones of the ensemble. A very small number of literary sources about brass bands in Russia emphasizes the relevance of this work. For writing, articles from scientific journals, materials from the press, personal experience of the author, as well as information from musicians standing at the origins of the formation of the ensemble were used. The work consistently presents the history of the emergence of the collective from its inception to the current composition, describes its achievements, stages of creative ascents and critical moments, the most significant milestones and representatives, and also analyzes the instrumental composition and repertoire. On the basis of the study, conclusions are drawn about the evolution of the “Siberian Brass” from

a small amateur team to a highly professional ensemble that has become widely known in Russia, as well as about the gradual complication and enrichment of the repertoire with musical works of different styles and eras. The article will be of interest both for brass musicians and for admirers of breaststroke ensemble performance.

Keywords: Siberian Brass, ensemble, Arnold Katz, Andrey Saltanov, Mikhail Kositsin, Nikolai Sizikov, Academic Symphony Orchestra, Novosibirsk Philharmonic

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Kuzov, S.M. (2023), "The history of the origin and creative path of the «Siberian Brass»", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 220–230. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-220-230.

Ансамбль медных духовых инструментов «Сибирский Брасс» за свою более чем тридцатилетнюю историю прошел непростой путь от любительского ансамбля до профессионального коллектива Новосибирской филармонии, обширный репертуар которого включает в себя произведения разных стилей и жанров от музыки эпохи Возрождения и Барокко до джаза. Автор данной работы является музыкантом «Сибирского Брасса» на протяжении последних десяти лет. Цель настоящей статьи – раскрытие следующих проблемных аспектов: история возникновения и этапы становления коллектива от зарождения и до настоящего времени, рецептивные процессы, представление основных руководителей и музыкантов-участников, места творческой деятельности, а также специфика концертных программ и отбора репертуара. Сложность работы обусловлена практически полным отсутствием публикаций об ансамбле, за исключением нескольких газетных статей. Между тем коллектив по-своему уникален: это единственный в России брасс-ансамбль, официально и на постоянной основе входящий в концертную организацию. Ансамбль широко известен не только в Новосибирске и Новосибирской области, но и далеко за пределами Сибири.

Первая попытка создания брасс-квинтета в Новосибирске была предпринята в 1988 г. Ее инициатором стал один из выдающихся музыкантов-духовиков, концертмейстер группы валторн Академического симфонического оркестра и преподаватель Новосибирской консерватории Михаил Викторович Косицин. Во время очередного гастрольного тура по Европе в составе оркестра он приобрел ноты для брасс-квинтета и привез их в Новосибирск. Это событие заинтересовало молодых музыкантов – так родилась идея создать любительский брасс-квинтет. Для ее осуществления объединились такие энтузиасты своего дела, как трубачи Рустам Зиганшин и Владимир Василин, тромбонист Виталий Тигаев и бас-тромбонист Владимир Кищенко. Сам Михаил Викторович исполнял партию валторны и руководил ансамблем. Стоит отметить, что М.В. Косицин поддерживал дружеские отношения с профессором Саратовской консерватории, трубачом А.Д. Селяниным – руководителем одного из ведущих на тот момент брасс-коллективов России «Бранд-Брасс-Квинтета» (Васнин П., 2017, с. 66). Возможно, именно из-за этих дружеских отношений у М.В. Косицина зародился интерес к такому виду ансамблевого исполнительства.

Первоначальным местом репетиций ансамбля был Новосибирский академический театр оперы и балета (поскольку в эти годы там базировался Академический симфонический оркестр). Но в 1989 г. брасс-квинтетом заинтересовался Владимир Петрович Лузин, профессор, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Новосибирской консерватории. Он предложил М.В. Косицину руководить брасс-квинтетом как ансамблевой дисциплиной на кафедре. Так местом творческой деятельности коллектива на ближайшие годы стала консерватория. Это было актуально еще и потому, что Р. Зиганшин и В. Кищенко были в то время ее студентами.

Первый репертуар молодого коллектива состоял из таких произведений, как переложения увертюры Дж. Верди из опер «Аида» и «Травиата», регтаймов С. Джоплина, «Маленькой ночной серенады» В. Моцарта, сюит из «Детского альбома» и балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского, а также оригинального трехчастного произведения для классического брасс-квинтета – «Квинтет» М. Арнольда. На выпускном экзамене по ансамблю музыканты исполнили «Музыку на воде» Г.Ф. Генделя.

