
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031
Т. 11, № 3. 2023

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2023

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

ISSN 2308-1031
Vol. 11, no. 3. 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)
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)
Дубровская Марина Юзёфовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор (Россия, Москва)
Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Москва)
Курлени Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Кърклияски Томи Николов, доктор искусствоведения, профессор (Болгария, София)
Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Якутск)
Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Москва)
Мурашова Наталья Сергеевна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Серегина Наталья Семеновна, доктор искусствоведения (Россия, Санкт-Петербург)
Степняк Збигнев, доктор гуманитарных наук (Польша, Олыштын)
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)

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

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)
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)
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-Runtsio Larisa A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Belarus, Minsk)
Kryazheva Irina A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Moscow)
Kurlenya Konstantin M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)
Karkliskiysky Tomy N., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Bulgaria, Sofia)
Larionova Anna S., D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Yakutsk)
Lesovichenko Andrei M., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Moscow)
Murashova Natalya S., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)
Pankina Elena V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)
Pyl'neva Lada L., D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)
Seregina Natal'ya S., D. Sc. (Art Criticism) (Russia, Saint Petersburg)
Śtepniać Zbigniew, D. Sc. (Humanities) (Poland, Olsztyn)
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)

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

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

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ДОКЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

© Heinemann, M., 2023

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-5-30

KLANGTYPEN ALTER MUSIK BEOBACHTUNGEN AN WERKEN VON HEINRICH SCHÜTZ

M. Heinemann¹

(translation by E. Smyka, A. Maltseva)

¹ Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, Dresden, 01067, Deutschland

Abstract. Heinrich Schütz's work often contains turns of phrase that do not conform to contemporary music theory. Even Christoph Bernhard finally resigned himself to the attempt to trace conspicuous dissonances back to familiar turns of phrase; in his "Resolutiones tonorum dissonantium", he stated that the ear could accept chordal combinations even if they were incompatible with the rules of strict counterpoint. This introduces sound itself as a criterion of evaluation, but also admits it as a compositional intention. This article uses a number of examples to show how Heinrich Schütz conceives such new sounds and, especially in the late work of the Passions, subordinates compositional technique entirely to expression. Examples from such works by Heinrich Schütz as *Symphoniae sacrae I*, *Symphoniae sacrae II*, *Kleine Geistliche Konzerte*, *Passions* according to Matthew and Luke demonstrate that counterpoint and voice leading follow a concept in which sound is understood as the starting point of a composer's work.

Keywords: Heinrich Schütz, Baroque, sound types, music analysis, sacred music

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

For citation: Heinemann, M. (2023), "Klangtypen Alter Musik. Beobachtungen an Werken von Heinrich Schütz", in E. Smyka, A. Maltseva (trans.), *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 5–30. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-5-30.

ТИПЫ ЗВУЧАНИЙ В СТАРИННОЙ МУЗЫКЕ НАБЛЮДЕНИЯ О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЕНРИХА ШЮТЦА

M. Хайнеман¹

(перевод с немецкого языка Е. Смыки, А. Мальцевой)

¹ Дрезденская высшая школа музыки имени Карла Марии фон Вебера, 01067, Дрезден, Германия

Аннотация. Произведения Генриха Шютца часто содержат обороты, не соответствующие современной теории музыки. Даже Кристоф Бернхард в конце концов смирился с попыткой свести бросающиеся в глаза диссонансы до знакомых оборотов [музыкальной] речи; в своем *Resolutiones tonorum dissonantium* он заявил, что ухо может воспринимать комбинации аккордов, даже если они несовместимы с правилами строгого контрапункта. Это выводит сам звук на уровень критерия оценки, но также допускает его как композиционную интенцию. В данной статье на ряде примеров показано, как Генрих Шютц воспринимает новые звучания и (особенно в поздних сочинениях – таких, как пассионы) полностью подчиняет

композиционную технику выразительности. Приведенные примеры из сочинений Генриха Шютца *Symphoniae sacrae I*, *Symphoniae sacrae II*, *Kleine Geistliche Konzerte*, пассионов по Матфею и по Луке демонстрируют, что контрапункт и голосоведение следуют концепции, в которой звучание понимается как отправная точка композиционной работы.

Ключевые слова: Генрих Шютц, Барокко, типы звучаний, анализ музыки, духовная музыка

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хайнеман М. Типы звучаний в старинной музыке. Наблюдения о произведениях Генриха Шютца / пер. Е. Смыки, А. Мальцевой // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 5–30. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-5-30.

So verbreitet der Ansatz ist, bei der Analyse und Betrachtung von Musik vergangener Zeiten auf musiktheoretische Schriften von Zeitgenossen zurückzugreifen, so deutlich werden seine Grenzen, wenn man die Werke jener Komponisten betrachtet, die für Fortschritt und Entwicklung stehen. Schon ein flüchtiger Blick auf die Kontroverse zwischen Monteverdi und Artusi zeigt das Scheitern des Versuchs, eine *seconda teoria* zu formulieren, mit der die Grundlagen des neuen Stils zu fassen wären. Denn wenn es die genuine Aufgabe von Komponisten ist, neue, ungewohnte Klänge zu produzieren, kann eine Theoriebildung stets nur *post festum* erfolgen. Faszinierend ist es dabei zu beobachten, wie sehr sich die Musiktheorie bemüht, klangliche Phänomene in ihr System zu integrieren, deren Grundlagen schließlich aufgegeben werden müssen, wenn in der kompositorischen Realität längst andere Paradigmata der Produktion wie auch der Reproduktion von Musik dominieren. Diese Prozesse verlaufen mitunter subkutan; selten werden sie forciert vorgetragen, und gelegentlich scheint es, als habe selbst der Komponist einen grundlegenden Wandel bei der Konzeption von Musik ins Werk gesetzt, ohne dass ausführliche Reflexion ihn begleitet oder stimuliert hätte.

So finden sich auch im Werk von Heinrich Schütz immer wieder

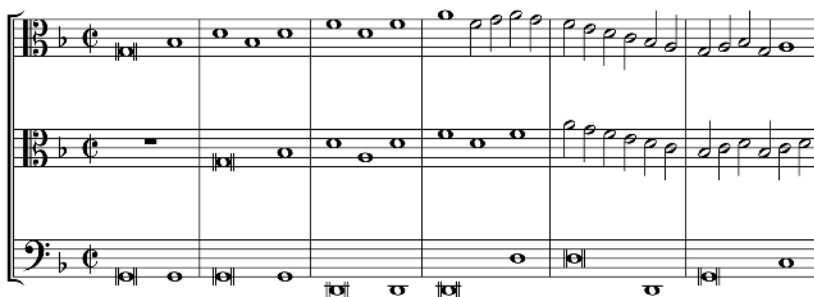
ungewöhnliche Wendungen, die sich der zeitgenössischen Musiktheorie nicht fügen. Schon Christoph Bernhard, seinerseits ein Schüler und enger Vertrauter von Schütz, resignierte schließlich bei seinem Versuch, auffällige Dissonanzen, die er in der Musik seiner Zeit fand, auf vertraute Wendungen zurückzuführen und auf diese Weise zu rechtfertigen; schlicht konstatierte er am Ende einer kleinen Studie, die er im Anschluss an seine Kompositionstraktate vorlegte, dass das Gehör Akkordverbindungen auch dann akzeptieren könne, wenn sie mit den konventionellen, bis dato verbindlichen Regeln des strengen Kontrapunkts nicht vereinbar waren (Bernhard Chr., 2008). Nicht nur wird so dem Geschmack das Urteil über die Qualität eines Musikstückes überantwortet, sondern der Klang selbst als künstlerisches Phänomen akzeptiert: als Resultat der Ausführung, aber auch als Kriterium der Bewertungskompositorischer Kompetenz. Aufgabe eines Komponisten kann es demnach werden, nicht von gegebenen Klängen auszugehen, sondern neue zu (er-)finden und sie mit dem aktuellen Regel- und Tonsystem kompatibel zu machen. Das aber heißt, dass die Konzeption ungewohnter Klänge und alternativer Wahrnehmungsmuster bereits im 17. Jahrhundert zu einer Kategorie wird, Bedeutung und Größe eines Komponisten zu bezeichnen.

Der hier skizzierte Wechsel vom regelbasierten Notentext zur Klangkomposition – nicht weniger als eine performative Konsequenz der *seconda prattica*, die das Moment der Ausführung der satztechnischen Korrektheit überordnete – vollzieht sich im Werk von Heinrich Schütz langsam, aber konsequent¹. Eine paradigmatische Ausprägung bildet das wohl bekannteste Stück der

Symphoniae sacrae I, der Klage Davids über seinen Sohn Absalon (SWV 269). Die instrumentale Einleitung, vier Posaunen zugeordnet, lässt sich kompositorisch als Folge immer dichter Imitationen eines Dreiklangsmotivs bei zunehmender Stimmenzahl verstehen und ist doch kaum nur eine kontrapunktische Übung in der Durchführung eines Soggettos (Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1

Heinrich Schütz, *Fili mi Absalon* (SWV 269),
T. 1–6, Trombone I / II und assus continuus



Denn dessen Terzstruktur führt spätestens im vierstimmigen Satz der tiefgeschlüsselten Instrumente zu einem Strukturklang, der bei ganztaktigem harmonischem Rhythmus nur akzidentell durch einige chromatische Nebentöne – meist in kadenzierender Absicht – verunklart wird (Notenbeispiel 2).

Dieser gesättigte Klang evokiert eine dunkle Atmosphäre, konstituiert durch ein getragenes, weitgehend invariables Dreier-Metrum und lange Tonleitergänge, die sich auf die Grundtonart beschränken. Die polyphone Struktur bedarf weder der auditiven Wahrnehmung noch kognitiven Nachvollzugs, sie ist lediglich das satztechnische Fundament eines Effekts, der von einer klanglichen Intention ausgeht.

Gleichwohl ist das Dispositiv des Komponisten limitiert. Es findet

seine Grenzen in einer Harmonik, die immer weniger von der Modalität der Kirchentonarten bestimmt wird, doch noch nicht konsequent nach Prinzipien funktionaler Hierarchien organisiert ist. Auf dieser Basis aber können sich melodische Linien entfalten, deren unkonventionelle, ja irreguläre Intervalle der Extrem-Situation eines fassungslosen Menschen Ausdruck verleihen (Notenbeispiel 3).

Den übermäßigen Dreiklang, dann auch die vielfachen Folgen kleiner Terzen in der Melodie, die verminderte Akkorde bedingten, macht der Generalbass verständlich, indem er die linearen Aberrationen sortiert und der überkommenen musiktheoretischen Grammatik subsumiert. Doch der Versuch, die Anlage dieser Passage vom Generalbass aus zu verstehen, übersieht den Paradigmenwechsel des kompositorischen Zugriffs, der sich

Notenbeispiel 2
Heinrich Schütz, *Fili mi Absalon* (SWV 269),
T. 26–30, Trombone I–IV und bassus continuus

The image shows a musical score for five parts: Trombone I, Trombone II, Trombone III, Trombone IV, and Bassus Continuuus. The score is in G minor (three flats) and common time (C). It consists of two systems of five staves each. The first system covers measures 26–28, and the second system covers measures 29–30. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests, with some notes beamed together.

Notenbeispiel 3
Heinrich Schütz, *Fili mi Absalon* (SWV 269),
T. 43–54, bassus und bassus continuus

The image shows a musical score for two parts: Bass and Bass Continuuus. The score is in G minor (three flats) and common time (C). It consists of two systems of two staves each. The first system covers measures 43–48, and the second system covers measures 49–54. The lyrics are written below the Bass staff. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests, with some notes beamed together. There are also some accidentals (sharps and flats) below the staves.

Fi - li mi, fi - li mi, fi - li mi, fi - li mi, Ab - sa lon, fi - li

mi, fi - li mi, fi - li mi Ab - sa lon.

hier vollzieht. Denn der Ausgangspunkt ist nun nicht mehr eine Folge von Akkorden, deren Töne eine Singstimme aufnimmt und mittels Durchgängen, Vorhalten oder Antizipationen erweitert, sondern ein akustisches Phänomen: die Klage eines Menschen über den Verlust seines Sohnes. Dieses Lamento, das sich in der Realität kaum in ein System von Tonleitern und nach Vorgaben eines Lehrbuchs geordneten Harmoniefolgen einordnet, belauscht der Komponist (zumindest imaginiert er die Situation), um sie dann mit den ihm verfügbaren Mitteln umzusetzen. Die Notation auf fünf Linien und die Einordnung in die chromatische Skala bezeichnen Grenzen, die er nicht zu überschreiten vermag; so offen sind weder Grammatik noch Zeichensystem des 17. Jahrhunderts, als dass Schütz sich schon von ihnen befreien könnte. Zudem forderten wohl auch

Publikum und Markt ihren Tribut aufgrund von Hörerfahrungen, die zu berücksichtigen, und -erwartungen, die nicht zu ignorieren waren.

Dieser alternative Weg des Komponierens findet sich bei Schütz immer wieder. Mitunter sind es nur die ersten Takte, deren Gestalt solchem Impuls geschuldet sind und die nur nach den Buchstaben des Notentextes auszuführen die Intention des Komponisten kaum zureichend fassen. Schon das erste Stück der *Symphoniae sacrae I, Paratum corneum* (SWV 257), verweist auf den neuen Ansatz. Die Bereitschaft zum Gotteslob, die der Solist dreifach bekundet, führt zu einer Steigerung der rhythmischen Intensität (nach dem ersten Ansatz mit einer Viertelnote wird der Auftakt in der Folge kaum zufällig gekürzt) und einer Vergrößerung des Ambitus (Notenbeispiel 4).

Notenbeispiel 4
Heinrich Schütz, *Paratum corneum*
(SWV 257), T. 1–4



Mehr als bloße Wiederholung einiger Eingangswörter, sind die Agogik und (der Stimmlage geschuldet) auch die Dynamik subtil auskomponiert. Mit der Annahme, dass Schütz seinerzeit nicht die notationstechnischen Mittel zur Verfügung standen, noch weitere Differenzierungen vorzunehmen oder Vortragsanweisungen zu ergänzen, wird es zur Aufgabe des Interpreten, die Erfahrungen solcher Lektüre des Notentextes umzusetzen, um einer Intention des Komponisten zu

entsprechen und sich nicht auf die bloße Wiedergabe von Zeichen zu beschränken.

Der Anfang des zweiten Stücks der Sammlung, *Exultavit cor meum* (SWV 258), ist ganz ähnlich gestaltet (Notenbeispiel 5).

Nach dem volltaktigen Beginn bezeichnen die Synkopen der Folgetakte mehr als den Versuch, freudige Bewegung durch Wiederholung des Eingangswortes zu versichern. Vielmehr führt

Notenbeispiel 5

Heinrich Schütz, *Exultavit cor meum in Domino* (SWV 258), T. 1–4



6

die Eilfertigkeit des Sängers zum Eindruck einer Überstürzung, die durch eine metrische Akzentuierung des geringfügig verschobenen Einsatzes hervorgerufen wird: eine Pointe, auf die eigens hinzuweisen Schütz umso entbehrlich schien, als er darauf rechnen konnte, ein Interpret werde die auffällige Wendung in den ersten Takten verstehen und adäquat umzusetzen wissen.

Dieses Verfahren, von einer klanglichen Geste auszugehen, die dann mit den konventionellen Notenzeichen (wie unzureichend auch immer) zu fassen war, beschränkt Schütz, wie diese wenigen Beispiele zeigen, oft nur auf die ersten Takte eines Stücks. Weit häufiger greift er auf satztechnische Traditionen zurück: die Imitation eines Soggettos, dessen Kontur zwar den Text prosodisch und affektiv hinlänglich fasst, doch ungeachtet aller theologischen Deutung seines Gehalts eher eine Übersetzung der Vorlage in ein musikalisches Zeichensystem ist als der Versuch, direkte Rede unmittelbar zu vergegenwärtigen. Letzterem Zweck alle musikalischen Mittel unterzuordnen, weniger auf die Logik von melodischen Verläufen und harmonischen Fortschreitungen zu achten, selbst die Polyphonie nicht als kunstvolle Addition von zahlreichen Stimmen zu verwenden, sondern dem gewünschten klanglichen Resultat entsprechend die Partien von

Sängern und Instrumentalisten zu arrangieren, bedeutet eine Umkehrung des kompositorischen Ansatzes, Musik als Sammlung von Vokabeln zu verstehen, die dem Text entsprechend aneinandergereiht werden konnten. In solchem Modus von Vertonung, der vom Hören ausgeht, respektive einer Imagination des klanglichen Ergebnisses, werden Struktur und artifizielle Kombinatorik sekundär, nur satztechnische Mittel zu einem klanglichen Zweck. Ausweis kompositorischen Könnens ist dann nicht mehr bloß die – nach wie vor – selbstverständliche Beherrschung des Metiers, wie sie Schütz in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik* nach den Maßgaben der Kompositionslehre seiner Zeit differenzierte, sondern der Versuch, alle diese musikalischen Mittel einzusetzen, um ein Vokalwerk als Rede, als unmittelbare Ansprache eines Individuums an einen einzelnen Partner oder ein Publikum in Theater oder Kirche zu gestalten.

Den neuen Ansatz stellte Schütz bei seinem nächsten, wieder in Dresden herausgebrachten Opus prominent heraus. "In Stylo Oratorio" schrieb er unter den Titel eines *Kleinen geistlichen Konzerts*, mit dem er 1636 einen Sammelband von Werken für Solostimmen eröffnete: eine Bemerkung, die mehr meint als jene Affinität von Musik und Rhetorik, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts

in Monteverdis berühmtem Diktum, zukünftig solle die Rede die Herrin der Musik sein, schlagwortartig gefasst ist. Schon die erste Phrase dieses Eingangsstücks *Eile, mich, Gott, zu erretten* (SWV 282) macht den Paradigmenwechsel, der sich in den *Symphoniae sacrae* wenige Jahre zuvor andeutete, explizit. Denn die Eingangsformel des Vespergottesdienst,

eher selten Gegenstand einer Komposition im eigentlichen Sinne, hätte auch auf einen Rezitationston gesungen werden können, mit freirhythmischer Einrichtung der Wörter, nach Belieben des Sängers, so wie Schütz es für den Chor in zahlreichen Falsobordone-Passagen seiner früheren Psalmkompositionen gehalten hatte (Notenbeispiel 6).

Notenbeispiel 6
Heinrich Schütz, *Eile, mich, Gott, zu erretten* (SWV 282), T. 1–6



Dass die liturgische Floskel den Verlauf der Singstimme prägt, ist unverkennbar; von Melodie und motivischer Differenzierung wird hier wohl niemand ernsthaft sprechen. Die Intention ist offenkundig eine andere. Den Ausgangspunkt bildet die Rezitation eines Liturgen, dessen Diktion Schütz mit äußerster Genauigkeit in der Rhythmisierung abzubilden versucht. Punktierungen, kleinste Notenwerte und Längungen gemäß der Prosodie dienen dazu, den natürlichen Sprachfluss eines Redenden so präzise wie irgend möglich mit dem gebräuchlichen Notenzeichensystem zu fassen. Der Ansatz kann noch radikaler beschrieben werden: Die Sprache wird „parametrisiert“ nach den Möglichkeiten, die das System der Musik bietet, auf dem Stand des Komponierens um 1630. Vertonen heißt nun, auf den Duktus der gesprochenen Sprache hören, von der praktizierten Rede einen Rhythmus abzunehmen

und ihn in Notenwerten zu fixieren. In einem zweiten Schritt folgt die Einordnung in eine Taktordnung, die, wie das Beispiel zeigt, nicht nur ein Schema bietet, um die Reihung der Töne nicht unstrukturiert zu lassen, sondern zugleich durch Synkopen einen Tonfall von Erregung, Überlastung und Bedrängnis ausprägt, der seinerseits die liturgische Formel zu einem dramatischen Solo werden lässt. Kein Kantor ist es mehr, der hier die Eingangswendung eines Stundengebetes intonierte und hinter der Person des geistlichen Akteurs zurückstände. Nun tritt ein Individuum auf, dem die Eröffnungsworte eines Vespergottesdienst Gelegenheit geben, seine situative Befindlichkeit vorzutragen. Den Wechsel des kompositorischen Paradigmas flankiert jenes veränderte Verständnis vom Individuum eines Sängers, das sich in den *Symphoniae sacrae I* schon abzeichnete und wohl eines jener Momente ist, das Schütz bei

seinem zweiten Italienaufenthalt kennenlernte, als neue Erfahrung seinen Kollegen mitteilte und in seinem ersten größeren Sammelband, den er nach seiner Rückkehr veröffentlichte, dem heimischen Publikum präsentierte.