С открытием в 1990-е гг. собственного Большого концертного зала у Новосибирской филармонии появляется возможность расширить свои творческие коллективы. «Из “недр” симфонического оркестра возникли Концертный духовой оркестр, ансамбль солистов “Новосибирская камерата”, “Сибирский Брасс”» (Белоносова И., 2016, с. 59). Перемещение брасс-квинтета из консерватории в филармонию

произошло в 1994 г. Это было связано с тем, что в 1993 г. был создан Концертный духовой оркестр под руководством Арнольда Михайловича Каца. «Как музыкант, владеющий тайнами исполнительского искусства, он в полной мере представлял себе весь спектр проблем оркестрового музицирования» (Шиндин Б., 2014, с. 123).

Коллектив полностью состоял из музыкантов духовой группы Академического симфонического оркестра (эта традиция соблюдается и сейчас). Одну из главных задач коллектива Маэстро видел в повышении профессионального уровня музыкантов-духовиков и усовершенствовании навыков ансамблевой игры. Поэтому в концертные программы оркестра стали включаться ансамблевые номера квинтета деревянных духовых инструментов, брасс-квинтета и квартета медных духовых инструментов.

Состав ансамбля периодически менялся, в течение ближайших шести лет в нем участвовали трубачи Рустам Зиганшин, Владимир Василин, Андрей Лобанов, валторнисты Михаил Косицин и Василий Соколов, тромбонисты Олег Голюнов и Владимир Кищенко (бас-тромбон и баритон), тубист Владимир Спиридонов. В состав квартета входили О. Голюнов, В. Соколов, В. Кищенко, В. Спиридонов.

Регулярные репетиции, блестящее исполнение и стремительно растущая известность привели к тому, что ансамбль стал желанным гостем многих творческих мероприятий. И это неудивительно, ведь звучание духовых инструментов всегда привлекало внимание публики. «Они сопровождали различные

ритуалы, шествия, сражения и обрели особый статус» (Антипова Ю., 2019, с. 77). Стоит отметить, что в данный период коллектив вел также активную гастрольную деятельность. В 2000 г. музыкантами было принято решение отправиться в турне по городам Германии. Состав ансамбля в это время был следующим: трубачи Рустам Зиганшин и Сергей Архипов, валторнист Василий Соколов, тромбонист Андрей Салтанов, бас-тромбонист Владимир Кищенко.

В 2002 г. произошло знаменательное событие в жизни ансамбля – официальное вхождение в состав Новосибирской филармонии. И, хотя этому предшествовал немалый скандал¹, коллектив не только продолжил свое стремительное развитие, но и перешел на новый творческий и профессиональный уровень. Это стало возможным благодаря большому интересу, проявленному художественным руководителем филармонии Владимиром Михайловичем Калужским, который предложил помощь коллективу в столь не простой ситуации. В.М. Калужский помог организовать несколько концертов брасс-квинтета на сценических площадках города, в том числе и в консерватории, а увидев, с каким интересом и восторгом коллектив принимала публика, поставил вопрос перед директором Новосибирской филармонии А.Г. Назимко о вхождении брасс-квинтета в ее состав. И этот вопрос был решен положительно².

Первый концерт брасс-квинтета как концертного коллектива филармонии состоялся в ноябре 2002 г. Это была программа «Болеро». Второй концерт прошел спустя месяц, в декабре, на сцене Камерного зала.

Программа называлась «Подобно органу». Были исполнены такие произведения, как Токката и Фуга d-moll, Прелюдия f-moll И.С. Баха, «Времена года» А. Вивальди, «Прибытие королевы Шебы» и «Музыка на воде» Г.Ф. Генделя. Кульминацией концерта стало исполнение «Контрапунктуса» из «Искусства фуги» И.С. Баха. Во время исполнения этого сложного полифонического произведения музыканты стояли по одному в разных частях зала. Концерты имели грандиозный успех и, вопреки опасениям артистов, прошли при полностью заполненных публикой залах.

Следующие два концерта состоялись в Новосибирской консерватории совместно с органисткой Наталией Багинской. Название программы – «Рождественский хорал». Здесь ансамблевые номера чередовались с сольными, которые музыканты исполняли под аккомпанемент органа³. На одном из концертов этой программы музыканты, к своему изумлению, увидели в числе слушателей Арнольда Михайловича Каца! Стоит ли говорить, сколько волнения это прибавило артистам ансамбля? Известно, что Маэстро ходил на концерты далеко не каждого коллектива, и его появление на концерте «Сибирского Брасса» говорит об особом интересе к творчеству ансамбля⁴.