Im zweiten Band der *Symphoniae sacrae II* rücken diese Aspekte noch

stärker in den Vordergrund. Die Satztechnik, ehemals ein zentrales Kriterium für kompositorische Kompetenz, gerät zu einem Parameter, der vernachlässigenswert erscheint. In den ersten Takten von *Singet dem Herren ein neues Lied* (SWV 342) geschieht kompositorisch wenig, ja scheinbar nichts (Notenbeispiel 7).

Notenbeispiel 7

Heinrich Schütz, *Singet dem Herren ein neues Lied* (SWV 342), T. 1–8

Presto

The musical score for Heinrich Schütz's *Singet dem Herren ein neues Lied* (SWV 342) is presented in measures 1 through 8. The score is in 3/4 time, marked *Presto*. It features a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with a basso continuo line. The lyrics are "Singet dem Herren ein neues Lied". The notation is minimalist, focusing on the vocal lines and the basso continuo. The score is divided into three systems, with measure numbers 1, 4, and 7 indicated at the beginning of each system.

Geradezu paradox gegenüber der Intention, für das Gotteslob neue Klänge zu finden, reduziert Schütz den Tonsatz auf Elementares: einen einzigen Ton der Singstimme,

einen Akkord im Generalbass (ohne Wechsel der Stellung oder Lage), Instrumentalstimmen, die kaum schon obligat zu nennen sind, da sie keinerlei Selbständigkeit ausprägen. Von Melos

zu reden erübrigt sich ebenso wie von Harmonik, und selbst die Rhythmik ist mit (meist) taktfüllenden Notenwerten nichts weniger als ausdifferenziert. Die Reduktion all dieser Gestaltungsmittel und die Konzentration auf einzelne Töne bilden jedoch die Voraussetzung, dass ein anderer Parameter fokussiert werden kann: das Tempo. Explizit fordert Schütz ein „presto“, das ästhetisch substantiell ist, da nur bei der Wahl eines (sehr) schnellen Zeitmaßes eine Tongebung möglich wird, die auf eine Materialität des Klanges selbst zielt. Mithin wird ein Ausgangspunkt des Musizierens zum Gegenstand der Komposition, die aus der Akzentuierung der Grundlagen von Singen und robustem Spiel eine Perspektive gewinnt, den Körper der Ausführenden zu thematisieren. Der Sänger wird auf sich selbst verwiesen, eine Tonfolge auszuführen, die technisch weniger als anspruchslos ist, und solche Selbsterkundung wird zur Bedingung der Möglichkeit, aufwendigere Passagen, deren es in der Folge nicht mangelt, zu entwickeln, die den Scopus des Textes, das innovative Gotteslob, als Intention von Werk und Autor erkennbar machen. Erst nach und aufgrund eines solchen Initiums kann sich eine sängerische Virtuosität entwickeln, die lange Melismen ebenso integriert wie überreiche Sequenzbildungen, um die Ausnahmestellung des christlichen Gottes mit exuberanten Wiederholungen seiner wichtigsten Eigenschaft – „wunderbarlich“ – zu postulieren.

Ähnlich steht am Beginn der Nr. 3 dieses Bandes, *Herr, unser Herrscher* (SWV 343), mit der simplen Folge von zwei Akkorden der Tonika und einem der Dominante ein harmonisch äußerst

lapidares Motiv, das als Ostinato über mehr als ein Dutzend Takte unverändert wiederholt wird (und nach kurzer Modulation auf der zweiten Stufe weitere acht Takte grundiert) (Notenbeispiel 8).

So schmal das Repertoire der Harmonik, so gering der Spielraum, eine ambitionierte Melodie zu entwickeln. Ausgangspunkt ist lediglich ein Motiv, das Terz und Finalis der Grundtonart verbindet, von der Singstimme eingeführt und den beiden Violinen in engster Imitation aufgegriffen wird. Sukzessive aber erweitert sich der Tonraum, mit ihm das Spektrum der Notenwerte und dann auch der Ambitus der Stimmen. Kompositorische Idee dieser Eröffnung ist mithin die Demonstration, wie sich ein Klang entfaltet. Mittel der Wahl, eine solche Fülle des Wohllautes als Gegenstand und Zweck des Musizierens vorzustellen, ist ein Ostinato, eine in ihrer Schlichtheit nicht mehr weiter zu reduzierende Strukturformel der Harmonik, und ein Melos, das lediglich die Hauptstufen der Dreiklänge akzentuiert, doch jenseits des lakonischen Motivs, das anfangs mit drei Tönen konturiert wird, zu keinem veritablen Thema sich formt. Nicht die intensive Deutung einzelner Wörter nach Maßgabe ihres Gehalts ist das Ziel solcher Vertonung, sondern die Darstellung eines Klangraumes als Metapher für die Größe einer Welt, die vom Namen des christlichen Gottes sukzessiv durchdrungen wird. Innerhalb dieses Rahmens, musikalisch gefasst durch eine Wiederholung des Eingangsabschnitts als Ritornell am Ende des Stücks, können Modi aktualisiert werden, wie und mit welchen Mitteln dem Schöpfergott Lob und Preis gebührend

Notenbeispiel 8
Heinrich Schütz, *Herr, unser Herrscher* (SWV 343), T. 1–16

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The first system (measures 1-3) shows the vocal line and lute accompaniment. The lyrics are: Herr, un - scr Herr - scher, Herr, un - scr. The second system (measures 4-6) continues the vocal line and lute accompaniment. The lyrics are: Herr - scher, wie herr - lich ist dein Nam, wie. The third system (measures 7-9) continues the vocal line and lute accompaniment. The lyrics are: herr - lich ist dein Nam,.

2 11 2

10

wie herr - lich ist dein Nam

13

in al -

6

16

len Lan - - - den,

6

entgegenzubringen seien: durch den Mund der Säuglinge, die Gestirne des Himmels, schließlich durch den Menschen und alle Mittel, die ihm zu Gebote stehen. Dass Schütz zur plastischen musikalischen Schilderung solcher Phänomene, vom Lallen unmündiger Kinder über den Glanz der Sterne, vom Getöse des Meeres bis zu Bewegungen von Tieren, ein reiches Repertoire lautmalerischer oder illustrativer Motive disponiert und auf diese Weise Erfahrungen genuin italienischer Madrigalistik für eine plakative Predigt in Tönen operationalisiert, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Musik, als natürliche Sprache verwendet, versteht sich von selbst.

Dieser Ansatz, von einer Situation auszugehen, deren akustische Signatur im Tonsatz abgebildet wird, findet sich im Spätwerk noch konsequenter ausgearbeitet. Zumal in den Passionsvertonungen, die Schütz in den 1660er Jahren vorlegte, beschränkte er sich nicht, wie die archaisch anmutende Reduktion auf einen vierstimmigen Vokal-Chor suggeriert, auf das satztechnische Repertoire eines *stile antico*. Zwar sind die Vorbilder der klassischen Vokalpolyphonie selbst in kürzesten Interpolationen unverkennbar, doch der Zugriff ist nichts weniger als schematisch, sondern versucht, die Situation der Erzählung plastisch wiederzugeben (Notenbeispiel 9).

Notenbeispiel 9

Heinrich Schütz, *Matthäus-Passion* (SWV 479)

The image shows a musical score for a four-part vocal setting. The staves are arranged vertically, with Soprano at the top, Alto below it, Tenor below that, and Bass at the bottom. The music is in a single system, with the lyrics 'Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam.' repeated across the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex polyphonic texture.

Ausgangspunkt der Konstruktion dieses Chorsatzes aus der *Matthäus-Passion* (SWV 479) ist eine paarige Imitation, ein Standard der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. Die vier Stimmen des Chores werden à 2 verbunden, indem die zweite ein Motiv im Intervall einer Quint aufgreift, das ihr eine erste vorgab. So folgt der Altus dem Cantus im Abstand eines Taktes (Einsatztöne *b' – es*“). In derselben Weise werden Tenor

und Bassus gekoppelt (Einsatztöne *b – es*). Entspricht eine solche Disposition der vier Stimmen noch ganz den Konventionen des kompositorischen Metiers, so ist doch Schütz' Zugriff höchst originell, indem die Imitation der Stimmpaare nicht sukzessive erfolgt, sondern verschränkt. Bevor noch das Motiv vollständig erklingt und die Anlage des Kanons auditiv erfasst werden kann, setzt die zweite Imitation ein,

die den Satz nun noch dichter werden lässt, indem sie nicht erst nach einem Takt, sondern schon nach einer Note beginnt. Die kontrapunktische Struktur, die dem vierstimmigen Chorsatz zugrundeliegt, wird allerdings verunklart, da die Einsätze in Altus und Bassus nicht abgewartet werden, sondern beide Stimmen schon vorab das zentrale Motiv dieses kurzen Einwurfs präsentieren, das zudem metrisch ambivalent ist. Denn unklar ist zunächst, ob es sich auf drei Zählzeiten beschränkt oder die anschließende Pause substantiell ist. Was wie eine analytische Spitzfindigkeit anmuten mag, ist für die Konstruktion des Satzes essentiell, da aus dem Versuch, ein dreizeitiges Motiv in ein gerades Metrum zu integrieren, eine Polyrhythmik entsteht, mittels derer die Taktschwerpunkte nicht mehr zu erkennen sind. Auf jeder Zählzeit eines Taktes kann der

Ruf nach Barrabas einsetzen. Im Ergebnis entsteht neben den paarigen Imitationen ein rhythmischer Kanon aller Stimmen. Diese äußerst kunstvolle Disposition ist jedoch kein kompositorischer Selbstzweck, der er in der Musik des 16. Jahrhunderts noch sein mochte, sondern lediglich ein Mittel, der Erregung einer Volksmasse, die ihren Tribut in der Freilassung eines Gefangenen fordert, musikalisch gerecht zu werden. Das anarchische Schreien des Pöbels, von dem der Evangelist berichtet, findet ein Pendant in einem Tonsatz, dessen artifizielle Struktur die paradoxe Voraussetzung ist, Unordnung kompositorisch zu gestalten.

Zur Vertonung desselben Texts setzt Schütz in der *Lukas-Passion* diese Mittel von scharf artikulierten Rhythmen und indefinitem Geräusch noch plastischer ein (Notenbeispiel 10).

Notenbeispiel 10
Heinrich Schütz, *Lukas-Passion* (SWV 481)

[illegible]

Gleich anfangs ist eine Imitation der Stimmen, die an ein Schema erinnern könnte, suspendiert. Selbst auf Sequenzen eines wiederum elementaren Motivs verzichtet Schütz zugunsten schierer Repetition. Das dumpfe Aufheulen einer Menschenmenge versucht er nun mit einer aufsteigenden Tonleiter abzubilden, die sich mit Tritonus und übermäßiger Quinte – einer Folge von fünf Ganztönen – jeder Einordnung entzieht; nicht einmal das für diese Passion grundlegende Lydische lässt sich mehr ausmachen. Unmittelbar sinnfällig werden in den ersten Takten die irregulären Intervalle, die auch die Melismen des Altus prägen. Sinnvoller aber, als Kategorien von Kontrapunkt und Harmonik zu bemühen oder ein satztechnisches Modell zu supponieren, das als Orientierung für die Einsätze der Stimmen oder die Ordnung ihrer Imitationen liefern könnte, dürfte es sein, von einer Idee auszugehen, die Schütz hier in einem Tonsatz fassen wollte. Wenn es denn der Ansatz war, das insistierende Rufen nach der Tötung Jesu auf den Nenner eines konzisen Motivs zu bringen, ferner das anschwellende Murren und indifferente Wüten eines aufgebrachten Volkes klanglich umzusetzen, fand Schütz in einer Reduktion eines melodischen Motivs auf gar wenige Töne eines prägnanten Rhythmus sowie eine Skala, die, um lautmalerisch zu wirken, alle Anklänge an geläufige Tonleiterstrukturen vermeiden musste, hier aussagekräftige Mittel, mit denen sein Zugriff auf die traditionellen Techniken der Vokalpolyphonie weder anachronistisch noch epigonal genannt werden kann. Vielmehr erhält die radikale Neuinterpretation chorischen

Singens – in einer Reduktion auf Rhythmus und Schrei – Züge, die atavistisch oder expressionistisch zu nennen eine Frage der Perspektive ist.

Spätestens hier wird es obsolet, zeitgenössische Lehrbücher oder musiktheoretische Traktate nach Passagen zu durchsuchen, die vergleichbare Beispiele zeigten oder gar eine satztechnische Legitimation böten. Denn epistemologisch bedürfte es einer Phänomenologie, die vom Klang ausgeht: ein Ansatz, der musiktheoretisch umso weniger in den Blick gerät, als er nicht die Genese eines Werkes fokussiert, sondern das Resultat, seine performative Realisierung. Das Erlebnis der Aufführung zu artikulieren, fehlten der Mehrzahl der Musiktheoretiker seinerzeit allerdings schon die sprachlichen Mittel. Ihnen nun weiterhin in ihrem vornehmlich kognitiven Zugriff auf die Musik zu folgen, bedeutete indes einen Verzicht, die Intentionen von Komponisten und Werk zu rekonstruieren.

Die Fokussierung des Klangs als ästhetisches Phänomen muss jedoch nicht notwendig zu terminologischen Desideraten führen, sofern man nicht nur die Theoriebildung des 17. Jahrhunderts rekurriert. Vielleicht nicht zufällig finden sich gerade in den 1970er Jahren, also zu jener Zeit, in der die „alte“ Musik mit ihren Klangqualitäten, basierend vornehmlich nur auf Instrumentarium und dessen Spielweise, aber auch auf deren Satztechnik und Struktur, wieder „entdeckt“ wurde, Ansätze in der Neuen Musik, Klang als Konstituens einer Komposition intensiver zu diskutieren. In diesem Zusammenhang postulierten Komponisten wie Helmut

Lachenmann, Komponieren hieße ein Instrument bauen – also nicht mehr von den spieltechnischen Möglichkeiten des Instrumentariums auszugehen, sondern dieses zu benutzen, um eine Klangidee, die vorab entwickelt wurde, erfahrbar zu machen. Dabei konnte auf prominente Beispiele der Musikgeschichte zurückgegriffen: zunächst ein Indikator für den Versuch, das eigene Schaffen historisch zu verorten und zu legitimieren, zum anderen ein Katalysator, beim Wechsel der Perspektiven auch im vertrauten Repertoire neue Erkenntnisse zu zeitigen. Von hier aus erschließen sich alternative Zugänge zur Musik Schütz¹, ja nicht wenige der genannten Beispiele lassen erkennen, dass Tonsatz und Stimmen einer Konzeption folgen, die den Klang als Ausgangspunkt kompositorischer Arbeit versteht. Der Tonsatz und sein Regelwerk erscheinen nachgeordnet. Parallelen zum Diskurs über eine *seconda teoria* im 17. Jahrhundert liegen nahe und greifen doch zu kurz. Nicht mehr gilt es, ungewöhnliche Fortschreitungen durch die Reduktion auf approbierte Muster zu legitimieren, um die „Fundamente der Wahrheit“ nicht in Frage zu stellen. Solche Rechtfertigungsstrategien, schon vordem ein rabulistisches

Spielfeld eilfertiger Scholaren, werden obsolet, und nicht mehr bestimmt die ambitionierte Verwendung von Dissonanzen die Qualität einer Komposition, über die der Kenner nach dem Blick in die Partitur nach Sachgründen ein Urteil fällt. Nun ist es das akustische Resultat, das nach Maßgabe seiner Wirkung die Diskrimina zur Beurteilung eines Werks liefert.

Es ist nur eine Frage der Übereinkunft, ob man für die Klanggestalten, die Schütz in den hier vorgestellten Kompositionen einsetzt, jene Begrifflichkeit adaptiert, die Lachenmann entwickelte: Klangtexturen und Strukturklänge lassen sich leicht ausmachen, auch Kadenzklang, Farbklang und Klangfluktuation (Lachenmann H., 1996, S. 1–20) sind bereits in den Werken des Dresdner Hofkapellmeisters nachzuweisen. Solche Phänomenologie der Klänge, verbunden mit einer präzise dem Wortlaut folgenden Deklamation und eingebettet schließlich in eine Dramaturgie, die auf die Echtzeit des erklingenden Stückes reagiert, kann dann auf andere, aus dem Tonsatz selbst entwickelten Weise die Rede von Schütz als „großem“ Komponisten bestätigen.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl.: (Schütz H., [1927]; 1997; 2012; 2019); Schütz H. *Matthäus-Passion: Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilands Jesu Christi nach dem Evangelisten*

St. Matthäus für Solostimmen und Chor, BWV SWV 479 / Ed. by Fritz Wilhelm Stein. London: Ernst Eulenburg & Co. GmbH, xxii, 44 p.

Как бы широко ни был распространен подход к анализу и рассмотрению музыки прошлого, основанный на обращении к музыкально-теоретическим трудам того времени, его ограниченность становится очевидной при анализе произведений тех композиторов, которые выступали за прогресс и развитие. Даже беглый взгляд на полемику между Монтеверди и Артузи показывает неудачу в попытке сформулировать *seconda teoria*, с помощью которой можно было бы постичь основы нового стиля. Ведь если подлинная задача композиторов – создавать новые, непривычные звучания, то формирование теории может происходить только *post festum*. Увлекательно наблюдать за тем, как упорно теория музыки пытается интегрировать звуковые явления в свою систему, основы которой в конечном итоге должны быть отброшены, когда в композиторской реальности уже давно доминируют другие парадигмы продуцирования и репродуцирования музыки. Эти процессы подчас протекают подспудно; они редко представлены форсированно, а иногда кажется, что сам композитор привел в движение фундаментальные изменения в концепции музыки, не передавая и не иницируя их глубокую рефлексию.

Так, в творчестве Генриха Шютца неоднократно встречаются необычные обороты, не соответствовавшие теории музыки того времени. Даже Кристоф

Бернхард, ученик и близкий друг Шютца, в конце концов оставил попытки причислить необычные диссонансы, которые он находил в музыке своего времени, к знакомым оборотам и таким образом оправдать их; он просто заявил в конце небольшого исследования, которое он поместил после своих композиторских трактатов, что слух в состоянии принять аккордовые комбинации, даже если они несовместимы с традиционными, до сих пор обязательными правилами строгого контрапункта (Bernhard Chr., 2008). Таким образом, суждение о качестве музыкального произведения определяется не только вкусом, но и самим звучанием, которое принимается как художественное явление: как результат исполнения, но и как критерий оценки композиторской компетентности. Соответственно задача композитора может состоять в том, чтобы не исходить из заданных [норм] звучания, а (из-)обрести новые и сделать их совместимыми с правилами актуальной звуковысотной системы. Это означает, однако, что концепция необычного / ненормативного звучания и альтернативных моделей восприятия уже в XVII в. стала категорией для обозначения значимости и величия композитора.

Описанный здесь переход от нотного текста, основанного на правилах, к созданию музыки, ориентированной на звучание (*Klangkomposition*) – не что иное,

как перформативное следствие *seconda prattica*, которая ставила момент исполнения выше композиционной правильности – медленно, но последовательно происходит в творчестве Генриха Шютца¹. Парадигматическим выражением этого является, вероятно, самая известная часть *Symphoniae sacrae I*, плач Давида по сыну Авессалому (SWV 269). Инструментальное вступление, порученное четырем тромбонам, композиционно может быть понято как последовательность все более плотных имитаций трезвучного мотива по мере увеличения числа голосов и вряд ли является просто контрапунктическим упражнением для развития *Soggettos* (пример 1).

Его терцовая структура приводит в четырехголосии низко звучащих инструментов к структурированному звучанию, которое при потактовом гармоническом ритме лишь иногда заслоняется несколькими хроматическими неаккордовыми звуками – обычно в целях кадансирования (пример 2).

Это насыщенное звучание создает мрачную атмосферу благодаря устойчивому, в основном неизменному трехдольному метру и длинным гаммообразным пассажам в основной тональности. Полифоническая структура не требует ни слухового восприятия, ни когнитивного осмысления; это всего лишь композиционная основа эффекта, исходящего из звукового замысла.

Тем не менее, средства композитора не беспредельны. Они ограничены гармонией, которая все меньше определяется модальностью церковных ладов, но в ней еще не нашли последовательного проявления принципы функциональной иерархии. На этой канве, однако, могут образовываться мелодические линии, запрещенные (а-конвенциональные), даже «иррегулярные» интервалы, выражающие тяжелую ситуацию растерянного человека (пример 3).

В [звучание] увеличенного трезвучия, а также многочисленных последовательностей малых терций в мелодии, которые обуславливают появление уменьшенных аккордов, вносит ясность генерал-бас: он упорядочивает линейные aberrации и вписывает их в традиционную музыкально-теоретическую грамматику. Но при попытке понять структуру этого фрагмента, исходя из генерал-баса, упускается из виду смена парадигмы композиторского подхода, происходящая здесь. Ведь отправной точкой теперь является уже не последовательность аккордов, звуки которых подхватываются в вокальной партии и расширяются посредством проходящих звуков, задержаний или предъёмов, а акустический феномен: плач человека о потере сына. Этот плач, который в действительности едва ли укладывается в систему ладов и гармонических последовательностей, упорядо-

ченных в соответствии с указаниями учебника, композитор «подслушивает» (по крайней мере, он представляет себе такую ситуацию), чтобы затем воссоздать его имеющимися у него в распоряжении средствами. Пятилинейная нотация и хроматическая шкала определяют границы, за которые он не может выйти; ни грамматика, ни система обозначений XVII в. не являются настолько открытыми, чтобы уже Шютц мог от них освободиться. Кроме того, аудитория и рынок, вероятно, также оказывали свое влияние, поскольку необходимо было учитывать слуховой опыт и ожидания, которые нельзя было игнорировать.

Этот альтернативный способ сочинения можно снова и снова встретить в творчестве Шютца. Иногда это только первые такты, суть которых обусловлена подобным импульсом и которые, будучи лишь буквально исполненными по нотному тексту, едва ли в достаточной мере передают замысел композитора. Уже первое произведение *Symphoniae sacrae I, Paratum cor meum* (SWV 257) указывает на новый подход. Готовность к прославлению Бога, которую солист выражает трижды, приводит к усилению ритмической интенсивности (по сравнению с первым построением, начинающимся с четверти, едва ли случайно дальнейшее [ритмическое] сокращение ауфтакта) и расширению амбитуса (пример 4).

Это больше чем простое повторение начальных слов, здесь тонко продуманы агогика и (из-за тесситуры) динамика. Если предположить, что Шютц в свое время не располагал нотационно-техническими средствами, позволяющими отразить дальнейшую дифференциацию или добавление исполнительских указаний, то задачей интерпретатора становится воплощение опыта такого прочтения нотного текста, которое соответствовало бы замыслу композитора, а не ограничивалось бы простым воспроизведением [нотных] знаков.

Начало второго произведения сборника, *Exultavit cor meum* (SWV 258), имеет сходное строение (пример 5).

Следующие за вступительным тактом синкопы означают нечто большее, чем попытку утвердить радостное движение повторением начального слова. Скорее, торопливость певца создает впечатление поспешности благодаря метрическому акцентированию слегка смещенного вступления: примечательная деталь, на которую Шютц, казалось бы, тем более не должен был указывать именно потому, что мог рассчитывать на понимание интерпретатором заметного поворота в первых тактах и знание, как его адекватно воплотить.

Этот метод – исходить из звукового жеста, который затем может быть зафиксирован (пусть и неадекватно) с помощью обычной нотации, Шютц, как пока-

зывают эти несколько примеров, часто ограничивает первыми тактами произведения. Гораздо чаще он опирается на композиторские традиции: имитации темы, контур которой в достаточной степени передает просодию и аффект текста, но который, независимо от любой теологической интерпретации его содержания, является скорее переводом оригинала в музыкальную знаковую систему, чем попыткой непосредственной передачи прямой речи. Подчинить последней цели все музыкальные средства, уделять меньше внимания логике мелодических и гармонических оборотов, даже использовать полифонию не как искусное суммирование множества голосов, а как расположение партий певцов и инструменталистов в соответствии с желаемым звуковым результатом – это значит повернуть композиторский подход к пониманию музыки как набора лексических средств, которые могут быть нанизаны друг на друга согласно тексту. При таком способе сочинения, который исходит от слуха и соответственно от воображения звукового результата, структура и искусственная комбинаторика вторичны, это лишь композиционные средства для достижения звуковой цели. Тогда доказательством композиторского мастерства становится уже не просто – все еще самоочевидное – владение ремеслом, как это дифференцировал Шютц в соответствии со стандартами учения

о композиции своего времени в предисловии к «Духовной хоровой музыке» (*Geistliche Chormusik*), а попытка использовать все эти музыкальные средства для создания вокального произведения как речи, как непосредственного обращения одного человека к другому или к целой аудитории в театре или церкви.

Шютц наглядно продемонстрировал этот новый подход в своем следующем опусе, также опубликованном в Дрездене. «*In Stylo Oratorio*» он написал сочинение под названием «Маленький духовный концерт» (*Kleines geistliches Konzert*), которым в 1636 г. открыл собрание произведений для солирующих голосов: эта пометка (*In Stylo Oratorio*) означает нечто большее, чем то родство музыки и риторики, которое в начале XVII в. было выражено в знаменитой сентенции Монтеверди о том, что в будущем речь должна стать госпожой музыки. Уже в первой фразе этого первого произведения, *Eile, mich, Gott, zu erretten* (SWV 282), очевиден сдвиг парадигмы, который был предвосхищен в *Symphoniae sacrae* несколькими годами ранее. Ведь вступительная формула вечернего богослужения, довольно редко являющаяся темой композиции в собственном смысле слова, могла быть исполнена и в тоне речитации, с ритмически свободным развертыванием текста по усмотрению певца, как это писал Шютц для хора в мно-

гочисленных фабурдонных фрагментах его ранних произведений на тексты псалмов (пример 6).

Совершенно очевидно, что вокальную партию формирует литургическая формула; здесь невозможно всерьез говорить о мелодической и мотивной дифференциации – намерение, очевидно, иное. Отправной точкой является речитатив церковнослужителя, дикцию которого Шютц пытается воспроизвести ритмически максимально точно. Пунктирный ритм, соответствующие просодии мелкие длительности и удлинения нот служат для того, чтобы передать естественный поток речи настолько точно, насколько это возможно в обычной системе нотации. Этот подход можно описать еще более радикально: речь «параметризуется» в соответствии с возможностями, которые предлагает музыкальная система по состоянию композиторского творчества примерно на 1630 г. Омузыкаливание текста теперь означает вслушивание в просодию разговорной речи, извлечение ритма из речевой практики и фиксацию его нотными знаками. На втором этапе следует помещение в метрическую организацию, которая, как показывает пример, не только является схемой, структурирующей последовательность нот, но и посредством синкопирования, в то же время, передает волнение, спешку и беспокойство, что в свою очередь превращает литургическую формулу в драмати-

ческое соло. Это уже не кантор, интонирующий вступительную фразу Литургии Часов и стоящий за духовным действующим лицом. Это – личность, которой вступительные слова Вечерни дают возможность представить свое душевное состояние. Изменение композиционной парадигмы сопровождается изменением в понимании личности певца, что проявилось уже в *Symphoniae sacrae I* и, вероятно, является одним из тех моментов, с которыми Шютц познакомился во время своей второй поездки в Италию. Это он передал коллегам как новый опыт и представил отечественной аудитории в своей первой большой антологии, которую опубликовал после возвращения.

Во втором томе *Symphoniae sacrae II* эти аспекты еще сильнее выходят на первый план. Композиционная техника, которая была главным критерием [в определении] компетентности композитора, кажется незначительным параметром. В первых тактах *Singet dem Herren ein neues Lied* (SWV 342) в композиционном смысле мало что происходит, кажется, что не происходит вообще ничего (пример 7).

Парадоксальным образом по сравнению с намерением найти новые звучания для хвалы Господу, Шютц сводит композицию к элементарному: единственный тон в вокальной партии, аккорд в *basso continuo* (без изменения вида или регистра), инструментальные партии, которые вряд

ли можно назвать облигатными, поскольку они лишены какой бы то ни было самостоятельности. О мелосе, равно как и о гармонии, говорить не приходится, и даже ритм – с его (в основном) потактовыми целыми нотами – трудно назвать дифференцированным. Редуцирование всех этих средств композиции и концентрация на отдельных тонах, однако, создают предпосылку для того, чтобы можно было сосредоточиться на другом параметре: темпе. Шютц прямо требует «*presto*», что эстетически существенно, поскольку только при выборе (очень) быстрого темпа возможно создание звучания, направленного на материальность самого звука. Таким образом, отправная точка музицирования становится предметом композиции, которая благодаря акценту на основах пения и достойной игре открывает перспективу для обращения к теме самого исполнителя. Певец должен сам решать, как исполнять эту в техническом смысле менее чем невзыскательную последовательность нот, и ответ на этот вопрос – условие для возможности развития более сложных пассажей, в которых впоследствии не будет недостатка. Они делают цель текста – новаторское восхваление Бога – узнаваемым как интенцию и произведения, и автора. Только впоследствии и на основе такой инициативы может развиваться вокальная виртуозность, объединяющая длинные мелизмы и обильные секвенции, чтобы постулировать

исключительное положение христианского Бога с изобильными повторениями его самого важного атрибута – «чудесный».

Аналогично в начале № 3 этого тома, *Herr, unser Herrscher* (SWV 343), есть гармонически чрезвычайно лапидарный мотив с простой последовательностью из двух тонических аккордов и одного доминантового, который повторяется без изменений как *ostinato* на протяжении более дюжины тактов (и после краткой модуляции на второй ступени продляется еще на восемь тактов) (пример 8).

Насколько узок спектр гармоний, настолько же малы возможности для разработки изысканной мелодии. Отправной точкой является лишь мотив, соединяющий терцию и финалис основного лада, который появляется в вокальной партии и сразу же имитационно подхватывается двумя скрипками. Однако постепенно звуковое пространство расширяется, вместе с ним расширяется и спектр длительностей, а затем и амбитус голосов. Таким образом, композиционная идея этого вступления заключается в демонстрации того, как разворачивается звучание. Средством представления такого звукового изобилия как предмета и цели музицирования являются *ostinato* – структурная гармоническая формула, не поддающаяся дальнейшему упрощению, и мелодия, которая лишь акцентирует основные ступени трезвучий, но лаконичный

мотив, в начале очерченный тремя нотами, со своей стороны не образует как таковой темы. Цель такого изложения не интенсивная интерпретация отдельных слов в соответствии с их содержанием, а представление звукового пространства как метафоры величия мира, последовательно пронизанного именем христианского Бога. В этом обрамлении, образуемом благодаря повторению вступительной части в конце произведения в качестве ригурнеля, могут быть актуализированы аспекты, как и при помощи каких средств воздается хвала и слава Богу-Творцу: устами младенцев, звездами небесными, наконец, человеком и всеми средствами, ему доступными. Тот факт, что Шютц располагает богатым арсеналом звукоизобразительных или иллюстративных мотивов для объемного музыкального изображения явлений, от лепета малолетних детей до блеска звезд, от рева моря до поведения животных, и таким образом использует опыт по природе итальянских мадригалистов для броской проповеди в звуках, не требует дополнительных объяснений. Музыка, используемая в качестве естественного языка, понятна сама по себе.

Этот подход, исходящий из ситуации, где акустическая сигнатура приобретает музыкальное оформление, еще более последовательно разрабатывается в позднем творчестве. Особенно в пассионах, созданных Шютцем

в 1660-х гг., он не ограничился композиторским репертуаром *stile antico*, о чем свидетельствует кажущееся архаичным сокращение [исполнительского состава] до четырехголосного хора. Хотя модели классической вокальной полифонии безошибочно узнаваемы даже в самых коротких интерполяциях, [его] подход совершенно не схематичен, наоборот [здесь] делается попытка живо воспроизвести ситуацию повествования (пример 9).

Отправной точкой для построения этой хоровой части из Страстей по Матфею (SWV 479) является парная имитация – общеизвестный прием вокальной полифонии XVI в. Четыре голоса хора объединяются попарно, причем второй голос проводит мотив первого квинтой ниже. Таким образом, альт следует за кантусом с расстоянием вступления в один такт (начальные звуки $b' - es'$). Тенор и бас соединены таким же образом (начальные звуки $b - es$). Хотя такое расположение четырех голосов полностью соответствует конвенциям композиторской материи, подход Шютца весьма оригинален тем, что парные имитации проводятся не последовательно, а накладываются друг на друга. Прежде чем мотив прозвучит полностью и структура канона будет воспринята на слух, начинается вторая имитация, которая делает движение еще более плотным, поскольку начинается не после одного такта, а после одной ноты.

Однако лежащая в основе этого четырехголосия контрапунктическая структура остается завуалированной, поскольку альты и басы не дожидаются вступления, а заранее проводят центральный мотив этого короткого и к тому же метрически амбивалентного высказывания. Ведь сначала неясно, ограничится ли он тремя долями или же последующая пауза существенна. То, что может показаться аналитической придиркой, имеет важное значение для конструкции этого построения, поскольку попытка интегрировать трехдольный мотив в четный метр приводит к полиритмии, за которой уже невозможно различить сильную долю. Призыв освободить Варавву может начинаться с любой доли такта. В результате, помимо парных имитаций, возникает ритмический канон всех голосов. Однако это чрезвычайно искусственное расположение [музыкального материала] не является для композитора самоцелью, как это еще могло быть в музыке XVI в., а предстает лишь средством музыкальной передачи волнения народа, который требует освобождения пленника. Анархические крики толпы, о которых сообщает Евангелист, точно отражаются в композиции, искусственная структура которой является парадоксальной предпосылкой для передачи беспорядка музыкальными средствами.

Еще более зримо Шютц использует прием резко артикулирован-

ных ритмов и неопределенного шума в аналогичном фрагменте Страстей по Луке (пример 10).

С самого начала имитация голосов, которая могла бы напоминать [движение] по схеме, приостанавливается. Шютц даже отказывается от секвенций этого и в данном случае элементарного мотива в пользу простого повторения. Здесь он пытается изобразить приглушенный вой толпы с помощью восходящей гаммы, которая с ее тритоном и увеличенной квинтой – последовательностью из пяти целых тонов – не поддается никакой классификации; даже лидийский лад, основополагающий для этих Пассионов, уже не различим. В первых тактах сразу же очевидны иррегулярные интервалы, которые также проявляются в мелизмах партии альтов. Однако, вместо того чтобы стремиться опереться на категории контрапункта и гармонии или предполагать модель композиционной техники, которая могла бы служить ориентиром для вступления голосов или порядка их имитаций, было бы разумнее начать с идеи, которую Шютц хотел здесь запечатлеть. Если речь шла о том, чтобы свести настойчивый призыв к убийству Иисуса к кратчайшему мотиву и, кроме того, перевести в звуки ропот и равнодушный гнев разъяренного народа, то Шютц нашел в сведении мотива к нескольким звукам с чеканным ритмом, а также в гамме, которая, чтобы быть звукоизобрази-

тельной, должна была полностью отличаться от обычных звукоорядов, такие выразительные средства, использование которых не позволяет назвать его обращение к традиционным приемам вокальной полифонии ни анахронизмом, ни эпигонством. Скорее, радикальное переосмысление хорового пения – в сведении к ритму и крику – приобретает черты, которые в перспективе можно назвать атавистическими или экспрессионистскими.

Позднее всего здесь исчезает необходимость искать в учебниках или музыкально-теоретических трактатах того времени высказывания, демонстрирующие подобного рода примеры или даже предлагающие узаконивание этих композиционных приемов. Ведь эпистемологически это потребует феноменологии, исходящей от звука: подхода, который тем меньше попадает в поле зрения теории музыки, чем фокусируется не на генезисе произведения, а на результате, его перформативной реализации. Однако большинству музыкальных теоретиков того времени не хватало слов, чтобы вербализовать опыт исполнения. Но дальнейшее следование за ними [теоретиками] в их преимущественно когнитивном подходе к музыке означало бы отказ от реконструкции интенций произведения и композитора.

Фокусирование внимания на звуке как эстетическом феномене не обязательно должно при-

водить к терминологическим дезидератам², если только не возвращаться к теориям XVII в. Возможно, не случайно, что именно тогда, когда «ранняя» музыка с ее звуковыми качествами, основанными, прежде всего, только на инструментарии и технике обхождения с ним, а также на композиторской технике и структуре, была «заново открыта» в Новой музыке, усилилась дискуссия о звучании как составляющей [техники] композиции. В этом контексте такие композиторы, как Хельмут Лахенман, настаивали на том, что сочинять – это значит «строить» (создавать) инструмент, то есть не отталкиваться от технических возможностей игры на инструменте, а использовать его, чтобы сделать осязаемой заранее разработанную звуковую идею. При этом можно было опираться на выдающиеся примеры из истории музыки: во-первых, это показатель при попытке исторически определить и узаконить собственное творчество, а во-вторых, это катализатор получения новых открытий даже в знакомом репертуаре при смене ракурса рассмотрения. Исходя из этого открываются альтернативные подходы к музыке Шютца; действительно, многие из приведенных примеров показывают, что композиция и голоса (контрапункт и голосоведение) следуют концепции, в которой звучание понимается как отправная точка композиторской работы. Созда-

ние музыки и ее набор правил выглядят подчиненными этому [подходу]. Параллели с рассуждениями о *seconda teoria* в XVII в. очевидны и, тем не менее, недостаточны. Больше нет необходимости узаконивать отклоняющийся от норм прогресс, сводя его к апробированным образцам, чтобы не ставить под сомнение «фундамент истины». Подобные стратегии оправдания, ранее уже становившиеся казуистической игрой поспешных ученых-схоластов, выходят из употребления, и уже не искусное использование диссонансов определяет качество композиции, о котором знаток выносит суждение на основе фактических данных после просмотра партитуры. Теперь это акустический результат, который в соответствии с его эффектом является решающим при оценке произведения.

Вопрос лишь в том, следует ли для [описания] звуковых форм, которые Шютц использует в представленных здесь композициях, адаптировать совокупность понятий, разработанную Лаченманом: звуковые текстуры и структурные звучания можно легко идентифицировать; каденционное звучание (*Kadenzklang*), цветное звучание (*Farbklang*) и звуковые колебания (*Klangfluktuation*) (Lachenmann H., 1996, S. 1–20) также уже можно обнаружить в произведениях дрезденского придворного капельмейстера. Такая феноменология звучания в сочетании с точно следующей за текстом декламацией и встроенная в драматургию, реагирующую на реальное время звучащего произведения, может в ином, исходящем из самой музыкальной композиции ключе, подтвердить славу Шютца как великого композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: (Schütz H., [1927]; 1997; 2012; 2019); Schütz H. *Matthäus-Passion: Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilands Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matthäus für Solostimmen und Chor*,

BWV SWV 479 / Ed. by Fritz Wilhelm Stein. London: Ernst Eulenburg & Co. GmbH, s.a. xxii, 44 S.

² Здесь – недостающим терминам (*примеч. пер.*).

LITERATURVERZEICHNIS

Bernhard Chr. *Resolutiones tonorum dissonantium* / Hrsg. von Michael Heinemann. Köln: Concerto-Verl., 2008. X, 32 S.

Lachenmann H. *Klangtypen neuer Musik* // Lachenmann H. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995* / Hrsg. von Josef Häusler. Wiesbaden [u.a.]: Breitkopf & Härtel [u.a.], 1996, S. 1–20.

Schütz H. *Lukas-Passion*. Wiesbaden: Breitkopf and Härtel, [1927]. S. 99–122.

Schütz H. *Symphoniae Sacrae I: opus 6; zwanzig lateinische geistliche Konzerte zu drei bis sechs Stimmen für Singstimmen*,

REFERENCES

Bernhard, Chr. (2008), *Resolutiones tonorum dissonantium*, in M. Heinemann (ed.), Concerto-Verl., Köln, X, 32 p. (in Germ.)

Lachenmann, H. (1996), „Klangtypen neuer Musik“, *Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, in J. Häusler (ed.), Wiesbaden [u.a.], Breitkopf & Härtel [u.a.], pp. 1–20. (in Germ.)

Schütz, H. ([1927]), *Lukas-Passion*, Breitkopf and Härtel, Wiesbaden, pp. 99–122. (in Germ.)

Schütz, H. (1997), *Symphoniae Sacrae I: opus 6; zwanzig lateinische geistliche*

obligate Instrumente und Generalbass / Hrsg. von Siegfried Schmalzriedt. Stuttgart: Carus, 1997. XXXIX, 174 S.

Schütz H. *Symphoniae sacrae II: opus 10; siebenundzwanzig geistliche Konzerte für 1 bis 3 Singstimmen, 2 obligate Instrumente und Generalbaß*. Stuttgart: Carus, 2012. LIV, 257 S.

Schütz H. *Kleine geistliche Konzerte I 1636* / Hrsg. von Beate Agnes Schmidt und Walter Werbeck. Kassel: Bärenreiter, 2019. XXVIII, 207 S.