Концерты брасс-квинтета проходили, как правило, в двух отделениях. Программа строилась по принципу – от классики до джаза. Если быть более точным, то первое отделение начиналось с музыки эпохи Барокко: «Trumpet Tune» Г. Пёрселла, «Адажио» Т. Альбини, «Кончерто грассо» А. Корел-

ли, «Времена года» А. Вивальди, «Токката и фуга d-moll» И.С. Баха, «Музыка на воде», «Прибытие королевны Шебы» Г.Ф. Генделя⁵. Далее звучали известнейшие произведения классиков и романтиков: «Маленькая ночная серенада», «Ария царицы Ночи», «Турецкое рондо» В.А. Моцарта, Симфония № 5 (1-я часть) и «Военный марш» Л. Бетховена, увертюра к опере «Вильгельм Тель» Дж. Россини, Вступление и Марш из оперы «Аида» Дж. Верди.

Второе отделение часто начиналось с выхода музыкантов по одному из разных частей концертного зала под музыку Б. Джонсона «Just a closer walk»⁶. Затем, как правило, исполнялись номера из знаменитых сюит: «Пер Гюнт» Э. Грига, «Карнавал животных» К. Сен-Санса, «Кармен» Ж. Бизе, а также произведения К. Дебюсси («Девушка с волосами цвета льна»), М. Равеля («Болеро», «Павана»), А. Дворжак («Славянский танец», «Юмореска»). В зависимости от тематики концерта могли включаться номера из балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского («Марш», «Китайский танец», «Арабский танец», «Трепак»), регтаймы С. Джоплина, польки И. Штрауса. Завершали концерт популярные произведения композиторов XX в.: танго А. Пьяццолла («Oblivion», «Libertango»), «Караван» Х. Тизол, «Sing, sing, sing» Л. Прима, «Мексиканский пляжный танец» Ф. Партичелла, «Кумпарсита» Х. Родригеса, «Besame mucho» К. Веласкес. На «бис» часто исполнялась «Mambo № 5» П. Прадо. Многие аранжировки и переложения произведений делал Андрей Салтанов. Помимо этого ноты для брасс-квинтета приобретались

во время поездок в Европу, иногда ими делились коллеги из известных брасс-коллективов («German Brass», «London Brass»).

Во время поездок по области часто исполнялась музыка более легких жанров: вальсы, марши, танго, польки, музыка из кинофильмов. В эти периоды особенно востребованным был сборник аранжированных для брасс-квинтета произведений красноярского трубача, педагога и дирижера Петра Казимира.

Продолжая разговор о творчестве «Сибирского Брасса», невозможно обойти вниманием серию уникальных концертов для детей, проходящих с элементами театрализации и интерактивных приемов. Специфика детской слушательской аудитории накладывает на исполнителей большую ответственность, «иногда такая ансамблевая игра превращается в хорошо режиссированное красочное выступление с оригинальными костюмами, хореографией, световыми эффектами и другими театральными атрибутами» (Муединов Д., 2015, с. 60). Поэтому музыкантам требовалось внедрять множество интересных зрелищных эффектов.

Яркими примерами являются: «Голубая луна» Р. Роджерса, главную тему которой А. Салтанов исполнял поочередно на пяти тромбонах (бас, тенор, альт, сопрано, а самый маленький был просто спаян их двух настроенных крон); «Туба тайгер рэг» Н. ЛаРокка, которую В. Кищенко играл в маске тигра; номера из балетов П.И. Чайковского «Щелкунчик» и «Лебединое озеро», исполняемые музыкантами в балетных пачках; попури на мультфильм Уолта Диснея, где сам мульт-

фильм без звука транслировался на экране, а ансамбль исполнял музыку, характеризующую героев и события. Также проводились конкурсы с приглашением детей на сцену, в которых участники угадывали по тембру звучащий инструмент. Подобные мероприятия пользовались большой популярностью как среди детей, так и их родителей.

В этот период времени с «Сибирским Брассом» сотрудничали выдающиеся солисты вокалисты Татьяна Зорина, Ольга Колобова и Ирина Чурилова; органисты Александр Бардин и Наталия Багинская; саксофонист Андрей Турыгин.