Konzerte zu drei bis sechs Stimmen für Singstimmen, obligate Instrumente und Generalbass, in S. Schmalzriedt (ed.), Carus, Stuttgart, XXXIX, 174 p. (in Germ.)

Schütz, H. (2012), *Symphoniae sacrae II: opus 10; siebenundzwanzig geistliche Konzerte für 1 bis 3 Singstimmen, 2 obligate Instrumente und Generalbaß*, Carus, Stuttgart, LIV, 257 p. (in Germ.)

Schütz, H. (2019), *Kleine geistliche Konzerte I 1636*, in B.A. Schmidt, W. Werbeck (ed.), Bärenreiter, Kassel, XXVIII, 207 p. (in Germ.)

Author Information

Michael Heinemann, Dr. phil. habil., full professor of historical musicology at the Carl Maria von Weber College of Music Dresden (Germany)

E-mail: michael.heinemann@mailbox.hfmd.de

Сведения об авторе

Михаэль Хайнеман, доктор, профессор исторического музыкознания Дрезденской высшей школы музыки имени Карла Марии фон Вебера (Германия)

E-mail: michael.heinemann@mailbox.hfmd.de

Поступила в редакцию 30.06.2023

После доработки 31.07.2023

Принята к публикации 13.08.2023

Received 30.06.2023

Revised 31.07.2023

Accepted for publication 13.08.2023

© Москвина, Ю.В., 2023

УДК 783

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-31-46

МЕЖДУ ТРАДИЦИЯМИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ И МАНЕРОЙ ПИСЬМА СОВРЕМЕННОКОВ. К ВОПРОСУ О ТЕХНИКАХ КОМПОЗИЦИИ В МЕССАХ ЛЮДВИГА ДАЗЕРА

Ю.В. Москвина¹

¹ Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва, 125009, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена мессам малоизвестного ныне, но значимого для своего времени немецкого композитора Людвига Дазера (ок. 1525–1589). Он оказался в тени славы более именитых коллег по Баварской придворной капелле – Людвига Зенфля и Орландо ди Лассо, тем не менее сохранившиеся сочинения Дазера доказывают, что в отношении композиторского мастерства он отнюдь не проигрывает известным авторам. Цель исследования – показать на примере трех месс Дазера («Ave Maria», «Praeter rerum seriem» и «Pater noster») некоторые наиболее характерные для него приемы композиторского письма. В статье применен метод комплексного музыкального анализа, затрагивающего, прежде всего, аспекты мелодии, метроритма, полифонической фактуры. При рассмотрении сочинений на основе *cantus prius factus* необходим также компаративный метод исследования, с помощью которого выявляются особенности работы с первоисточником. Детальное изучение месс Людвига Дазера показывает, что он мастерски владел как приемами письма, ставшими в его время уже классическими (канон, *cantus firmus*) и даже несколько устаревшими (политекстовый и поликантусный принципы), так и техниками, характеризующими его эпоху (парафраза и пародия в условиях сквозного имитационного письма). В настоящее время историческая значимость дазеровского наследия справедливым образом признается рядом исследователей и исполнителей старинной музыки.

Ключевые слова: Людвиг Дазер, техники композиции, месса, парафраза, пародия, канон, *cantus firmus*, сквозное имитационное письмо

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Москвина Ю.В. Между традициями старых мастеров и манерой письма современников. К вопросу о техниках композиции в мессах Людвига Дазера // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 31–46. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-31-46.

BETWEEN THE TRADITIONS OF THE OLD MASTERS AND THE MANNER OF WRITING OF CONTEMPORARIES. ON THE QUESTION OF COMPOSITION TECHNIQUES IN THE MASSES OF LUDWIG DASER

Yu.V. Moskvina¹

¹ P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 125009, Russian Federation

Abstract. The article deals with the masses of German composer Ludwig Daser (about 1525–1589), significant for his epoch but now little-known. He was outshined by his famous colleagues in Bavarian court chapel – Ludwig Senfl and Orlando di Lasso. Nevertheless, Daser's saved works show that in the art of composition he is not inferior to outstanding authors. The main objective of the study is to demonstrate some important compositional principles of Daser's

music by the example of his three masses (“Ave Maria”, “Praeter rerum seriem” and “Pater noster”). In the article the method of complex analysis is applied: the aspects of melody, rhythm and polyphonic texture are affected. In considering works with cantus prius factus it’s necessary to use the comparative method which helps to identify the features of work with the model. A detailed study of Ludwig Daser’s masses shows that he skilfully mastered as in classical (canon, cantus firmus) and old methods (polytext and polycantus composition) as in contemporary techniques for him (paraphrase and parody in through-imitation texture). Now the historical importance of Daser’s music is rightfully recognised by performers and musicologists.

Keywords: Ludwig Daser, techniques of composition, mass, paraphrase, parody, canon, cantus firmus, through-imitation texture

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

For citation: Moskvina, Yu.V. (2023), “Between the traditions of the old masters and the manner of writing of contemporaries. On the question of composition techniques in the Masses of Ludwig Daser”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 31–46. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-31-46.

История музыки Ренессанса хранит имена многих видных, значимых, признанных в свое время, но малоизвестных сегодня композиторов. По прошествии времени их имена несколько померкли в лучах славы современников, признанных потомками наиболее яркими и своеобразными с точки зрения стиля, композиторских техник, новаторских приемов письма.

Одним из примеров таких редко упоминаемых, но бесспорно одаренных и достойных внимания композиторов является немец Людвиг Дазер. Он родился в Мюнхене около 1525 г. и прожил в Баварии большую часть жизни – до 1572 г., когда поступил на службу в Вюртемберге¹. Дазер занимал ответственные посты в тех местах, где обитал: с 1552 по 1563 он был капельмейстером Мюнхенской капеллы, затем, с 1572 г. до смерти руководил Штутгартской капеллой².

Дазеру не посчастливилось сохранить свою славу сквозь века, поскольку он оказался в ряду «звездных» капельмейстеров Баварской придворной капеллы в XVI в.: его предшественником был Людвиг Зенфль, а после Дазера пост руко-

водителя принял Орландо Лассо. На фоне этих прославленных композиторов имя Людвиг Дазера совсем не кажется звучным, но его роль в музыкальной жизни Баварии и в истории немецкой музыки эпохи Ренессанса весьма велика. Об этом свидетельствуют его сочинения, в частности, мессы, являющиеся объектом настоящего исследования.

Как и для многих церковных композиторов, месса явилась центральным жанром в творчестве Дазера: известны 22 его сочинения в этой жанровой категории. Склонность к написанию месс определялась не только родом службы композитора, но и спецификой музыкального воспитания в его юные годы. Дазер, будучи певчим хора мальчиков Баварской капеллы еще при Зенфле, очевидно, обучался у этого мастера искусству композиции. Судя по всему, от Зенфля он и воспринял склонность к определенной жанровой сфере: помимо месс, в творчестве Дазера доминируют латинские мотеты, а также немецкие Tenorlieder и Liedmotetten³, основанные на протестантском хорале. Во время службы в Штутгарте к этим излюбленным жанрам добави-

лись также пассионы и магнификации-пародии.

Симптоматично, что мессы Дазер писал только при нахождении на службе в Мюнхене, в католической среде, будучи убежденным сторонником Реформации. Вероятно, это обстоятельство стало одним из поводов его увольнения в 1563 г. с поста капельмейстера Баварской капеллы⁴. Официальная причина отставки по документам – болезнь (без указания подробностей)⁵, очевидно, не помешала ему не только прожить больше четверти века, но и руководить в дальнейшем еще одним видным коллективом – Штутгартской придворной капеллой, где с 1538 г. укоренился протестантизм (см.: (Politoske D., 1967, p. 5–17)). Тем не менее, даже после увольнения Дазера почитали при Мюнхенском дворе: назначили пожизненную пенсию и давали заказы на новые сочинения, в том числе мессы, а его «конкурент» Лассо не прекращал с ним творческого диалога на протяжении долгих лет⁶.

С точки зрения исследователя творчества Дазера Д. Гловотца (Glowotz D., 2009, S. 168–169), все мессы композитора укладываются в три временных этапа. Первый охватывает период до руководства Мюнхенской капеллой (до 1552 г.). Здесь должны быть упомянуты три мессы-пародии на известные мотеты Жоскена, а также одна месса без идентифицированного первоисточника. Большая часть месс Дазера приходится на второй, центральный этап (1555–1560): это 6 ординариев, основанных на григорианских источниках, а также 9 месс-пародий на материале мотетов и шансон композиторов, имена которых ча-

сто фигурируют в хоровых книгах Мюнхенской капеллы (Якоб Клеменс-не-Папа, Томас Крекийон, Чиприано де Роре, Адриан Вилларт).

Наиболее примечательны три мессы, знаменующие поздний этап работы в данном жанре. Они написаны в период после ухода с поста руководителя Мюнхенской капеллы (1565–1571). Эти мессы обобщают колоссальный композиторский опыт Дазера: в них успешно комбинируются «классические», широко используемые авторами более ранних поколений приемы (*cantus firmus*, канонические техники) и принципы, характеризующие полифонию второй половины XVI в. (парафраза и пародия в условиях сквозного имитационного письма). Приметой времени также следует считать тот факт, что, применяя старинные техники, Дазер вкладывает в них особый символизм: как правило, эти приемы дополняют вербальный текст и отражают его в музыке.

Яркий пример изложенному выше – месса «Ave Maria», написанная Дазером в 1571 г. перед вступлением на пост капельмейстера в Штутгарте. Избранный композитором первоисточник символизирует покровительство Богородицы Мюнхенскому собору, где часто выступала придворная капелла, а также выражает преданность герцога Вильгельма V Баварского Деве Марии. Месса написана в технике двойной пародии: ее изначальный первоисточник – 4-голосный мотет Жоскена «Ave Maria... Virgo serena», посвященный Благовещению, источник второго порядка – 6-голосный мотет-пародия Зенфля⁷.

В мессе Дазер выразил глубокое почтение учителю: цитаты из эк-

сordia мотета Зенфля появляются таким образом, что первая текст-музыкальная строка каждой части мессы выглядит как полифоническая вариация этого заимствованного материала. Особенно интересно то, что мотет Зенфля, в свою очередь, также опирается на вариационный принцип на основе темы-первоисточника, но несколько иначе: здесь использована техника дискретного остинато (термин Н.А. Симаковой, см.: (Симакова Н., 2002, с. 414–419)). В качестве многократно повторяющейся на протяжении всего сочинения темы в первом теноре Зенфль использует инициальную мелодию мотета Жоскена «Ave Maria». Присутствует он и в мессе Дазера, выделяясь, при этом, особым образом: подается в качестве *cantus planus*, словно хоральная мелодия, крупными ровными длительностями и, как ни удивительно это для сочинения середины XVI в., своим вербальным текстом. Он, таким образом, контрапунктирует словам ординария мессы. Такого рода политекстовость в мессе выглядит, на первый взгляд, анахронизмом: она напоминает,

скорее, композиции 50-летней давности, например, мессу Я. Обрехта «Sub tuum praesidium». Очевидно, этот архаичный прием является особым знаком почтения Жоскену и его знаменитому сочинению, выступившему первоисточником и мессе Дазера, и мотету Зенфля⁸. Пример 1 демонстрирует тематическую взаимосвязь сочинений Жоскена, Зенфля и Дазера.

Рассмотрим подробнее пример 1в *Agnus Dei* из мессы Дазера. С формальной точки зрения, при соприкосновении с техникой пародии композитор пользуется теми же инструментами, что и его предшественник Зенфль: оба автора помещают первоисточник из мотета Жоскена в партию тенора в виде *cantus planus* ровными крупными длительностями с текстом «Ave Maria»; вступление этой мелодии в обоих случаях предваряется имитациями других голосов на жоскеновской теме (в том числе в обоих сочинениях использован прием имитации в уменьшении). Как и Зенфль, Дазер прибегает к ритмическому варьированию данной темы в имитирующих *cantus prius factus* голосах: по-

Пример 1а. Эксординий мотета Жоскена «Ave Maria»
Josquin's motet "Ave Maria", exordium

Пример 16. Эксординий мотета-пародии Сенфля
(фрагмент, непосредственно предвещающий вступление
в теноре остиной темы, заимствованной у Жоскена)
Senfl's parody motet, exordium (the fragment which appears right before
Josquin's ostinato theme in Tenor)

15

Discantus 1

ri - - - a, a - ve Ma - ri -

Discantus 2

ri - a, a - ve Ma - ri -

Contratenor

a, a - ve Ma - ri - - -

Tenor 1

8 A -

Tenor 2

A - ve Ma - ri - - - a,

Bassus

A - ve Ma - ri - - - a, a -

21

D1

a, a - ve Ma - ri - a,

D2

a, a - ve Ma - ri - a,

C

a, a - ve Ma - ri

T1

8 - - - - - ve Ma

T2

a - ve Ma - ri - a, Ma - ri - - - a,

B

ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri

рой предложенные ими варианты почти идентичны, но в большинстве случаев Дазер все же стремится найти собственные способы изменения напева. Подобно Зенфлю, Дазер вводит свободные контрапункты, сопровождающие имитационную систему на основе темы из жоскеновского мотета. Однако при таком количестве схожих приемов, между мотетом Зенфля и мессой Дазера есть и значительные различия, выдающиеся в Дазере композитора второй половины XVI в.

В частности, значительно сокращено, по сравнению с первоисточниками, временное расстояние между вступающими голосами, что дает более осязаемый стреттный эффект. В мессе Дазера, в отличие от мотетов-первоисточников, гораздо более плотная, стабильная шестиголосная фактура, развитая ритмика с преобладанием мелких фигур, весьма «смелая» мелодика с обилием скачков, в том числе в условиях мелких длительностей. Таким образом, в отношении ме-

Пример 1в. Месса-пародия Дазера. *Agnus Dei* (начальный фрагмент)

Daser's parody mass. Agnus Dei (beginning)

[illegible]

лодии и ритма видно, как в месе Дазера контрапунктируют три стилистических пласта: неторопливый, плавный жоскеновский, более подвижный – заимствованный от Зенфля, изобилующий мелкой ритмикой – собственный почерк.

Вероятно, месса «Ave Maria» явилась своего рода «тестовой», показательной композицией при вступлении Дазера на пост Штутгартского капельмейстера (см.: (Glowotz D., 2009, S. 171–172; Körndle F., 2001, S. 459)). Наря-

ду с ней, видимо, была представлена другая месса, вновь на основе музыки Жоскена, – «*Praeter rerum seriem*» (ок. 1550). Как и в мессе «*Ave Maria*», в ней применен политекстовый метод: первоисточник звучит здесь с исходными словами.

Избранный Дазером в качестве первоисточника мотет Жоскена весьма примечателен (подробнее см.: (Schlagel S., 2016, p. XIII–XIV)). Нидерландский мастер композиции, буквально отражая смысл текста первых строк

(«Против всех правил родила Дева, не знаящая мужчины, Богочеловека»), использует необычный ритмический прием – задействует экстремально крупную, уже архаичную для своего времени мензуру, перфектный (троичный) модус. Именно в этой мензуре «парит» над контрапунктирующими голосами *cantus*

firmus, григорианская секвенция «Praeter rerum seriem». Она буквально противостоит остальным партиям, которые записаны в привычной имперфектной мензуре и более оживленном ритме, и формирует природное синкопирование (3:2). Так в музыке отражается «картина, противоречащая всем правилам» (пример 2).

Пример 2. Жоскен Депре. Мотет «*Praeter rerum seriem*» (начало эксординия)
Josquin Deprez. Motet “*Praeter rerum seriem*” (beginning of exordium)

[illegible]

Дазер, обращаясь к музыке мотета Жоскена уже во второй половине XVI в., стремится воссоздать троичные ритмические

фигуры первоисточника. В Kyrie это происходит благодаря использованию исходной ритмической последовательности «лонга –

бревис» в условиях обычного имперфектного метра *alla breve*. Исходный гиперметр со старинным тяжеловесным троичным модусом возникает в Credo мессы Дазера. Это симптоматично, поскольку Дазер в свое время был направлен герцогом Альбрехтом V изучать богословие в Ингольштадтском университете (Glowotz D., 2009, S. 163). Образование, безусловно, нало-

жило отпечаток на его композиторское творчество. Поэтому Credo его месс всегда очень показательны: основной догмат веры Дазер всегда подчеркивает тем или иным способом. По сравнению с мотетом Жоскена, в Credo дазеровской мессы еще более явно обнажен ритмический контраст кантусной партии и сопровождающих голосов (пример 3).

Пример 3. Л. Дазер. Месса «Praeter rerum seriem», Credo, момент вступления в партии *cantus firmus*
L. Daser. Mass "Praeter rerum seriem", Credo, the moment of the *cantus firmus* entrance

The musical score is written for a choir and includes a cantus firmus. The parts are as follows:

- Discantus:** De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an -
- Contratenor:** mi - nem, u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an -
- Tenor Primus:** Pre - ter re -
- Tenor Secundus:** Et ex Pa - tre na - tum
- Bassus Primus:** De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te
- Bassus Secundus:** Et ex Pa - tre na - tum
- D:** - te om - ni - a De - um [de] De - o, lu
- CT:** te om - ni - a se - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi
- T1:** rum se - ri - em
- T2:** om - ni - a se - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi
- B1:** om - ni - a se - cu - la. De - um de De - o, lu
- B2:** an - te om - ni - a se - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi

Особый интерес в данной мессе представляют бицинии и трицинии⁹ в характерных для них фрагментах текста (среди них — Domine Deus в Gloria, Crucifixus в Credo). В этих разделах также использованы мелодии многоголосного первоисточника, причем не григорианская секвенция, а именно жоскеновские темы. В бициниях и трициниях Дазер, очевидно, не пытался превзойти Жоскена в отношении канонической техники. Несмотря на это, данные фрагменты выполнены весьма искусно. Первоисточник

проанализирован Дазером крайне не тщательно с точки зрения риторики, и заимствованные малые темы¹⁰ приведены композитором в соответствии с текстом мессы.

Ярким примером может служить бициний Crucifixus. На строку с текстом «et ascendit de coelis» («и восшедшего на небеса») приходится *soggetto* с экстремальным для строгого стиля скачком на дециму (пример 4). Этот ход живописует восшествие на небеса и является в некотором роде кульминацией части Credo.

Пример 4. Л. Дазер. Месса «Praeter rerum seriem». Crucifixus
L. Daser. Mass “Praeter rerum seriem”. Crucifixus

91

Bassus Primus

Et a - scen - - - dit in ce -

Bassus Secundus

Et a - scen - - -

95

B1

- - - - - lum: se

B

- dit in ce - - - - lum:

Знаменательно, что данную тему Дазер заимствовал из мотета Жоскена: здесь, в первоисточнике, она соответствует риторическому вопросу «qui scrittatur?» («кем предписано?»)¹¹. Подобные примеры «музыкальной живописи» на основе заимствованного материала в течение мессы встречаются неоднократно. Это говорит о том, что Дазеру было свойственно то же,

что и его великому предшественнику, которого он боготворил. Ведь по справедливому замечанию многих исследователей¹², Жоскен одним из первых применил принцип отражения эмоционально окрашенных слов в мелодических, гармонических или ритмических фигурах, в фактурных особенностях и контрапунктической технике. В мессе Дазера принцип «музыкальной

живописи» выражен еще более последовательно, что характеризует тенденции его времени.

Как уже отмечалось, Дазер, получивший теологическое образование, наделял особой символикой в своих мессах именно Credo. Еще одним ярким примером, помимо рассмотренных ранее, может служить 6-голосная месса «Pater noster» (1565). В ней использован не только политекстовый метод, как в предыдущих примерах, но и поликантусная техника. В начале Credo этой мессы Дазер объединяет три *canti firmi*: в дисканте – Credo первой григорианской мессы, тенор и первый бас исполняют хорал «Pater noster», а во втором контратеноре звучит антифон «Ave Maria» (см.: (Schmid B., 2007, S. 294)). Сочетание последних двух напевов не является новаторством Дазера: известная комбинация «Pater noster» и «Ave Maria» встречается как в практике литургической (например, в службе часов), так и в композиторской (в том числе, в мотете Жоскена «Pater noster», почитаемого Дазером). Однако в названных образцах напевы звучат не одновременно, а возникают друг за другом последовательно. В мессе Дазера напевы проводятся симультанно: можно наблюдать тонкую контрапунктическую работу.