Художественным руководителем коллектива был единогласно избран Андрей Юрьевич Салтанов. Ему присущи такие качества, как постоянный творческий поиск и стремление виртуозно исполнять музыку разных стилей. К примеру, будучи академическим музыкантом и имея консерваторское образование, Андрей профессионально играл джаз, до отъезда из Новосибирска был солистом Биг-бэнда В. Толкачёва. Его талант в полной мере воплотился в творческой деятельности брасс-квнтета и во многом предопределил успех коллектива. Андрей был автором многих концертных программ и делал аранжировки произведений.

Директором ансамбля в течение без малого двадцати лет со дня вхождения в филармонию была Наталия Николаевна Рыжкова. Коллектив с первых же концертов подтвердил свое право на состоятельность, симпатизировал публике и собирал на своих выступлениях достаточно большое количество зрителей, что стало возможным во многом благо-

даря огромному труду, искренней любви и уважению к творчеству «Сибирского Брасса» со стороны директора. Наталия Николаевна принимала активное участие в подготовке новых концертных программ, многие ее творческие идеи были успешно реализованы и полюблились слушателям.

В 2007 г. брасс-квнтет отметил свой пятилетний юбилей в составе филармонии большой концертной программой в трех отделениях на сцене Камерного зала филармонии. Тогда же коллектив впервые выступил расширенным составом из одиннадцати музыкантов. С этого времени в концертную практику коллектива войдет обычай, при котором в первом отделении выступает квнтет, во втором – расширенный состав, где десять исполнителей на медных духовых инструментах и один исполнитель на ударных⁷.

Приглашались, как правило, музыканты-духовики из оркестров Новосибирска, а также талантливые студенты консерватории, среди них трубачи Андрей Басов (с конца 2007 г. вошел в постоянный состав квнтета), Иван Коробань, Сергей Яковлев, Артур Ермаков; валторнисты Алексей Лисовицкий, Андрей Ряженков; тромбонист Олег Голунов, Николай Сизиков; тубист Владимир Гришин. Партию ударных инструментов исполнял (и исполняет по сей день) Дмитрий Храмов (рис. 1, 2).

В период с 2008 по 2010 г. коллектив совершил ряд поездок по России⁸, охватив такие города, как Омск, Красноярск, Тобольск, Томск, Саяногорск. Все поездки собирали полные залы и очень тепло принимались публикой.



Рис. 1. Брасс-квинтет, 2007 г. Слева направо: С. Архипов, В. Соколов, В. Кищенко, А. Салтанов, А. Басов



Рис. 2. Первый расширенный состав «Сибирского Брасса». Стоят: Н. Сизиков, И. Коробань, В. Кищенко, А. Басов, А. Салтанов. Сидят: С. Архипов, В. Соколов, В. Гришин, А. Лисовицкий, А. Ермаков

В 2010 г. произошло событие, из-за которого деятельность «Сибирского Брасса» вполне могла быть завершена. Таковым стал отъезд

из Новосибирска Андрея Салтанова и Владимира Кищенко – музыкантов, составляющих основу ансамбля на протяжении десяти лет. Как позже признался А. Салтанов в беседе с автором статьи, уход из Брасса был для него самой значительной причиной, по которой ему не хотелось покидать Новосибирск. Но, вопреки пессимистическим прогнозам, brass-квintет смог не только продолжить свой творческий путь, но и расширить впоследствии состав исполнителей и репертуар благодаря новому художественному руководителю ансамбля, которым стал тромбонист Николай Владимирович Сизиков – постоянный участник концертных программ. Будучи не только талантливым музыкантом и ансамблистом, но и человеком больших организаторских способностей, он с энтузиазмом принялся за работу.

2013 г. стал знаковым в жизни ансамбля. Николай Сизиков, при поддержке В.М. Калужского, смог

убедить директора филармонии А.Г. Назимко в необходимости расширения постоянного состава «Сибирского Брасса» до одиннадцати человек, в результате чего brass-квintет был переименован в ансамбль медных духовых инструментов Новосибирской филармонии «Сибирский Brass».