Поликантусная техника, где несколько *canti firmi* появляются со своим текстом, – явление, скорее, устаревшее для времени

Дазера. Одновременное использование различных заимствованных мелодий можно увидеть у нидерландцев более старших поколений таких, как Я. Обрехт, М. Пипелар или Н. Гомбер. Есть и другие, менее известные образцы, но и они относятся к более раннему времени: так, например, «Grune codex der viadrina» (ок. 1500) содержит пасхальную мессу, в которой наряду с хоральной цитатой из ординария в верхнем голосе содержится дополнительно несколько пасхальных напевов в теноре (см.: (Schmid B., 2007, S. 294)). Дазер неспроста обращается к данной технике: для него, очевидно, смысл не просто в демонстрации контрапунктического искусства, но в особой символике сочетания мелодий.

Однако не только лишь изощренной техникой *cantus firmus* знаменательна месса «Pater noster». Она вбирает в себя фактически все принципы письма, известные композиторам времени Дазера. Так, Kyrie, построенное только на тематизме главного напева, в целом демонстрирует искусный принцип парафразы в условиях сквозного имитационного письма. Пожалуй, наиболее ювелирная контрапунктическая работа происходит в Kyrie II: здесь проявляется владение Дазером *ars combinatoria*. В имитационной ткани этого раздела взаимодействуют сразу несколько сегментов первоисточника «Pater noster»: в первых тактах

распознается часть второй синтагмы, «sanctificetur», сочетающаяся с «qui es in caelis», затем возникает заглавная тема «Pater noster», позднее на нее накладывается четвертый сегмент «fiat voluntas tua», который контрапунктирует еще и с возобновленным «sanctificetur». Затем, в процессе вариационного обнов-

ления (термин В.В. Протопопова, см.: (Протопопов В., 1977)), характерного для сквозного имитационного письма: постепенно от цитирования и варьированного повторения Дазер вводит авторский материал (который, впрочем, весьма близок заимствованному) и завершает им большой раздел (примеры 5а, б).

Пример 5а. Напев «Pater noster» (первые четыре синтагмы)
Gregorian chant “Pater noster” (the first four synthagmas)



Пример 5б. Л. Дазер. Месса «Pater noster». Kyrie II. Сегменты *cantus prius factus* указаны над нотонасцами с соответствующим оригинальным текстом в скобках
L. Daser. Mass “Pater noster”. Kyrie II. The segments of *cantus prius factus* are indicated under the staves with their original texts in brackets

Discantus

Ky - ri - e e - lei - son, (Ky - ri -

Contratenor

[qui ex in caelis] Ky - ri - e e - lei - son, [Pater noster]

Tenor

Ky - ri - e e - lei - son, (Ky - ri -

Bassus Primus

Ky - ri -

Bassus Secundus

Ky - ri - e e - lei -

7

[fist voluntas tua] e - lei - son,) (Ky - ri - e e - lei - son,

D

[fist voluntas tua] e - lei - son,) (Ky - ri - e e - lei - son,

C

Ky - ri - e (e - lei - son,) Ky - ri - e e

T

e e - lei - son,) (Ky - ri - e,) Ky

B1

e e - lei - son, Ky - ri

B2

son, (Ky - ri - e) e

Венцом мессы Дазера, вмещающим наибольшее количество композиторских умений, традиционно явилась часть *Agnus Dei*. Здесь к техникам, использованным в предыдущих разделах, добавляется канон между тенором и вторым контратенором. Канон в *Agnus Dei* укрепляет стержневую роль голосов, проводящих *cantus firmus*, причем они не выделены на фоне других партий ни крупными длительностями, ни плавным метром. В этом Дазер проявляет себя как композитор своего времени. Несмотря на ведущую роль канона на основе первоисточника «*Pater noster*», композитор не упускает возможность введения другого *cantus firmus*: так, первый бас цитирует инципит «*Agnus Dei XVIII*» из «*Graduale Romanum*» (см.: (Schmid B., 2007, S. 287)).

Вне сомнения, Дазер не был новатором в сочетании названных техник и имел некоторые образцы для подражания. Среди них называют, в частности, мессы Жоскена, а также сочинения коллеги Дазера по Мюнхенской капелле Маттеуса Ле Местра (Schmid B., 2007, S. 288–289, 301–302). Тем не менее, композитору удалось найти индивидуальный путь применения уже известных методов и создать поистине уникальные образцы в своем жанре.

Исполнительская судьба мессы Дазера не вполне удачна. Период распространения копий мессы Дазера за пределами Мюнхена

продлился всего девять лет и закончился еще задолго до смерти композитора (Glowotz D., 2009, S. 169). Одной из причин быстрого забвения стало исключительно рукописное и узко региональное распространение его сочинений, а также то обстоятельство, что композитор рассчитывал при написании на исполнительские силы Мюнхенской капеллы, одного из сильнейших коллективов своего времени.

История уготовала Дазеру некое «промежуточное» место: его всегда упоминают между Зенфлем и Лассо – и во временном, и в стилистическом отношении, его творчество лежит на грани между эстетическими принципами Реформации и Контрреформации. Его имя также делят между собой две придворные капеллы, которые творчески взаимодействовали и конкурировали на протяжении всего столетия. Такое положение композитора, в том числе, способствовало тому, что он владел и классическими (скорее, уже уходящими в историю), и современными для него приемами композиции, умело сочетая их порой в едином сочинении. Неспроста он получил высокую оценку от современников: в «Диалогах» Массимо Трояно, певца и постоянного хроникера Мюнхенской капеллы: при описании мюнхенской княжеской свадьбы 1568 и 1577 г. имя Дазера упоминается в числе виртуозных музыкантов времени наряду

с Жоскеном, Клеменсом-не-Папой и Лассо (Glowotz D., 2009, S. 175). В настоящее время восстанавливается более справедливая оценка творчества Дазера.

Отрадно, что интерес к музыке Дазера наблюдается не только у исследователей, но и у исполнителей. Так, в марте 2023 г.

была выпущена запись двух месс Дазера («*Praeter rerum seriem*» и «*Fors seulement*»), осуществленная силами Huelgas Ensemble под руководством Пауля ван Невела. Эта новость дает надежду, что музыка видных композиторов отдаленных эпох становится все ближе и доступнее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Основные сведения о жизни Людвиг Дазера приведены в исследованиях (Bossert G., 1899, S. 3–4; Golly-Becker D., 1999, S. 14–35; Körndle F., 2001, S. 458–461; Politoske D., 1967, pp. 20–21).

² Творческая судьба Людвиг Дазера – яркий пример культурного взаимодействия двух крупнейших немецких музыкальных коллективов в XVI в., Мюнхенской и Штутгартской придворных капелл. Помимо Дазера, несколько видных музыкантов своего времени были связаны и с той, и с другой капеллой либо по долгу службы, либо в отношении обучения, а также композиторского диалога и даже некоторого «соревнования» в плане создания музыкальных сочинений на единый первоисточник, либо в едином жанре (к примеру, в магнифика-те-пародии) (см. об этом: (Golly-Becker D., 1995; 1996)).

³ Tenorlied и Liedmotette – разновидности многоголосных обработок протестантского хорала в XVI в. Tenorlied (теноровая песня) как исторически более ранний тип хоральной обработки характеризуется техникой cantus firmus с ведущей ролью одного голоса – тенора – и подчиненной функцией остальных партий. Как правило, в Tenorlied господствует полимелодическая фактура или моноритмический контрапункт, включения имитационной техники достаточно краткие и редкие. Liedmotette (песня-мотет), распространенная во второй половине XVI в., предполагает тематизацию всей полифонической ткани за счет сквозного имитационного письма. Хоральный первоисточник в качестве единой линии в такой композиции, как правило, отсутствует, будучи разделенным на небольшие темы для имитационной работы. Также для нее часто характерны принципы мадригального

письма (см. подробнее: (Marshall R., 2001, pp. 747–750)).

⁴ С 1563 г. в Баварии усилились контрреформационные настроения.

⁵ Д. Гловотц справедливо отмечает, что Дазер, очевидно, покинул пост по собственному желанию. Вероятно, негласной причиной смещения Дазера стало появление при дворе герцога Альбрехта Орландо Лассо (см.: (Glowotz D., 2009, S. 165)). Об этом сообщает и автор монографии о музыкантах Штутгартской капеллы второй половины XVI в. Д. Голли-Беккер (Golly-Becker D., 1999, S. 20). С этого момента меняется настроение и музыкальный вкус герцога: его желанием было владение нанятыми им музыкантами искусством musica reservata, приверженцем которого Дазер не был. Подробнее о появлении новых музыкантов в Баварской придворной капелле в 1550-е гг. см.: (Haar J., 1989, pp. 243–245).

⁶ Лассо не только хорошо знал сочинения Дазера, но и использовал их в качестве первоисточников для своих сочинений в технике пародии. Яркий пример – 6-голосная месса «*Ecce nunc benedicite*».

⁷ Оба композитора являются для Дазера знаковыми: Зенфль – его предшественник на посту, предполагаемый наставник по композиции, сильно на него повлиявший в отношении стиля. Жоскен особым образом почитался при Баварском дворе еще при Зенфле, и Дазер, вступив на пост капельмейстера, продолжил эту традицию. Под его руководством переписчики Баварской капеллы создали копии 14 месс-пародий и других многоголосных сочинений, которые были основаны на мотетах Жоскена (см. об этом: (Schlagel S., 2016, pp. IX–XI)).

⁸ Использование темы мотета Жоскена с его изначальным текстом связано также

с религиозной символикой: вербальная цитата «Ave Maria» сопровождает зачастую те моменты текста мессы, где упоминается рожденный от Марии Иисус или Пресвятая Богородица выступает как заступница, дарующая милость. Это отмечает, в частности, Д. Гловотц (Glowotz D., 2009, S. 171).

⁹ Bicinia и tricinia (от лат. «bis» / «tres» – «два» / «три» и «canere» – «петь») – двух- или трехголосные песнопения, самостоятельные пьесы, либо части месс, магификатов. Зачастую отличались довольно витиеватыми мелодическими линиями, по сравнению с 4, 5, 6-голосными сочинениями,

а также искусной контрапунктической техникой.

¹⁰ Малая тема – термин В.В. Протопопова (см.: (Протопопов В., 2002)).

¹¹ Текст строки полностью звучит так: «Конец и начало Твоего рождения кто может реально предсказать? Кем это предписано?»

¹² См., например (Wilson B., 2001, p. 261). Авторами статьи отмечен любопытный факт, что упоминаемый выше мотет Жоскена «Ave Maria... Virgo serena» воспринимался многими музыкантами XVI в. в качестве идеала отражения особенностей ораторской речи в музыке.

ЛИТЕРАТУРА

Протопопов В.В. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // Советская музыка. 1977. № 3. С. 103–105.

Протопопов В.В. Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: К 400-летию со дня смерти / сост. Т.Н. Дубравская. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2002. С. 101–131. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории; сб. 33).

Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М.: Композитор, 2002. 528 с.

Bossert G. Die Hofkantorei unter Herzog Christoph von Württemberg // Monatshefte für Musik-Geschichte von der Gesellschaft für Musikforschung. 1899. Jg. XXXI. S. 1–25.

Glowotz D. Das Messenwerk Ludwig Dasers (1526–1589). Überlegungen zur Neubewertung eines vergessenen Münchner Hofkapellmeisters // Troja. Jahrbuch für Renaissancemusik. Bd. 8: Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500. 2009. S. 161–175.

Golly-Becker D. Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehung zwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg: Jahrbuch 1995 / im Auftr. Der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1995. Bd. 2. S. 109–118.

Golly-Becker D. Wie ein Geheimnisgehütet – Die Hofkapellen von Stuttgart und Münchenim Konkurrenzkampf um exclusive Kompositionstechniken in der zweiten

REFERENCES

Bossert, G. (1899), “Die Hofkantorei unter Herzog Christoph von Württemberg”, *Monatshefte für Musik-Geschichte von der Gesellschaft für Musikforschung*, Jg. XXXI, pp. 1–25. (in Germ.)

Glowotz, D. (2009), “Das Messenwerk Ludwig Dasers (1526–1589). Überlegungen zur Neubewertung eines vergessenen Münchner Hofkapellmeisters”, *Troja. Jahrbuch für Renaissancemusik*, Bd. 8: Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500, pp. 161–175. (in Germ.)

Golly-Becker, D. (1995), “Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehung zwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts”, *Musik in Baden-Württemberg: Jahrbuch 1995, im Auftr. Der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg.*, Bd. 2, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart; Weimar, pp. 109–118. (in Germ.)

Golly-Becker, D. (1996), “Wie ein Geheimnisgehütet – Die Hofkapellen von Stuttgart und Münchenim Konkurrenzkampf um exclusive Kompositionstechniken in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts”, *Musik in Baden-Württemberg: Jahrbuch, 1996, im Auftr. Der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg.*, Bd. 3, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart; Weimar, pp. 91–101. (in Germ.)

Golly-Becker, D. (1999), *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554–1593). Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg*, Bd. 4, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart; Weimar, 296 p. (in Germ.)

Haar, J. (1989), “Munich at the Time of Orlando de Lassus”, *The Renaissance: From the 1470th to the end of the 16th century*, in I. Fenlon (ed.), Prentice Hall, Englewood Cliffs N.J., pp. 243–262. (in Eng.)

Hälfte des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg: Jahrbuch, 1996: / im Auftr. Der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1996. Bd. 3. S. 91–101.

Golly-Becker D. Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554–1593) // Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg. Bd. 4. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1999. 296 S.

Haar J. Munich at the Time of Orlando de Lassus // The Renaissance: From the 1470th to the end of the 16th century / ed. Iain Fenlon. Englewood Cliffs N.J.: Prentice Hall: 1989. P. 243–262.

Körndle F. Daser, Ludwig // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. Von Ludwig Finscher. Kassel, 2001. Personenteil. Bd. 5. S. 458–461.

Marshall R.L., Leaver R.A. Chorale settings // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. By S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. Vol. 5. London: MacMillan, 2001. Pp. 747–750.

Politoske D.T. Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel. The University of Michigan, Ph. D., 1967. Vol. 1. 225 p.

Schlagel S.P. Introduction // Masses by Ludwig Daser and Matthaeus Le Maistre. Parody Masses on Josquin's Motets from the Court of Duke Albrecht V of Bavaria / ed. by Stephanie P. Schlagel. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2016. Pp. IX–XVII.

Schmid B. Cantus firmus und Kanon: Anmerkungen zu Ludwig Dasers *Missa Pater noster* // Canons and canonic techniques, 14th–16th centuries: theory, practice, and reception history: Proceedings of the International conference, Leuven, 4–6 October 2005; ed. by K. Schiltz, B.J. Blackburn. Leuven – Dudley: Peeters, 2007. Pp. 283–302.

Wilson B., Buelow G.J., Hoyt P.A. Rhetoric and Music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. Vol. 21. London: MacMillan, 2001. Pp. 260–275.

Körndle, F. (2001), “Daser, Ludwig”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, in L. Finscher (ed.), Vol. 5, Kassel, pp. 458–461. (in Germ.)

Marshall, R.L., Leaver, R.A. (2001), “Chorale settings”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols*, in S. Sadie, J. Tyrrell (ed.), 2nd ed., vol. 5, MacMillan, London, pp. 747–750. (in Eng.)

Politoske, D.T. (1967), *Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel*, The University of Michigan, Ph. D., vol. 1, 225 p. (in Eng.)

Protopopov, V.V. (1977), “The problems of form in strict style polyphonic works”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 3, pp. 103–105. (in Russ.)

Protopopov, V.V. (2002), “The problem of musical themes unity in Palestrina's masses”, *Russkaya kniga o Palestrine: k 400-letiyu so dnya smerti* [Russian book about Palestrina: to 400 years from the date of the death], by T.N. Dubravskaya (ed.), *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Tchaikovskogo*, Moscow, pp. 101–131. (in Russ.)

Schlagel, S.P. (2016), “Introduction”, *Masses by Ludwig Daser and Matthaeus Le Maistre. Parody Masses on Josquin's Motets from the Court of Duke Albrecht V of Bavaria*, in Stephanie (ed.), P. Schlagel. A-R Editions, Inc., Middleton, Wisconsin, pp. IX–XVII. (in Eng.)

Schmid, B. (2007), “Cantus firmus und Kanon: Anmerkungen zu Ludwig Dasers *Missa Pater noster*”, *Canons and canonic techniques, 14th–16th centuries: theory, practice, and reception history, Proceedings of the International conference, Leuven, 4–6 October 2005*, in K. Schiltz, B.J. Blackburn (ed.), Peeters, Leuven – Dudley, S. 283–302. (in Germ.)

Simakova, N.A. (2002), *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika. Ch. 1. Kontrapunkt strogogo stilya kak khudozhestvennaya traditsiya i utshebnaya distsiplina* [Counterpoint of strict style and fuga. History, theory, practise. P. 1. Counterpoint of strict style as an art tradition and academic discipline], Kompositor, Moscow, 528 p. (in Russ.)

Wilson, B., Buelow, G.J., Hoyt, P.A. (2001), “Rhetoric and Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols.*, in S. Sadie, J. Tyrrell (ed.), 2nd ed., vol. 21, MacMillan, London, pp. 260–275. (in Eng.)

Сведения об авторе

Москвина Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского
E-mail: moskvinajulia@mail.ru

Author Information

Yuliya V. Moskvina, Cand. Sc. (Art Criticism), Lecturer at the Department of Music Theory at P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
E-mail: moskvinajulia@mail.ru

Поступила в редакцию 07.06.2023
После доработки 20.07.2023
Принята к публикации 13.08.2023

Received 07.06.2023
Revised 20.07.2023
Accepted for publication 13.08.2023

© Мальцева, А.А., 2023

УДК 781.61

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-47-59

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФИГУРЫ ИОАННА НУЦИЯ И ИХ ГЕНЕЗИС

А.А. Мальцева¹

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

Аннотация. Так называемое «учение о музыкальных фигурах» (*Figurenlehre*) долгое время было принято связывать с лютеранской культурой. В статье речь идет о перечне музыкальных фигур католического автора, аббата-цистерцианца Иоганна Нуция (ок. 1556–1620). Его список фигур представлен в трактате *Musices poeticae sive de compositione cantus* (1613). Опираясь на гипотезу немецкого исследователя Мартина Рунке о том, что Нуций в труде транслирует идеи своего учителя по композиции в Гёрлице саксонца Иоганна Винклера, автор исследует в трактате Нуция музыкальные примеры фигур, степень полноты их фиксации, панораму имен композиторов, привлекая найденные немецким музыковедом Томасом Наппом в Ратсархиве Гёрлица данные каталога музыкальных произведений, датированного 19 сентября 1593 г. В результате в статье подтверждается вероятность лютеранских истоков учения католика Нуция. На новом витке возвращаясь к общепринятой мысли о лютеранском происхождении *Figurenlehre*, уходящего своими корнями в 70-е гг. XVI столетия, автор предостерегает не умалять теоретическую значимость списков музыкальных фигур католической линии, принадлежащих Афанасию Кирхеру, Томашу Бальтазару Яновке, Маурицию Фогту и Майнраду Шписсу.

Ключевые слова: Иоганн Нуций, *musica poetica*, Барокко, учение о композиции, музыкальная риторика, музыкально-риторические фигуры, перечень музыкальных фигур, *Figurenlehren*, католицизм

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Мальцева А.А. Музыкальные фигуры Иоганна Нуция и их генезис // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 3. С. 47–59. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-47-59.

MUSICAL FIGURES OF JOHANN NUCIUS AND THEIR GENESIS

A.A. Maltseva¹

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

Abstract. The so-called “doctrine of musical figures” (*Figurenlehre*) has long been associated with Lutheran culture. This article deals with a list of musical figures by the Catholic author, Cistercian abbot Johann Nucius (c. 1556–1620). His list of figures is presented in the treatise *Musices poeticae sive de compositione cantus* (1613). The author relies on the hypothesis of the German researcher Martin Runke that Nucius in his work translates the ideas of his composition teacher in Görlitz, the Saxon Johann Winkler, and explores musical examples of figures in Nucius’s treatise, the degree of completeness of their fixation, the panorama of composers’ names, drawing on those found by the German musicologist Thomas Napp in the Görlitz Ratarchiv data from a catalog of musical works dated September 19, 1593. As a result, the article confirms the likelihood of the Lutheran origins of the teachings of the Catholic Nucius. On a new turn, returning to the generally accepted idea of the Lutheran origin of *Figurenlehre*, which has its roots in the 70s of the 16th century, the author warns not to

belittle the theoretical significance of the lists of musical figures of the Catholic line, belonging to Athanasius Kircher, Tomas Balthasar Janovvka, Mauricius Vogt and Mainrad Spiess.

Keywords: Johann Nuccio, *musica poetica*, Baroque, theory of composition, musical rhetoric, musical-rhetorical figures, catalogue of musical figures, *Figurenlehren*, Catholicism

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

For citation: Maltseva, A.A. (2023), "Musical figures of Johann Nucius and their genesis", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 47–59. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-47-59.

Долгое время было принято считать, что учения о музыкальных фигурах, подобных риторическим, – это порождение исключительно протестантского мира. Мысль об особой роли кантора и понимании музыки как проповеди в звуках, максимально ярко воплотившейся в творчестве И.С. Баха, являлась ключевой в разговоре о *Figurenlehre* (учении о фигурах). Эта точка зрения сформировалась в работах фрайбургского музыковеда Вилибальда Гурлитта и настойчиво культивировалась в 1930-е гг., развиваясь под знаком немецкого национального музыкально-теоретического наследия, характерного для идеологии *Deutschtum*¹.

В этом дискурсе учение о фигурах (как некая единая система) принадлежало к *musica poetica* – «созидательной музыке», понимаемой в качестве учения о композиции лютеранских канторов. По мнению Я. Классен, «именно в этом контексте следует рассматривать данное в 1942 году Вилибальдом Гурлиттом определение “немецкой теории композиции” (*deutsche Kompositionslehre*) как *Musica poetica*, которая создавалась в основном протестантскими канторами. Таким образом, связь между *Musica poetica* и теорией музыкальных фигур была очевидной» (Klassen J., 2001, S. 76).

Позже точка зрения В. Гурлитта по инерции распространилась в работах немецких авторов 1950–

1960-х гг. Например, еще один фрайбургский исследователь Ханс Генрих Эггебрехт в 1957 г. писал, что для традиции учебной литературы протестантского пространства, сформированной евангелическими канторами, характерно следующее: тернарная модель *musica theoretica – practica – poetica*, которая встречается только в протестантском ареале, и понимание учения о композиции как *Musica poetica*. Исследователь поясняет: «Это понятие также (равно как и учение о музыкально-риторических фигурах (курсив мой. – А.М.)) связано с протестантским пространством» (Eggebrecht H., 1957b, S. 78). В другой статье 1957 г. Х.Г. Эггебрехт снова подчеркивает протестантское происхождение *Figurenlehre*: «Тесная связь *Musica poetica* с риторикой, которую вновь можно наблюдать, прежде всего, в протестантском пространстве, имеет старые и новые основания» (Eggebrecht H., 1957a, S. 543).

В размышлениях Х.Г. Эггебрехта отчетливо заметно противопоставление протестантской и католической (итальянской и южнонемецкой) традиций²: в центральной и северной Германии фигуры предстают как маркеры рационалистического, интеллектуального подхода при создании музыки в противоположность интуитивному подходу, более характерному для католической Италии. Этой же точки зрения придерживается в диссертации, защи-

щенной в 1985 г. во Фрайбургском университете, Д. Бартель – ученик Х.Г. Эггебрехта и Р. Дамана. В дополненной версии, изданной на английском языке, он пишет: «То, что инстинктивно было схвачено на юге, было аналитически раскрыто, терминологически воплощено и систематически преподнесено на севере» (Bartel D., 1998, p. 64)³.

Он также разделяет позицию в отношении исключительно протестантской принадлежности музыкально-риторических фигур: «Лютеровская теология музыки подготовила путь к уникальной и полной немецкой адаптации риторических принципов и процедур, включая системное развитие концепции музыкально-риторических фигур» (Bartel D., 1998, p. 58)⁴.

Видится актуальным напомнить, что в истории учений о фигурах есть и католическая линия. Среди авторов-католиков, составивших списки музыкальных фигур, Томаш Бальтазар Яновка (1669–1741) и принадлежащие монашеским орденам цистерцианцы Иоганн Нуций (ок. 1556–1620) и Мауриций Фогт (1669–1730), иезуит Афанасий Кирхер (1602–1680) и бенедиктинец Майнрад Шписс (1683–1761)⁵. Период появления их трудов, изданных в Найссе (Силезия), Праге, Риме и Аугсбурге, охватывает более чем вековой период – с 1613 по 1745 г. Тем не менее, по ряду параметров между их перечнями фигур прослеживается преемственность⁶.

Из католической среды хронологически первым автором, обратившимся к учению о фигурах, является Иоганн Нуций⁷ – «в свое время почитаемый музыкант, известный теоретик, писатель и композитор»,

как пишет о нем в 1846 г. Карл Коссмали в «Словаре силезских музыкантов» (Kossmaly C., 1846a, S. 66). Целью данной статьи является исследование генезиса учения о фигурах Иоганна Нуция.

Единственный его теоретический труд под названием *Musices poeticae sive de compositione cantus* (Nucio J., 1613) был известен его современникам: Георг Драуд включил его трактат в раздел «Созидательная музыка» своего грандиозного издания *Bibliotheca Classica* (1625), разместив в соседстве с трудами И. Авианио *Isagoge in libros Musicae Porticae* (1583) и И. Хельдио *Schema Melopoeticum, fundamentum contextendi concentus rationem repraesentans* (1623) (Draud G., 1625, p. 1642). Так о нем сообщил в Музыкальном словаре Иоганн Готфрид Вальтер: «Нуций (Иоан.), аббат из Гемельниция⁸, издал в 1613 г. в Найссе, что в Верхней Силезии, четыре [экземпляра] сочинения о музыке под следующим названием: *Musices poeticae, sive de compositione cantus praeceptiones absolutiss*» (Walther J., 1732, S. 446). Упоминание о труде Нуция есть в собрании трактатов по теории музыки органиста и композитора города Шафштедта Валентина Бартоломея Хаусмана, список которых приводит Иоганн Маттезон (Mattheson J., 1740, S. 106).

Музыковед В. Браун называет Нуция, наряду с Сетом Кальвизи-ем, одним из основателей немецкого учения о фуге (Braun W., 1994, S. 284). В связи с фугой, как отмечает К.В. Дискин, Нуция цитирует Михаэль Преториус в восьмой главе третьего тома *Syntagma musicum* (1619): «Второй раздел этой главы <...> начинается определением фуги

из трактата “О сочинении музыки” аббата Иоганнеса Нуциуса и продолжается уже собственным рассуждением Преториуса о ричеркаре» (Дискин К., 2017, с. 30)⁹.

К.Ю.А. Гофман в «Словаре силезских музыкантов» (1830) посвящает обзору содержания его трактата самостоятельную статью (Hoffmann C., 1830, S. 334–335). О седьмой главе, касающейся фигур, автор пишет: «В этой главе речь идет о наименованиях четырех человеческих вокальных тембров и о музыкальных фигурах. К последним Нуций относил: 1) Commissura. Она образовывалась, если или из предшествующего, или из последующего консонанса возникал диссонанс. Она была [следующих разновидностей]: directa и cadens. 2) Фуга. Она называлась totalis, если два или более голосов одной и той же темы, следуя предписанию канона, проводились до конца песнопения» (Hoffmann C., 1830, S. 334–335). При обзоре последующих фигур, возможно, из-за созвучности слов «фуга» и «фигура», К.Ю.А. Гофман ошибочно принимает названия, заимствованные из риторики, за наименования разделов фуги: «Составные части фуги (die Bestandtheile einer Fuge) назывались repetitio, climax, complexio, homoioteleuton и syncoratio; к ним также еще причислялась manubrium, или фигура, которую образовывали два или более голосов в конце произведения» (Hoffmann C., 1830, S. 335). К. Космали спустя почти 15 лет почти дословно дублирует это заблуждение в «Словаре силезских музыкантов»¹⁰.

В исследовательской литературе более позднего времени таких

авторов, как Х. Брандес (Brandes H., 1935, S. 20), М. Рунке (Ruhnke M., 1955, S. 127), Ф. Фельдман (Feldmann F., 1958, S. 123–142), Д. Бартель (Bartel D., 1997, S. 28–30), Х. Унферрихт (Unferriht H., 2008, S. 270), Р. Байройтер (Bayreuther R., 2004, S. XI–XII) фигуры Нуция часто рассматриваются в окружении учений о фигурах лютеранских авторов – ростокского кантора Иоахима Бурмейстера (*Hypomnematum Musicae Poeticae* (Burmeister J., 1599), *Musica autoσχεδιαστική* (Burmeister J., 1601), *Musica poetica* (Burmeister J., 1606)) и мекленбургского теоретика Иоахима Турингуса (*Opusculum bipartitum, De primordiis musicis* (Thuringus J., 1624)).

На первый взгляд может показаться, что Нуций частично переписывает перечень фигур Бурмейстера, но в действительности он заимствует только три названия (таблица) и только один музыкальный пример.

Как пишет Р. Байройтер, «бурмейстеровское *Figurenlehre* распространялось на протестантском пространстве через Иоахима Турингуса <...> который был лично знаком с Бурмейстером» (Bayreuther R., 2004, S. XI–XII); «Заимствование с католической стороны происходило благодаря *Musices poeticae* <...> аббата Иоганна Нуция. Нуций развивает свое учение о фигурах по образцу Бурмейстера» (Bayreuther R., 2004, S. XII). Однако по мнению М. Цивица, «так как речь идет о системе, носящей субъективный характер, неудивительно, что учения о фигурах Нуция и Бурмейстера никоим образом не конгруэнтны» (Zywietz M., 2004, S. 1239). На автономность учения Нуция и созна-

Совпадающие наименования фигур в трудах
И. Бурмейстера, И. Нуция и И. Турингуса¹¹

1606, Burmeister <i>Musica poetica</i>	1613, Nucius <i>Musices poeticæ sive de compositione cantus</i>	1624, Thuringus <i>Opusculum bipartitum, De primordiis musicis</i>
anaphora	–	anaphora
apocope	–	apocope
aposiopesis	–	aposiopesis
climax	climax	climax
–	commissura	commissura
–	complexio	complexio
faux bourdon	–	faux bourdon
fuga	fuga	fuga
–	homoioteleuton	homoioteleuton
mimesis	–	mimesis
noema	–	noema
parrhesia	–	parrhesia
pathopoiia	–	pathopoiia
–	repetitio	repetitio
symblema	–	symblema
syncopatio	syncopatio	syncopatio

тельное игнорирование фигур Бурмейстера, с которыми Нуций, очевидно, был знаком, также указывает Х. Унферрихт¹².

Возникает вопрос, каков генезис списка фигур Нуция, где скрывается источник его идей? Вероятно, ответ следует искать в биографии этого автора и в «звучащей» стороне его перечней фигур, а именно – в музыкальных примерах (рис. 1).

На рис. 1 серым цветом отмечены авторы, привлекаемые Бурмейстером, белым – Нуцием, штриховкой – Турингусом. В этой группе трактатов первой четверти XVII в. несомненным лидером своеобразного «хит-парада» является Орландо ди Лассо. Хотя музыковеды XX столетия и вменяли Бурмейстеру то, что он опирается, в буквальном смысле, на музыку прошлого века¹³, бо-

лее консервативным оказывается все-таки Нуций и вслед за ним Турингус, который заимствует его музыкальные примеры. На эту особенность в 1956 г. обратил внимание Ф. Фельдман: «Нуций (1556–1620), старший по возрасту [Бурмейстера] на 8 лет, в своих примерах больше чем Бурмейстер опирается на до-лассовское поколение, приводя в качестве образцов для подражания даже Жоскена и удивительно часто Климента-не-Папу» (Feldmann F., 1957, S. 55)¹⁴.

Возникает вопрос, почему Нуций так часто называет примеры из музыки Жоскена и Климента-не-Папы? Для поиска ответа на этот вопрос обратим внимание на название труда Нуция: *Musices poeticæ sive de compositione cantus*. Теперь слова Х.Г. Эггебрехта о том, что «назва-

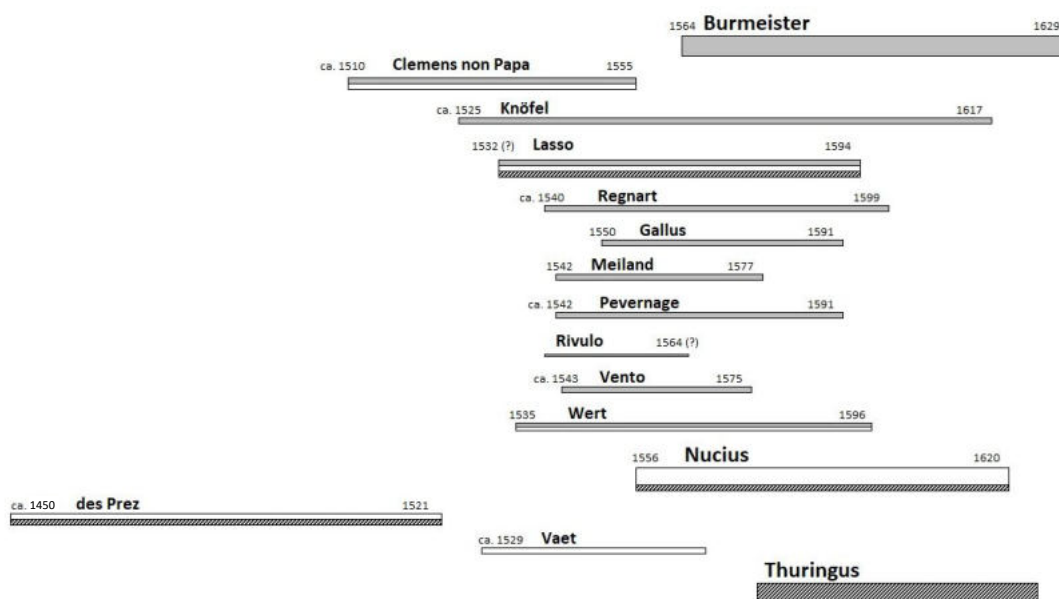


Рис. 1. Авторы примеров фигур в трактатах И. Бурмейстера, И. Нуция и И. Турингуса
The authors of examples of figures in the treatises of J. Burmeister, J. Nucius and J. Thuringus

ние Musica Poetica в отношении теории композиции – насколько можно видеть – можно найти только в протестантской среде» (Eggebrecht H., 1957a, S. 542) следует поставить под сомнение, поскольку заголовков своему трактату дал католический монах. Обратимся к эпизоду жизненного пути Нуция: история замысла его учения о фигурах восходит к юношеским годам, проведенным в городе Гёрлице¹⁵. Здесь в его биографии появляется саксонец Иоганн Винклер, сыгравший важную роль в профессиональном становлении будущего композитора¹⁶. Официально служба Винклера в лютеранской гимназии Святого Августа (*Gymnasium Augustum*) в Гёрлице началась в 1573 и завершилась в 1582 г. (Zywietz M., 2004, S. 1239)¹⁷.

Из предисловия Нуция к трактату (рис. 2), датированного декабрем 1612 г., можно заключить, что за 42 года до издания своего труда он

частным образом обучался у Иоганна Винклера, бывшего родом из саксонского городка Митвайды (т.е. обучался в 1570 г., когда Нуцию было предположительно 14 лет¹⁸).

Перевод этого фрагмента предисловия гласит: «Поэтому, когда все заповеди Musicae Poëticae, полученные частным образом из уст Иоханнеса Винклера из Митвайды, Музыканта своего времени, не последнего из моих Учителей, теперь умножены за 42 года собственным опытом из наиболее достойного искусства симфонетов, я не прочь поделиться с другими» (Nucius J., 1613, Fol. A 1). Таким образом, будущий аббат-цистерцианец получил знания от протестантского кантора центральной Германии. По мнению Т. Наппа, в своем труде Нуций спустя 40 лет все еще продолжал придерживаться музыкальных принципов, усвоенных от Винклера (Napp T., 2008, S. 242).

Quare, cū hęc Musica Poëtica præcepta, ex ore olim Iohannis V Vinckleri Mitvveidenfis Musici sui temporis non postremi Præceptoris mei, privatim excepta, nunc verò qualicunq; experientia per annos 42. in proprium meum usum ex probatissimis artis Symphonetis congesta, comportata & aucta non invitus aliis etiam communicare decreverim, non abs re me facturum.,

Рис. 2. Фрагмент трактата И. Нуция *Musices poeticæ sive de compositione cantus*
Fragment of the treatise by J. Nucio *Musices poeticæ sive de compositione cantus*

На какую музыку опирался Винклер, преподавая искусство композиции? Интересна опубликованная в 2008 г. информация о каталоге музыкальных произведений, найденном Т. Наппом в Ратсархиве Гёрлица. Каталог датирован 19 сентября 1593 г.¹⁹ Как пишет исследователь, «музыкальный каталог содержит мессы, оффиции и мотеты как широко известных композиторов – Жоскена, Климента-не-Папы и Орландо ди Лассо, так и композиторов, творчество которых распространено в центральной и восточной Европе, таких как Якоб Гандл-Галл, Антонио Сканделло и Иоганн Кнёфель, а также три собрания месс обоих канторов из Гёрлица – Захарии Пушмана и Иоганна Винклера» (Napp T., 2008, S. 246). При сопоставлении этих имен с теми, которые называет Нуций, нетрудно заметить, что перечень фигур Нуция демонстрирует опору именно на тех самых широко известных «межрегиональных» (*überregional*) авторов – Жоскена, Климента-не-Папу и Лассо, музыку которых, вероятно, мог привлекать Винклер на своих уроках в Гёрлице.

Это наблюдение уточняет гипотезу М. Рунке, согласно которой предварительная версия фрагмента о фигурах католика Нуция была создана

еще во время проживания в Гёрлице и почерпнута из уроков саксонца Винклера: «собрать воедино масштабный каталог фигур может быть несложно лишь по наставлениям его учителя, саксонского кантора Иоганнеса Винклера, вернувшись в 70-е годы XVI века; все же в этом случае теоретик центральной Германии что-то знал бы об этом от Кальвизия или М. Преториуса. Таким образом, предположительно эта глава Нуция (о музыкальных фигурах. – А.М.) принадлежит к предписаниям, которые он “дополнил из своего собственного опыта [предписаниями] своего учителя“, хотя после ему и стало известно учение о фигурах Бурмейстера» (Ruhnke M., 1955, S. 141).

На этапе создания трактата Нуций расширил список примеров инципитов двух сочинений Якоба Ваета, одного – Жьяша де Верта и собственных сочинений (*Homo natus* – фигура *fuga*; *Nudus egressus sum* – *comissura cadens*; *Missa super La Sol fa re mi, Miserere mei Deus, Fremuit Spiritus, Vana salus Hominis* – *repetitio*; *Domine Dominus noster* – *complexio*). Здесь нужно принимать во внимание еще одно важное обстоятельство.

На мысль о возможном существовании несохранившихся юноше-

ских конспектов²⁰ наводит и то, что Нуций в основном называет только инципиты произведений, но не фрагменты текста, на которые приходятся фигуры²¹. Отсутствие у Нуция координат для определения фигур также может расцениваться как показатель некоторой “конспективности”, а может быть и нежелания подробно погружаться в заметки сорокалетней давности. Гёрлицкий каталог музыкальных произведений может служить объяснением появления в перечне фигур Нуция такого большого количества сочинений Жоскена де Пре и Климента-не-Папы, являясь дополнительным аргументом саксонского происхождения списка фигур Нуция.

Возвращаясь к стереотипу в понимании фигур как принадлежности исключительно протестантского пространства, о чем было сказано в начале данной статьи, мы видим, что трактат аббата Нуция корнями уходит в протестантскую почву. Тем не менее, это заключение не отменяет необходимость внимания к дальнейшему распространению фигур по католической линии, где ключевую роль сыграла *Musurgia* Кирхера – его первый перечень фигур (Kircher A., 1650a, p. 366), заимствованный у Турингуса (Thuringus J., 1624, pp. 97–127)²², и второй – во втором

томе (Kircher A., 1650b, pp. 244–245), в большей мере ориентированный на современные реалии композиторской практики.

В дополнение к изложенному обратим внимание еще на одно обстоятельство. Труд, в котором впервые в истории музыкальной теории дан список музыкально-риторических фигур, – трактат Бурмейстера *Hypomnematum musicæ poeticæ* (Burmeister J., 1599) – представляет собой «краткий обзор более полного трактата под названием *Isagoge*, вероятно также написанного Бурмейстером, хотя и не сохранившегося» (Rivera B., 1993, p. xv). Следовательно, можно предполагать, что существовал еще более ранний текст (или тексты) со списками фигур, имевший хождение в центральной и северной Германии.

Таким образом, если мы обратимся к истокам теоретического концепта максимально детальной аналогии музыки и риторики, доходящей до составления списка фигур, то вызревал он на протестантских землях не на рубеже XVI–XVII вв., а, возможно, уже в 1570-е гг., однако письменных свидетельств, подтверждающих существование в этот период развернутых перечней фигур, пока не найдено.