К 2014 г. сформировался постоянный состав brass-«десятки»: трубачи Иван Коробань, Андрей Басов, Евгений Салтымаков, Артур Ермаков; валторнисты Василий Соколов и Дмитрий Четвериков; тромбонисты Николай Сизиков, Сергей Кузов, Юрий Дюков; тубист Владимир Гришин; партию ударных стабильно исполнял Дмитрий Храмов. В таком составе коллектив продолжает свое творчество и сегодня (за исключением В. Гришина, которого в 2021 г. сменил Александр Калачёв). В период 2010–2014 гг. в составе «Брасса» также участвовали трубач Сергей Архипов, тромбонист Олег Голунов, бас-тромбонист Евгений Фирсов (рис. 3).



Рис. 3. «Сибирский Brass» 2020 г. Стоят: С. Кузов, Ю. Дюков, И. Коробань, Д. Храмов, В. Гришин. Сидят: Д. Четвериков, А. Ермаков, Н. Сизиков, Е. Салтымаков, В. Соколов

В новом, увеличенном составе ансамбль стал смотреться на большой сцене еще более эффектно. Значительно обогатилась звуковая палитра, что обусловлено широким звуковысотным диапазоном и тембровыми характеристиками инструментов от трубы-пикколо до тубы. Это позволило разнообразить репертуар.

Нототека «Сибирского Брасса» состоит из 1150 произведений для brass-квинтета и 370 произведений для brass-«десятки». Некоторые, наиболее популярные, произведения были переинструментированы с расширением состава исполнителей (5-я симфония Л. ван Бетховена, «Времена года» А. Вивальди, «Контрапунктус» И.С. Баха, «Караван» Х. Тизола и многие другие произведения, аранжировки которых делали А. Салтанов, Н. Сизиков, В. Ивановичев). Кроме того, репертуар коллектива пополнился аранжировками известных европейских авторов: Э. Креспо (German Brass) «Баллада о двух крылышках», «Мулатка», «Пассадобль О-ле», Р. Харви (London Brass) сюита из оперы «Кармен» Ж. Бизе, «Времена года» А. Вивальди, «Чай вдвоем» В. Юманса, «Дни вина и роз» Г. Манчини, сюита из мюзикла «Порги и Бесс» Дж. Гершвина и др.

Отдельное место в репертуаре «Сибирского Брасса» занимают произведения композиторов-органистов. Это И.С. Бах (Токката и fuga d-moll, Органный концерт BWV 596, фуги, песнопения из кантат «Jesu, meine Freude» BWV 227, «Wachet auf, ruft uns die Stimme»

BWV 140, «Gelobet sei der Herr mein Gott» BWV 129), Самюэль Шейдт («Galliard Battaglia», «Magnificat», «Intrada», «Canzone Bergamonica»), Дж. Стэнли («Trumpet voluntary»), Г. Пёрселл («Trompet tune», «Sonata in D») и др.

В качестве солистов в концертах коллектива в течение последних десяти лет принимали участие органисты Дмитрий Колкер, Андрей Бардин, Константин Волостнов, вокалисты Ирина Новикова, Ольга Колобова, Татьяна Зорина, Ирина Чурилова, Ольга Осипова, саксофонист Андрей Турыгин, трубач Сёдзо Цумори.

Творческий путь «Сибирского Брасса» продолжается и по сей день. Радует, что, начиная свою нелегкую стезю в качестве небольшой инструментальной группы, коллектив, преодолев сложные жизненные ситуации и профессиональные неурядицы, превратился в полноценный концертный ансамбль филармонической эстрады. «Сибирский Брасс» блестяще выступает с яркими программами как для взрослой публики, так и для детей на сценических площадках Новосибирска и Новосибирской области. В его постоянном репертуаре преобладают пьесы высокой технической сложности, что явно свидетельствует о качественно новом этапе развития исполнительского профессионализма. Есть уверенность, что наличие государственного задания по концертам, а главное сплоченность музыкантов будут способствовать дальнейшему развитию и творческому росту ансамбля.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Все пятеро музыкантов были отстранены от работы волевым решением А.М. Каца за то, что несвоевременно приступили к репетициям нового концертного сезона из-за затянувшегося заграничного турне. Это событие вызвало большой резонанс и широко обсуждалось не только в Новосибирске, но и далеко за его пределами. Со временем все участники брасс-квинтета были приняты обратно.