Благодарность: Публикация подготовлена в рамках научного проекта «Untersuchung der Notenbeispiele musikalisch-rhetorischer Figuren in ausgewählten Musiktraktaten des Barock» при поддержке фонда Герды Хенкель (Gerda Henkel Stiftung).

Acknowledgment: The publication was prepared within the framework of the scientific project “Untersuchung der Notenbeispiele musikalisch-rhetorischer Figuren in ausgewählten Musiktraktaten des Barock” with the support of the Gerda Henkel Foundation (Gerda Henkel Stiftung).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Приметой того времени на волне Шютц-движения (*Schütz-Bewegung*) было отождествление недатированных рукопис-

ных трактатов Кристофа Бернхарда с учением о композиции Генриха Шютца (см.: (Müller-Blattau J., 1926)).

² Идея антиномии казалась столь очевидной, что влекла за собой даже обобщения, касающиеся вопросов стиля, которые сейчас кажутся несколько односторонними: «Реалистичный характер в протестантской традиции ведет к стилистическому монизму, в отличие от стилистического дуализма, господствующего в католической (итальянской, южнонемецкой) традиции (*stilus ecclesiasticus – stilus theatralis et cameralis*)» (Eggebrecht H., 1957b, S. 79).

³ Также Д. Бартель указывает: «Аффекты должны изображаться и пробуждаться лютеранским композитором в первую очередь не для того, чтобы порадовать аудиторию, а чтобы верно представить текст, точнее, чтобы просто проповедовать христианское Евангелие. В этом заключается одно из существенных различий между итальянской и протестантской немецкой барочной музыкой» (Bartel D., 1998, p. 8).

⁴ Следует заметить, что эти идеи оказали сильное влияние на отечественное музыковедение последней четверти XX в. (см.: (Мальцева А., 2023)).

⁵ На наличие фигур в трудах католических авторов в 1908 г. указывал А. Шеринг ((Schering A., 1908); в переводе см. (Шеринг, А., 2019)), однако в изысканиях немецких музыковедов последующего поколения главенствующей точкой зрения стала «лютераноцентристская».

⁶ Об этом см. (Мальцева А., 2022, с. 41–42).

⁷ Основная информация о фактах его жизни содержится в составленных им самим предисловиях к изданным произведениям. По свидетельству М. Цивица, в издании мотетов 1591 г. Нуций сообщает, что был рожден в Гёрлице. Также известно, что родился он предположительно в 1556 г., около 1586 г. поступил в цистерцианский монастырь в Раудене (Верхняя Силезия), в 1591 г. стал аббатом в небольшом дочернем монастыре Химмельвиц (ныне Емельница на территории Польши). В возрасте 57 лет им был написан трактат, опубликованный в издательстве Криспина Шаффенберга. Умер Нуций в Химмельвице 25 марта 1625 г. (Zuwietz M., 2004, S. 1238).

⁸ *Gemelnicium* – латинское наименование аббатства Химмельвиц (Himmelwitz).

⁹ Далее исследователь приводит перевод этого фрагмента трактата Преториуса: «Фуги суть не что иное, как говорит аббат [доктор] Иоаннес Нуциус, как частые повторения одной и той же темы на различных ступенях следующие друг за другом посредством пауз»

(цит. по: (Дискин К., 2017, с. 30)).

¹⁰ «Фуга состояла из *repetitio, climax, complexio, homoioteleuton* и *syncopatio*; также к ним причислялся еще *manubrium* – это фигура, которая образовывалась двумя или более голосами в завершении» (Kossmaly C., 1846b, S. 139).

¹¹ Бурмейстер также называет фигуры: *anadiplosis, analepsis, anaploce, auxesis, congeries, hypallage, hyperbole, hypobole, hypotyposis, interjection, metalepsis, ornatus, palilogia, patembole, pleonasmus, poeticum, decorum, simul, procedentia, submutatio, supplementum, synaeresis, synathroismos, transumptio*; Нуций – *manubrium*; Турингус – *catachresis, celeritas, homoiototon, paragoge, pausa*. О сопоставлении фигур Бурмейстера и Нуция см. (Feldmann F., 1957, S. 55–56); о сопоставлении фигур Нуция и Турингуса см.: (Feldmann F., 1958, S. 123–142).

¹² Исследователь пишет: «В отдельных выражениях, например, касающихся [фигур] *Syncopatio* и *Manubrium*, он явно идет собственным путем. [Фигуру] *Syncopatio* он объясняет иначе, чем она объяснялась в то время и чем принято у нас сегодня, так как уже [фигуру] *Commissura* рассматривает как синкопированное задержание диссонанса» (Unfericht H., 2008, S. 270).

¹³ Например, Г. Шольц обратил внимание на то, что «в издании 1601 года приводится 53 произведения, в основном мотеты десятка уже ушедших композиторов как доказательство имеющих в них фигур» (Scholz G., 1996, S. 32).

¹⁴ Принимая во внимание круг авторов в перечнях фигур первой четверти XVII в., исследователь констатирует парадоксальность ситуации: «в то время как в XVII веке образцовое применение фигур восхваляли и изучали по музыкальным примерам XVI века, XVI век, как выясняется, обходился еще без “перечней фигур”» (Feldmann F., 1957, S. 64).

¹⁵ По предположению Т. Наппа, «есть большая вероятность, что Нуций родился на окраине города Гёрлиц, что не должно противоречить названию *Gorlicensi Lusatio*, и мог быть крещен в католической церкви в Яуернике» (Napp T., 2008, S. 242).

¹⁶ В. Штойде объясняет «“виттенбергский” отпечаток на его (Нуция. – А.М.) ранних произведениях» обстоятельством обучения будущего аббата-цистерцианца у протестантского кантора центральной Германии (Steude W., 1978, S. 132).

¹⁷ Об этом также см.: Nucus, Friedrich Johann // *Musikalisches conversations-*

lexikon: Eine encyklopädie der gesamten musikalischen wissenschaften für gebildete aller stände / begr. von H. Mendel, Bd. 7. Berlin: R. Oppenheim, 1877. S. 309.

¹⁸ Год рождения Нуция точно не установлен.

¹⁹ RAG (Ratsarchiv Görlitz. – А.М.), Lose Urkunden 860с/687 (примечание Т. Наппа) (Napp T., 2008, S. 246).

²⁰ Об утрате рукописного наследия Нуция Р. Пошпех сообщает: «Разрушение монастыря во время 30-летней войны, но прежде всего пожары 1617 года (когда Нуций был еще жив) и 1733 года, к сожалению, безвозврат-

но уничтожили его рукописное наследие» (Pośpiech R., 2008, S. 210). По свидетельству К.Ю.А. Хофмана, «в 1617 году монастырь, церковь и орган в ней, а также некоторые хозяйственные постройки были объаты пламенем» (Hoffmann C., 1830, S. 331). О том, что пожар был 22 июня 1617 г., сообщает М. Цивиц (Zywiec M., 2004, S. 1239).

²¹ Музыкальные примеры Нуция позволяют судить лишь о панораме авторов и произведений.

²² Напомним, что Турингус, в свою очередь, частично заимствовал фигуры у Нуция.

ЛИТЕРАТУРА

Дискин К. Ричерката по Альбрехтсбергеру, или Осознание фуги: от техники к форме // Opera musicologica. 2017. № 2. С. 5–34.

Мальцева А.А. Истоки музыкальных фигур, «которые надлежит знать композитору», Майнрада Шписса: конфессиональный аспект // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 37–48.

Мальцева А.А. Figurenlehre и «больше, чем Figurenlehre» в аналитике музыкальных фигур эпохи барокко // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2023. № 33. С. 20–34.

Шеринг А. Учение о музыкально-риторических фигурах // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1. С. 20–26.

Bartel D. Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber, 1997. 303 S.

Bartel D. Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998. 466 p.

Bayreuther R. Einführung // Burmeister J. Musica poetica / Hrsg., Einführ. (deutsch / englisch) von R. Bayreuther. Laaber: Laaber, 2004. S. V–XIII.

Brandes H. Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert. Berlin: Trillsch & Huther, 1935. 88 S.

Braun W. Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Teil 2. Von Calvisius bis Mattheson. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. 454 S.

Burmeister J. Hypomnematum Musicae Poeticae a Magistro Ioachimo Burmeistero [...]. Rostock: Myliander, 1599. 92 p.

Burmeister J. Musica αυτοσχεδιαστική qvæ per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam [...]. Rostochii: Reusnerus, 1601. [126] Bl., [3] Bl.

REFERENCES

Bartel, D. (1997), *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. 3, Laaber, Laaber, 303 p. (in Germ.)

Bartel, D. (1998), *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*, University of Nebraska Press, Lincoln, 466 p. (in Eng.)

Bayreuther, R. (2004), “Einführung”, *Burmeister J. Musica poetica*, in R. Bayreuther (ed.), Laaber, Laaber, pp. V–XIII. (in Germ.)

Brandes, H. (1935), *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Trillsch & Huther, Berlin, 88 p. (in Germ.)

Braun, W. (1994), *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Teil 2. Von Calvisius bis Mattheson*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 454 p. (in Germ.)

Burmeister, J. (1599), *Hypomnematum Musicae Poeticae a Magistro Ioachimo Burmeistero [...]*, Myliander, Rostock, 92 p. (in Lat.)

Burmeister, J. (1601), *Musica αυτοσχεδική qvæ per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam [...]*, Reusnerus, Rostochii, [126] Bl., [3] Bl. (in Lat.)

Burmeister, J. (1606), *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineate [...]*, Myliander, Rostock, [4] Bl., 76 p. [2] Bl. (in Lat.)

Diskin, K. (2017), “Richerkata according to Albrechtsberger, or Awareness of the Fugue: From Technique to Form”, *Opera musicologica*, no. 2, pp. 5–34. (in Russ.)

Draud, G. (1625), *Bibliotheca Classica, Sive Catalogus Officinalis: In Quo Philosophici Artiumque Adeo Humaniorum, Poetici Etiam Et Musici Libri Omnes*. T. 2, Oster, Francofurti, pp. 1298–1654. (in Lat.)

Eggebrecht, H.H. (1957a), “Über Bachs geschichtlichen Ort“, *Deutsche*

Burmeister J. *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineate* [...]. Rostock: Myliander, 1606. [4] Bl., 76 S., [2] Bl.

Draud G. *Bibliotheca Classica, Sive Catalogus Officinalis: In Quo Philosophici Artiumque Adeo Humaniorum, Poetici Etiam Et Musici Libri Omnes*. T. 2. Francofurti: Oster, 1625. P. 1298–1654.

Eggebrecht H.H. Über Bachs geschichtlichen Ort // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1957a. Jg. 31. H. 1. S. 527–556.

Eggebrecht H.H. Zum Wort-Ton-Verhältnis in der «Musica poetica» von J.A. Herbst // *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956* / Hrsg. von W. Gerstenberg, H. Husmann, H. Heckmann. Kassel – Basel: Bärenreiter, 1957b. S. 77–80.

Feldmann F. Musiktheoretiker in eigenen Kompositionen // *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956*. 1957. Jg. 1. S. 39–65.

Feldmann F. Das «Opusculum bipartitum» des Joachim Thuringus (1625) besonders in seinen Beziehungen zu Johannes Nucius (1613) // *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 3. 1958. S. 123–142.

Hoffmann C.J.A. Nusius (F. Johannes) // Hoffmann C.J.A. *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 930 bis 1830*. Breslau: In Komm. bei Aderholz, 1830. S. 331–336.

Kircher A. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. T. 1. Romae: Hæredum Prancisci Corbelletti, 1650a. 690 p.

Kircher A. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. T. 2. Romae: Hæredum Prancisci Corbelletti, 1650b. 500 p.

Klassen J. *Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis* // *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* / hrsg. von G. Wagner. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 73–83.

Kossmaly C. Nucius (Friedr. Johannes) // Kossmaly C. *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon* [...]. Breslau: E. Trewendt, 1846a. S. 66.

Kossmaly C. Nucius (F. Johannes) // Kossmaly C. *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon* [...]. Breslau: E. Trewendt, 1846b. S. 137–140.

Mattheson J. *Hausmann* // Mattheson J. *Grundlage einer Ehren-Pforte: woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler Leben, Wercke, Verdienste erscheinen sollen*. Hamburg: In Verlegung des Verfassers, 1740. S. 103–108.

Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 31, H. 1, pp. 527–556. (in Germ.)

Eggebrecht, H.H. (1957b), “Zum Wort-Ton-Verhältnis in der «Musica poetica» von J.A. Herbst“, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956*, in W. Gerstenberg, H. Husmann, H. Heckmann (ed.), Bärenreiter, Kassel – Basel, pp. 77–80. (in Germ.)

Feldmann, F. (1957), “Musiktheoretiker in eigenen Kompositionen“, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956*, Jg. 1, pp. 39–65. (in Germ.)

Feldmann, F. (1958), “Das “Opusculum bipartitum“ des Joachim Thuringus (1625) besonders in seinen Beziehungen zu Johannes Nucius (1613)“, *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 3, pp. 123–142. (in Germ.)

Hoffmann, C.J.A. (1830), “Nusius (F. Johannes)“, Hoffmann C.J.A. *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 930 bis 1830*. In Komm. bei Aderholz, Breslau, pp. 331–336. (in Germ.)

Kircher, A. (1650a), *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. T. 1, Hæredum Prancisci Corbelletti, Romae, 690 p. (in Lat.)

Kircher, A. (1650b), *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. T. 2, Hæredum Prancisci Corbelletti, Romae, 500 p. (in Lat.)

Klassen, J. (2001), “Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis“, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, in G. Wagner (ed.), Metzler, Stuttgart, pp. 73–83. (in Germ.)

Kossmaly, C. (1846a), “Nucius (Friedr. Johannes)“, Kossmaly C. *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon* [...], E. Trewendt, Breslau, p. 66. (in Germ.)

Kossmaly, C. (1846b), “Nucius (F. Johannes)“, Kossmaly C. *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon* [...] E. Trewendt, Breslau, pp. 137–140. (in Germ.)

Mal'tseva, A.A. (2022), “Genesis of musical figures «die ein componist wissen soll» of Meinrad Spiess: confessional aspect“, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 1, pp. 37–48. (in Russ.)

Mal'tseva, A.A. (2023), “Figurenlehre and “more than Figurenlehre” in the analysis of musical figures of the Baroque era“, *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii* [Music in the system of culture:

- Müller-Blattau J.M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. 153 S.
- Napp T. Johannes Nucius in Görlitz. Eine Annäherung an die Herkunft des Komponisten und Musiktheoretikers // *Johannes Nucius. Epoche, Spititualität, Leben und Werk*. Red. Remigiusz Pośpiech, Piotr Tarlinski. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2008. S. 241–250.
- Nucio J. *Musices poeticæ sive de compositione cantus*. Neisse: Crispini Scharffenbergi, 1613. 88 p.
- Pośpiech R. Der Beitrag der Zisterzienser zur Entwicklung der Musikkultur Schlesiens // *Johannes Nucius. Epoche, Spititualität, Leben und Werk*. Red. Remigiusz Pośpiech, Piotr Tarlinski. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2008. S. 201–212.
- Rivera B.V. Introduction // *Burmeister J. Musical poetics*. New Haven: Yale University Press, 1993. P. xiii–lxii.
- Ruhnke M. Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600. Kassel: Bärenreiter, 1955. 181 S.
- Schering A. Die Lehre von den musikalischen Figuren // *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*. 1908. Jg. 21. S. 106–114.
- Scholz G. Zur rhetorischen Grundlage von Joachim Burmeisters Lassus-Analyse. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Musikanalytik // *Zur Geschichte der musikalischen Analyse* / Hrsg. von G. Gruber. Laaber: Laaber, 1996. S. 25–44.
- Steude W. Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert. Leipzig: Peters, 1978. 156 S.
- Thuringus J. *Opusculum bipartitum, De primordiis musicis*. Berolini: Georgij Rungij, 1624. [8] Bl., 67, 127 p.
- Unferricht H. Die Musica poetica des Johannes Nucius // *Johannes Nucius. Epoche, Spititualität, Leben und Werk*. Red. Remigiusz Pośpiech, Piotr Tarlinski. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2008. S. 259–270.
- Walther J.G. Nucius // *Musikalisches Lexicon [...]*, Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. S. 446.
- Zywietz M. Nucius, Johannes // *Die Musik im Geschichte und Gegenwart*. 21 Bd. in zwei Teilen. Personenteile, Bd. 12. Hrsg. von L. Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2004. S. 1238–1240.
- Scientific Journal of the Ural Conservatory], no. 33, pp. 20–34. (in Russ.)
- Mattheson, J. (1740), “Hausmann“, *Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte: woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler Leben, Wercke, Verdienste erscheinen sollen*. In Verlegung des Verfassers, Hamburg, pp. 103–108. (in Germ.)
- Müller-Blattau, J.M. (1926), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 153 p. (in Germ.)
- Napp, T. (2008), “Johannes Nucius in Görlitz. Eine Annäherung an die Herkunft des Komponisten und Musiktheoretikers“, *Johannes Nucius. Epoche, Spititualität, Leben und Werk*, in R. Pośpiech, P. Tarlinski (ed.), Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole, pp. 241–250. (in Germ.)
- Nucio, J. (1613), *Musices poeticæ sive de compositione cantus*, Crispini Scharffenbergi, Neisse, 88 p. (in Lat.)
- Pośpiech, R. (2008), “Der Beitrag der Zisterzienser zur Entwicklung der Musikkultur Schlesiens“, *Johannes Nucius. Epoche, Spititualität, Leben und Werk*, in R. Pośpiech, P. Tarlinski (ed.), Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole, pp. 201–212. (in Germ.)
- Rivera, B.V. (1993), “Introduction“, *Burmeister J. Musical poetics*, Yale University Press, New Haven, pp. xiii–lxii. (in Eng.)
- Ruhnke, M. (1955), *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Bärenreiter, Kassel, 181 p. (in Germ.)
- Schering, A. (1908), “Die Lehre von den musikalischen Figuren“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, Jg. 21, pp. 106–114. (in Germ.)
- Shering, A. (2019), “The doctrine of musical figures“, *Journal of Musical Science*, no. 1, pp. 20–26. (in Russ.)
- Scholz, G. (1996), “Zur rhetorischen Grundlage von Joachim Burmeisters Lassus-Analyse. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Musikanalytik“, *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*, in G. Gruber (ed.), Laaber, pp. 25–44. (in Germ.)
- Steude, W. (1978), *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Peters, Leipzig, 156 p. (in Germ.)
- Thuringus, J. (1624), *Opusculum bipartitum, De primordiis musicis*, Georgij Rungij, Berolini [8], Bl. 67, 127 p. (in Lat.)

Unferricht, H. (2008), “Die Musica poetica des Johannes Nucius“, *Johannes Nucius. Epoche, Spitalität, Leben und Werk*, in R. Pośpiech, P. Tarlinski (ed.), Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole, pp. 259–270. (in Germ.)

Walther, J.G. (1732), “Nucius“, *Musikalisches Lexicon [...]*, Wolfgang Deer, Leipzig, p. 446. (in Germ.)

Zywietz, M. (2004), “Nucius, Johannes“, *Die Musik im Geschichte und Gegenwart. 21 Bd. in zwei Teilen. Personenteile, Bd. 12*, in L. Finscher (ed.), Bärenreiter, Kassel u. a., pp. 1238–1240. (in Germ.)

Сведения об авторе

Мальцева Анастасия Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: aamaltseva@mail.ru

Author Information

Anastasiya A. Maltseva, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor at the Department of History of Music of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: aamaltseva@mail.ru

Поступила в редакцию 25.06.2023
После доработки 02.08.2023
Принята к публикации 15.08.2023

Received 25.06.2023
Revised 02.08.2023
Accepted for publication 15.08.2023

© Гирфанова, М.Е., 2023

УДК 781

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-60-73

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТРЕХГОЛОСНОЙ КАНОНИЧЕСКОЙ СЕКВЕНЦИИ В ФУГАХ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА» И.С. БАХА

М.Е. Гирфанова¹

¹ Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова, Казань, 420015, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается функционирование трехголосной канонической секвенции в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. Трехголосная каноническая секвенция представлена здесь специфично, поэтому автор статьи прибегает для обозначения данного явления к понятию «структура». Устанавливается происхождение структуры. В трудах крупнейших немецких теоретиков музыки того времени, Ф.В. Марпурга и И.Ф. Кирнбергера, упоминается вид бесконечного канона, частью которого она является. Предпринимается краткий экскурс в историю этого вида канона с анализом образцов. Константными для него остаются квинта как основополагающий интервал вступления и модуляция по квинтовому кругу (в самых ранних образцах – транспозиция). В ряде современных исследований за каноном закрепляется название «per tonos» («по тонам»), восходящее к обозначению одного из канонов «Музыкального приношения» Баха, принадлежащего к этому виду. В статье показывается технология, имеющая место в «Хорошо темперированном клавире», материал, используемый для мелодических элементов структуры, претворение структуры в фуге. Выводы о данном полифоническом приеме могут найти практическое применение при работе над учебной фугой. Перспективным видится расширение области исследования, с обращением к другим фугам Баха, как и к фугам его современников и более поздних авторов.