² Действующий художественный руководитель «Сибирского Брасса» Николай Сизиков комментирует это событие следующими словами: «На самом деле, Владимир Михайлович Калужский спас коллектив. Он поддерживал, лоббировал идею о том, чтобы “Сибирский Брасс” вошел в состав филармонии, получил статус, а вместе с ним и финансирование... Ведь квинтет начался с того, что в 2000 году музыканты-духовики объединились и на свой страх и риск отправились на лето в Европу... На тех спонтанных, рискованных гастролях они снискали успех, который вдохновил. Но перспективный квинтет мог распасться в любой момент, если бы его не приняла под свое крыло филармония» (Ульянина И., 2015, с. 9).

³ Как отметила сама Наталия: «Звучание медных духовых органично для звучания органа в целом» (Якушевич С., 2012).

⁴ Как вспоминал позднее Николай Сизиков: «Кац не сразу одобрил идею создания брасс-квинтета... и все же он приходил на выступления, делал замечания, порой жесткие, порой с юмором, всегда по делу. Арнольд Михайлович мог простить все, кроме низкого уровня исполнительства, кроме халтуры» (Ульянина И., 2015, с. 9).

⁵ Здесь и далее указан перечень наиболее часто исполняемых произведений. В действительности их гораздо больше.

⁶ Как пишет О. Вешкина: «Артисты “Сибирского брасса” при случае не прочь поозорничать: исполняя джазовую композицию, выйти с инструментом в зрительный зал, пройти между рядами, доигрывая последние ноты, ненавязчиво уйти за кулисы на глазах у изумленной публики» (2008).

⁷ В кругу музыкантов этот состав стали называть «десяткой». Состав «десятки» в тот период не был постоянным и собирался только на определенные концертные программы (Вешкина О., 2008).

⁸ Музыканты стали участниками фестиваля «Звезды на Байкале» в Иркутске, «Алябьевская осень» в Тюмени (Пермякова И., 2008).

ЛИТЕРАТУРА

Антипова Ю.В. Духовые инструменты в современной массовой музыке: Некоторые аспекты изучения // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3. С. 77–84.

Белоносова И.В. Организация деятельности филармоний в Североазиатском регионе на рубеже XX–XXI столетий // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 3, ч. 5. С. 57–64.

Васнин П.А. Брасс-квинтет в контексте ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017. 198 с.

Вешкина О. Марш-бросок «Сибирского Брасса» // Навигатор. 2008. № 25. URL: <https://www.navigato.ru/print.php?publication=article&id=6959> (дата обращения: 13.03.2023).

Муединов Д.М. Театрализация исполнительского процесса на духовых инструментах: история и современность // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 2. С. 58–62.

REFERENCES

Antipova, Yu.V. (2019), “Wind instruments in modern mass music: some aspects of study”, *Journal of Musical Science*, no. 3, pp. 77–84. (in Russ.)

Belonosova, I.V. (2016), “Organization of the activities of philharmonic societies in the North Asian region at the turn of the XX–XXI centuries”, *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal* [International research journal], no. 3, part 5, pp. 57–64. (in Russ.)

Muedinov, D.M. (2015), “Theatricalization of the performing process on wind instruments: history and modernity”, *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 2, pp. 58–62. (in Russ.)

Permyakova, I. (2008), “Diary of the «Alyabyevskaya Autumn Festival». «Siberian Brass», *Classical Music News*, 2 October, Available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Dnevnik-festivalja-Aljabevskaja->

Пермякова И. Дневник фестиваля «Алябьевская осень». «Сибирский Брасс» // Classical Music News. 2008. 2 окт. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/Dnevnik-festivalja-Aljabevskaja-osen-Sibirskii-brass/> (дата обращения: 13.03.2023).

Ульянина И. Николай Сизиков: Мир держится на энтузиастах // Новая Сибирь. 2015. № 48. С. 9.

Шиндин Б.А. А.М. Кац – профессор Новосибирской консерватории: К 90-летию со дня рождения // Вестник музыкальной науки. 2014. № 4. С. 121–124.

Якушевич С. Необычный концерт органа и медных духовых инструментов представил ансамбль «Сибирский Брасс» // Новосибирские новости. 2012. 21 сент. URL: <https://nsknews.info/materials/neobychnyy-kontsert-organa-i-mednykh-dukhoxykh-instrumentov-predstavil-ansambl-sibirskiy-brass-126261/> (дата обращения: 13.03.2023).

osen-Sibirskii-brass/ (Accessed 13 March 2023). (in Russ.)

Shindin, B.A. (2014), “A.M. Katz – professor of the Novosibirsk Conservatory: to the 90th anniversary of his birth”, *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 121–124. (in Russ.)

Ulyanina, I. (2015), “Nikolay Sizikov: the world rests on enthusiasts”, *Novaya Sibir' [New Siberia]*, no. 48, p. 9. (in Russ.)

Vasnin, P.A. (2017), *Brass-kvintet v kontekste ansamblevogo ispolnitel'stva na mednykh dukhovykh instrumentakh* [Brass quintet in the context of ensemble performance on brass instruments], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 198 p. (in Russ.)

Veshkina, O. (2008), “March-throw «Siberian Brass»”, *Navigator [Navigator]*, 27 June, Available at: <https://www.navigator.ru/print.php?publication=article&id=6959> (Accessed 13 March 2023). (in Russ.)

Yakushevich, S. (2012), “An unusual concert of organ and brass instruments was presented by the ensemble «Siberian Brass»”, *Novosibirskie novosti* [Novosibirsk news], 21 September, Available at: <https://nsknews.info/materials/neobychnyy-kontsert-organa-i-mednykh-dukhoxykh-instrumentov-predstavil-ansambl-sibirskiy-brass-126261/> (Accessed 03 March 2023). (in Russ.)

Сведения об авторе

Кузов Сергей Михайлович, преподаватель Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: kuzov_85@mail.ru

Author Information

Sergey M. Kuzov, teacher at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: kuzov_85@mail.ru

Поступила в редакцию 20.03.2023
После доработки 30.05.2023
Принята к публикации 31.05.2023

Received 20.03.2023
Revised 30.05.2023
Accepted for publication 31.05.2023

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

<i>Демешко Г.А., Храпов К.С.</i>	
Струнный смычковый квартет: Аспекты теоретической рефлексии жанра	5
<i>Ван Тяньтянь</i>	
Рецепция поэмы Эдгара Аллана По «Колокола» в американском музыкальном романтизме	16
<i>Цзя Цзиньюй</i>	
Итальянские увертюры русских опер Е. Фомина	25
<i>Уткина М.В.</i>	
Природа и уклад жизни русской усадьбы как источник творческого вдохновения С.В. Рахманинова: отражение в камерно-вокальном жанре композитора	36
<i>Гаврилова Л.В.</i>	
Монодрама Олега Проститова «Черный человек» (по поэме С. Есенина) и ее оперно-балетное воплощение на красноярской сцене	48

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

<i>Пыльнева Л.Л.</i>	
Фотоновеллы, посвященные городам Европы, в творчестве Ю.П. Юкечева	56

ПСИХОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

<i>Коляденко Н.П.</i>	
Синестетичность восприятия музыки в автобиографической и мемуарной прозе М. Цветаевой	66
<i>Запевалова Л.Г.</i>	
«Незавершенность» как концепт художественного творчества и современной науки	77

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

<i>Алхамви М.</i>	
Сирийский город Алеппо как исторический центр арабского пения профессиональной устной традиции	87
<i>Ма Шухао</i>	
Оперные сочинения Го Вэньцзина: сюжеты и музыкальные решения	98
<i>Ван Бици</i>	
«Три прелюдии» для фортепиано Чжан Шуая в аспекте диалога Востока и Запада	112

ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

Новикова О.В.

- Методика ладового анализа бурятского эпического сказания
«Тохонйн ганса Төөлэн» 124

Шахов П.С., Тельминов В.Г., Зубов И.В.

- Исследования Хейкки Паасонена по мордовским языкам
и фольклору: «О строе стиха мордовских народных песен»
(перевод с немецкого языка, 1 часть) 138

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ

Отяковский Д.С., Сагдиев Р.Ф.

- Вопросы и проблемы музыкальной драматургии
в жанре цифровой оперы 163

Костина Э.Д.

- О применении электроники в музыке для ударных инструментов
(на примере «Mirrors of Emptiness» для маримбы и цифровой
задержки Г. Смирнова) 169

Черевань С.В.

- Методологические особенности дистанционного преподавания
музыкально-теоретических дисциплин в электронно-цифровых
условиях современности 178

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Дубровская М.Ю., Тарасевич Е.Е.

- Новосибирский музыкант А.И. Бороздин и его детский
оздоровительно-образовательный центр в системе отечественной
абилитационной педагогики 190

Робустова Л.П.

- Система педагогической подготовки студентов
Новосибирской консерватории: история и современность 199

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Малиновская Е.Е.

- Динамическая система музыкального и сценического
воплощения оперной партии 211

Кузов С.М.

- История возникновения и творческий путь
«Сибирского Брасса» 220

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

Demeshko G.A., Khrapov K.S.

String bow quartet: aspects of theoretic reflection on the genre ... 5

Wang Tiantian

Edgar Allan Poe's poem "Bells" in the receptive space
of American musical Romanticism 16

Jia Jinyu

Italian overtures of Russian operas by E. Fomin 25

Utkina M.V.

The nature and lifestyle of the Russian estate as a source
of creative inspiration of S.V. Rachmaninov: reflection
in the composer's chamber-vocal genre 36

Gavrilova L.V.

The monodrama "Black Man" by Oleg Prostitov (based on Sergei
Yesenin's poem) and its opera-ballet embodiment on the stage
of Krasnoyarsk 48

COMPOSING WORK

Pylneva L.L.

Photo novellas dedicated to the cities of Europe,
in the works of Yu.P. Yukechev 56

PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

Kolyadenko N.P.

Synesthetic perception of music in M. Tsvetaeva's
autobiographical and memoir prose 66

Zapevalova L.G.

"Incomplete" as a concept of artistic creativity
and modern science 77

MUSIC ORIENTAL STUDIES

Alhamwi M.

The Syrian city of Aleppo as a historical center of Arabic singing
and professional oral tradition 87

Ma Shuhao

Opera compositions by Guo Wenjing: features of musical
solutions 98

Wang Biqi

"Three Preludes" for piano by Zhang Shuai in the aspect
of East – West dialogue 112

ETHNOMUSICOLOGY

Novikova O.V.

- Methodology of modal analysis of the Buryat epic
“*Tokhonoin gansa Tøelen*” 124

Shakhov P.S., Telminov V.G., Zubov I.V.

- Heikki Paasonen’s studies in Mordvin languages and folklore:
“On the verse structure of the Mordovian folk songs”
(translation from German, first part) 138

INFORMATION TECHNOLOGY IN THE ART OF MUSIC AND EDUCATION

Otyakovsky D.S., Sagdiev R.F.

- Issues and problems of musical dramaturgy in the genre
of digital opera 163

Kostina E.D.

- On the question of the use of electronics in music for percussion
instruments (on the example of “Mirrors of Emptiness”
for marimba and digital delay by G. Smirnov) 169

Cherevan S.V.

- Methodological features of distance teaching of musical-theoretical
disciplines in electronic-digital conditions of our time 178

MUSIC EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

Dubrovskaya M.Yu., Tarasevich E.E.

- Novosibirsk musician A.I. Borozdin and its children's health
and educational center in the system of domestic habilitation
pedagogy 190

Robustova L.P.

- The system of pedagogical training of the Novosibirsk
conservatory students: history and modernity 199

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

Malinovskaya E.E.

- Dynamic system of musical and stage embodiment
of an opera part 211

Kuzov S.M.

- The history of the origin and creative path
of the “Siberian Brass” 220

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
2023, Т. 11, № 2
16+

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-57798 от 18 апреля 2014 г.

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени канди-
дата наук, на соискание ученой степени доктора наук (группы специальностей 5.10.1. Теория
и история культуры, искусства (культурология), 5.10.1. Теория и история культуры, искусства
(искусствоведение), 5.10.3. Виды искусства (искусствоведение) – музыкальное искусство)

Журнал индексируется аналитической базой данных РИНЦ

Требования к оформлению материалов,
предоставляемых в редакцию журнала
«Вестник музыкальной науки»,
см. на сайте: vestnik.nsglinka.ru

Редактор *Н.И. Коновалова*

Редактор английского текста *Н.И. Коновалова*

Компьютерный оригинал-макет подготовил *А.В. Ванчугов*

Дизайн обложки *А.А. Заплавный*

*В оформлении обложки использовано изображение статуи
Гвидо Аретинского в наружной галерее Уффици, Флоренция*

Подписано в печать 15.06.2023. Дата выхода в свет 30.06.2023
Формат 70х108/16. Усл. печ. л. 16,87. Уч.-изд. л. 15,5
Тираж 300 экз. Заказ №125. Цена 366 руб.

УЧРЕДИТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ИЗДАТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ТИПОГРАФИЯ

Новосибирского государственного технического университета
630092, Новосибирск, пр. К. Маркса, 20