Ключевые слова: каноническая секвенция, канон, И.С. Бах, «Хорошо темперированный клавир», фуга, интермедия, И.Ф. Кирнбергер

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гирфанова М.Е. Особенности использования трехголосной канонической секвенции в фугах «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 60–73. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-60-73.

THE USE OF THE THREE-PART CANONICAL SEQUENCE IN THE FUGUES OF J.S. BACH'S “THE WELL-TEMPERED CLAVIER”

M.E. Girfanova¹

¹ N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, 420015, Russian Federation

Abstract. The article deals with the functioning of the three-part canonical sequence in the episodes of the fugues of J.S. Bach's “The Well-Tempered Clavier”. The three-part canonical sequence is presented here in a specific way, so the author of the article resorts to the concept of “structure” to refer to this phenomenon. The origin of the structure is established. In the works of the major German music theorists of that time, F.W. Marpurg and J.Ph. Kirnberger, the species of perpetual canon is mentioned, of which it is a part. A brief digression into the history of this species of canon is undertaken with an analysis of samples. The constants for its are: the fifth as the fundamental entry interval and modulation across the circle of fifths (in the earliest samples – transposition). In a number of modern studies, the name is assigned to the canon: “per tonos”, which goes back to the designation of the canon from Bach's “The

Musical Offering”, belonging to this species. The article shows what canon technology takes place in the “Well-Tempered Clavier”, what material is used for the melodic elements of the structure, what role does structure play in fugue. Conclusions about this polyphonic method can find practical application when working on a training fugue. It seems promising to expand the field of study, with an appeal to other fugues of Bach, as well as to the fugues of his contemporaries and later authors.

Keywords: canonical sequence, canon, J.S. Bach, The Well-Tempered Clavier, fugue, episode, J.Ph. Kirnberger

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

For citation: Girfanova, M.E. (2023), “The use of the three-part canonical sequence in the fugues of J.S. Bach’s «The Well-Tempered Clavier»”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 60–73. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-60-73.

В интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха h-moll I, cis-moll II, d-moll II, As-dur II, b-moll II¹ встречается структура (примеры 1–5), которая еще не была идентифицирована с позиции современной теории контрапункта. Анализ структуры показывает, что это – сегмент трехголосной канонической секвенции 1-го разряда². Отсутствует начальное имитирование, сразу запускается соединение участвующих в канонической секвенции мелодических элементов (так что целесообразно обозначать вступающие мелодические элементы как пропосты). Только в структуре из фуги d-moll II есть возвращение пропост в голосах, в которых они экспонировались. Тем самым обозначается шаг секвенции. В фугах cis-moll II и As-dur II структура ограничена однократным показом основной части канонической секвенции, заключая три отдела³. В фугах h-moll I и b-moll II структура также содержит три отдела, но наблюдаются некоторые отступления от точного следования схеме трехголосной канонической секвенции.

Во всех случаях применяется вертикально-подвижной контрапункт октавы. В фугах d-moll II, As-dur II, h-moll I порядок вступления мелодических элементов следующий: в каж-

дом новом отделе материал верхнего и среднего голосов передается среднему и нижнему, перемещаясь вниз на квинту (в фуге h-moll I материал среднего голоса перемещается вниз на квинту через октаву), материал нижнего голоса передается верхнему, перемещаясь вверх на кварту через октаву⁴. В фуге cis-moll II, наоборот, материал среднего и нижнего голосов передается верхнему и среднему, перемещаясь вверх на кварту, материал верхнего голоса передается нижнему, перемещаясь вниз на квинту через октаву. Только в фуге b-moll II используется иная схема.

В эпоху Барокко каноническая секвенция начинает регулироваться нормами функциональной гармонии. С позиции гармонии структура относится к разряду модулирующих секвенций, каждый новый ее отдел содержит модуляцию в тональность IV ступени по отношению к предыдущей. Структура не предполагает сопровождения (особый случай – в фуге b-moll II, где в третьем отделе структуры вводится контрапунктирующий голос).

В статье прослеживается происхождение структуры и раскрываются особенности претворения выявленного жанрового прототипа в фугах «Хорошо темперированного клавира».

Пример 1. И.С. Бах. Фуга h-moll I, тт. 41–44
J.S. Bach. Fugue h-moll I, meas. 41–44

Пример 2. И.С. Бах. Фуга cis-moll II, тт. 10–12
J.S. Bach. Fugue cis-moll II, meas. 10–12

Пример 3. И.С. Бах. Фуга d-moll II, тт. 7–9
J.S. Bach. Fugue d-moll II, meas. 7–9

Пример 4. И.С. Бах. Фуга As-dur II, тт. 27–32
J.S. Bach. Fugue As-dur II, meas. 27–32



Пример 5. И.С. Бах. Фуга b-moll II, тт. 37–39
J.S. Bach. Fugue b-moll II, meas. 37–39



В трудах крупнейших немецких теоретиков музыки того времени, Фридриха Вильгельма Марпурга и Иоганна Филиппа Кирнбергера, описывается вид канона, частью которого является рассматриваемая структура.

Марпург в трактате «Abhandlung von der Fuge» («Сочинение фуги»; две части были изданы в 1753–1754 гг.) отмечает среди канонов такие «бесконечные» каноны, которые «блуждают по всем тонам по кругу» («Canons <...> unendlich oder perpetui <...> die alle Tone im Zirkel

durchwandern») (Marpurg F., 1753, S. 146). Он помещает в качестве примера канон Кирнбергера (Marpurg F., 1753, Tab. XLV). Этот канон приводит сам Кирнбергер в трактате «Die Kunst des reinen Satzes in der Musik» («Искусство правильной музыкальной композиции»; две части были изданы в 1771–1779 гг.) (Kirnberger J., 1779, S. 61–62) (пример 6).

У Марпурга канон передается в зашифрованном виде. Есть только указание, что он четырехголосный («a. quatre»).

Пример 6. И.Ф. Кирнбергер. а – Канон для четырех голосов по квинтам
J.Ph. Kirnberger. Canon a 4. durch Quinten



b – расшифровка (начало канона)
deciphering (the beginning of the canon)



У Кирнбергера выписан голос с пропостой и двумя ее возвращениями, каждый раз – на большую терцию выше (от звуков: с – е – as). Следующий показ пропосты предполагает звучание ее на исходной высоте, но октавой выше (от звука с¹). Для еще трех голосов выставлены дополнительные три ключа в начале нотоносца. Разные ключевые знаки фиксируют новые тональности, в которых должны вступать первая

и последующие респосты. Вверху над началом партии указан интервал вступления респост – квинта («durch quinten»). Места вступления респост отмечены цифрами, цифра несет информацию об интервале, образующемся между вступающей респостой и голосом, излагающим пропосту. Так, над началом третьего такта стоит цифра «6». Звук, открывающий респосту первую, должен составить со звуком ранее вступив-

шего голоса сексту, то есть респоста первая начинается от звука *g*.

Кирнбергер относит канон к «канонам по квинтам вверх» («Canons durch Oberquinten») (Kirnberger J., 1779, S. 73). Действительно, порядок вступления респост подчиняется восходящей квинте, при возвращении пропосты восходящая квинта замещается нисходящей квартой. Образуется круг вступлений от звуков: *c – g – d¹ – a¹ – e – h* и т.д., он замыкается возвращением к своему началу, к звуку *c* (но октавой выше). Канон модулирует по квинтовому кругу: он открывается тональностью *C-dur* и проходит тональности: *G-dur – D-dur – A-dur – E-dur* и т.д., возвращаясь в тональность *C-dur*. Поскольку интервал и расстояние вступления всех трех респост одинаковы, в соединениях вступающих голосов действует простой контрапункт. Неравенство расстояний вступления респост и повторной пропосты указывает на 2-й разряд – на присутствие горизонтально-подвижного контрапункта. В отношении последнего выполнение канона заметно облегчает введение пауз перед вступлением повторной пропосты.

Появление этого вида канона связано с поворотом к равномерной темперации и становлением функциональной гармонии.

Очевидно, начало положил канон, приписываемый Адриану Вилларту и запечатленный на картине Тициана «Вакханалия» (ок. 1523–1526) (пример 7). «Вакханалия» (рисунок) – одна из трех картин на сюжеты из античной мифологии, которые были заказаны Тициану герцогом Феррары Альфонсо I д'Эсте для его Малого кабинета Вакханалий (Camerino

dei Baccanali) во дворце в Ферраре. На переднем плане, в нижней части картины, общаются, расположившись на траве, две молодые девушки. В руках у них флейты, а перед ними лежит листок бумаги с загадочным каноном⁵ на слова: «*Qui boit et ne reboit, il ne sait que boire soit*» («Кто пьет и не пьет снова, не знает, что такое опьянение»).

Это – четырехголосный канон, пропоста которого каждый раз возвращается тоном выше⁶. Ладовой основой пропосты и трех респост является система мелодических октавных ладов. В какой-то момент на участке наложения окончания предшествующего звена канона и начала последующего тоном выше в разных голосах неизбежно возникает сопряжение энгармонически равных звуков. Цепь повторных вступлений пропосты и респост может замкнуться только в случае замкнутости строя – в условиях равномерной темперации⁷.

Один из образцов модулирующего канона раннего XVII в. приводит Джованни Баттиста Мартини в трактате «*Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*» («Образец, или Основной практический очерк контрапункта»; две части были изданы в 1774–1775 гг.). Во второй части он помещает начало четырехголосного канона (с выписанными респостами) Паоло Агостини (1583–1629) под заголовком: «*Canone artificioso dell' Autore, che cresce un Tuono*» («Искусный канон автора, который поднимается по тонам») (Martini G., 1776, p. 302) (пример 8).

Паоло Агостини, снискавший еще при жизни славу одного из искуснейших контрапунктистов свое-

го времени, удостоивается похвалы признанного авторитета падре Мартини за мастерское владение одновременно контрапунктом и гармонией. Канон предваряется следующим замечанием: «Он [Агостини] привнес в свои сочинения самые сложные изыски канонов всех родов и двойных контрапунктов, тем не менее ему удалось, что является очень редкой вещью, соединить эти ухищрения с ясностью и естественностью как мелодии каждой из партий, так и гармонии (*Armonia*), образованной их соединением» (Martini G., 1776, p. 302).

Интервал, на который смещается пропоста при своем возвращении, отражен в заголовке – тоном выше. Равенство расстояний вступления риспост и повторной пропосты указывает на 1-й разряд. Последовательность интервалов вступления образуется чередованием нисходящей октавы и восходящей квинты, с точками вступления: $d^1 - d - a^1 - a - e^1 - e - h^1 - h$ и т.д., то есть выполнение канона требует соблюдения вертикально-подвижного контрапункта дуодецимы. Канон модулирует по квинтовому кругу, открываясь тональностью D-dur и проходя по тональностям: A-dur – E-dur – H-dur и т.д., с возвращением в исходную тональность D-dur.

Этому виду канона отдал дань Бах в цикле «*Das Musikalische Opfer*» («Музыкальное приношение», BWV 1079, 1747), который написан на тему, предложенную Баху прусским королем Фридрихом Великим, и посвящен королю. Одному из загадочных канонов цикла предпослан девиз: «*Ascendente que Modulatione ascendat Gloria Regis*» («Подобно как восходит модуляция, пусть так возрастает слава короля»).

Двухголосный канон идет в сопровождении третьего голоса, излагающего королевскую тему. Пропоста канона возвращается каждый раз тоном выше – восхождение канона нагружается символикой. В упомянутом трактате Кирнберге-ра приводятся некоторые из канонов «Музыкального приношения», и данный канон помечен: «*Per tonos*» («По тонам») (Kirnberger J., 1779, S. 47–48). Риспоста вступает в верхнюю квинту, повторная пропоста – в нижнюю кварту, точки вступления образуют последовательность: $c - g - d - a - e - h - fis - cis^1$ и т.д. Неравенство расстояний вступления риспосты и повторной пропосты приводит к образованию 2-го разряда. Канон модулирует по квинтовому кругу.

Традиция написания круговых модулирующих канонов не прекращается с уходом эпохи Барокко. Подобный канон можно найти среди 30 трехголосных канонов цикла «*Stabat Mater*» для вокальных голосов (1767) Эудженио де Линивия, о котором Леопольд Моцарт отзывался как о «лучшем эксперте в области контрапункта во всей Италии»⁸. Канон «*Quando corpus morietur*» («Когда тело умрет») – один из тех редких случаев, когда выписаны все двенадцать проведений темы, во всех мажорных тональностях, располагающихся по квинтовому кругу, и тринадцатое, возвращающее к началу канона. Риспосты вступают в верхнюю квинту, интервал вступления повторной пропосты – нижняя кварта, точки вступления образуют последовательность: $es - b - f^1 - c - g - d^1$ и т.д. Одинаковые расстояния вступления приводят к образованию 1-го разряда, в дан-

ном случае с использованием вертикально-подвижного контрапункта октавы.

Канон сопровождается указанием: «Canon per Tonos». Но оно никак не связано с шагом – повторная пропуста спускается каждый раз на малую терцию ниже. Именно такое название закрепилось за канонном в современных теоретических источниках (например, у Н.А. Симаковой: «циркулярный канон per tonos» (2002, с. 337); у Марии Терезы Арфини: «the rising canon or canon per tonos» (Arfini M., 2021, с. 101–102)).

К данному виду канона обращается И. Брамс в сочинении для женского хора «Mir lächelt kein Frühling» («Весна не улыбается мне») (под опусом WoO 25, издан в 1881 г.). Это – преподносимый канон, написанный по просьбе Наталии Макфаррен – автора английских переводов многих опубликованных вокальных произведений Брамса, через посредство Элизабет фон Герцогенберг, немецкой пианистки, композитора, певицы и филантропа (Brodbeck D., 2003). Брамс избирает не типичную для вида канона схему вступления голосов: в четырехголосном каноне каждое новое вступление (включая повторную пропосту) – на полтона ниже предыдущего. Расстояния вступления – равные. Такие параметры дают возможность не прибегать к сложному контрапункту.

Уже обзор небольшого числа образцов показывает, что в данном виде канона используется разная техника. Константными остаются: квинта в качестве интервала вступления (с заменой ее на кварту при изменении направления интервала

вступления; с возможным чередованием с интервалом вступления – октавой) и движение по квинтовому кругу тональностей⁹. В этом плане Брамс прокладывает новые пути. В «Хорошо темперированном clavире» техника во всех случаях одна и та же. Очевидно, по мнению его автора, она наиболее подходит для собрания с дидактической направленностью.

Инкрустируясь в интермедии фуг «Хорошо темперированного клавира», канон подчиняется законам фуги. Прежде всего, он должен встроиться в интермедию. Для интермедии достаточными оказываются три отдела основной части, в которых относительно развернутый мелодический материал, довольно насыщенный гармоническими событиями¹⁰ трижды показывается в разных голосах, и трижды запускается процесс модуляции.

Следующий пункт касается тонально-гармонического плана. В модулирующем по квинтовому кругу каноне уже третий отдел уводит в далекую по меркам музыкального Барокко тональность, отличающуюся от исходной двумя знаками. Бах пользуется этим в двух фугах. В отношении фуги As-dur II исследователи отмечают проведение темы в далекой, неродственной тональности, а именно, в тональности минорной доминанты (es-moll). А.Г. Чугаев, в частности, указывает, что это «достаточно редкое и необычное с точки зрения эпохи Баха явление» (1975, с. 154). Как раз три отдела канона и позволяют быстро прийти из близкой тональности – перед этим тема звучит в параллельном миноре – в далекую. Структура включает проход по тональностям: c-moll – f-moll – b-moll – es-moll.

В фуге b-moll II исходной точкой является параллельный мажор, и движение по тональностям быстро уводит в тональность Ces-dur. По отношению к параллельному мажору – это тональность седьмой низкой ступени. А далее следует сложный гармонический переход, в пределах одного такта, из тональности Ces-dur в As-dur – тональность доминанты по отношению к параллельному мажору. Однако в остальных случаях уход в далекую тональность предотвращается. Для этого изменяется ладовое наклонение тональности. Движение по тональностям принимает вид – в фуге cis-moll II: cis-moll – fis-moll – H-dur – E-dur, в фуге h-moll I: h-moll – e-moll – A-dur – D-dur, в фуге d-moll II: d-moll – g-moll – C-dur – F-dur.

Структура является все-таки эксклюзивной для фуг «Хорошо темперированного клавира», имея ограниченное использование. Неудивительно, что материал для структуры собирается из темы, первого противосложения – удержанного в рассматриваемой группе фуг, и второго противосложения. В фуге cis-moll II для трехголосного соединения мелодических элементов берется трехголосный заключительный сегмент темы с двумя противосложениями (сравните пример 2 с т. 6 фуги), который досочиняется, с тем чтобы образовать отдел. В фуге h-moll I – начальный трехголосный сегмент темы с двумя противосложениями (как это трехголосие представлено в первом дополнительном проведении, сравните пример 1 с тт. 21–22 фуги). Но в фуге b-moll II в контрапункте соединяются сегменты, которые экспонировались отдельно: оконча-

ние темы, здесь развитое в простую секвенцию (в примере 5 – элемент С), начало первого противосложения, идущее теперь в обращении (элемент В), и сегмент из середины второго противосложения, от которого сохраняется только ритм (элемент А)¹¹. Наконец, в отношении фуги As-dur II следует говорить о музыкальном «парафразировании» темы и двух противосложений – в мелодических элементах исходный материал предстает в переработанном виде. Для одного из элементов используется начало темы (в примере 4 – элемент В), для другого – нисходящее хроматическое движение из первого противосложения (элемент С), для еще одного – сегмент фигурации из второго противосложения, дающийся в обращении¹² (элемент А). Только в фуге d-moll II материал заимствуют два (из трех) мелодических элемента. В структуре подхватывается окончание темы (в примере 3 – элемент С) и окончание первого противосложения (элемент А), в то время как в третьем голосе вводится новый материал (элемент В)¹³.

Эффектный, не самый простой в исполнении полифонический прием используется в фуге для того, чтобы подчеркнуть важные моменты в форме.

Фуга b-moll II основана на сопоставлении прямого и обращенного вариантов темы, проходя в своем развитии этапы: экспозиция темы – стретты на тему – экспозиция обращенной темы – стретты на обращенную тему – стретты, соединяющие прямой и обращенный варианты темы¹⁴. Тему сопровождает удержанное противосложение, которое сохраняется и при обращении темы,

подвергаясь инверсионному преобразованию¹⁵. Обращение удержанного противосложения предвосхищается в структуре, один из мелодических элементов которой построен на начале удержанного противосложения в обращении. Структура помещена в интермедию¹⁶, непосредственно предшествующую введению обращенной темы с обращенным удержанным противосложением (тт. 37–41).

Фуга *cis-moll* II относится к двойным фугам с раздельной экспозицией тем¹⁷. Структура появляется в составе интермедии, которая следует после экспозиции первой темы (тт. 6–15). Здесь структура открывается основной тональностью. Интермедия повторяется, с некоторыми изменениями, после экспозиции второй темы (тт. 39–47). Теперь структура (тт. 40–43) открывается доминантовой тональностью. Еще раз интермедия, в сокращенном виде, возвращается в репризном разделе фуги, после того как дважды прозвучало соединение двух тем фуги (тт. 56–60). От структуры остается только половина первого отдела (т. 57), которая снова дается в основной тональности. Продолжение структуры замещается двухголосной канонической секвенцией на материале одного из мелодических элементов структуры, при этом в сопровождающем каноническую секвенцию голосе звучит материал еще одного элемента структуры.

В фуге *As-dur* II структуре предшествует показ ее материала в более простой контрапунктической форме. В интермедии, разделяющей экспозицию и контрэкспозицию (тт. 10–13), имеет место перестановка двух из трех мелодических

элементов структуры и наличествуют два отдела. В интермедии после первого проведения темы в неэкспозиционной тональности (тт. 26–32) перестановки охватывают уже все три элемента, и структура разрастается до трех отделов. Ладовое наклонение сменяется с мажорного – как при экспонировании мелодических элементов (*Es-dur* – *As-dur* – *Des-dur*) на минорное, с последующим уходом в далекие бемольные тональности. Структура подводит к проведению темы в тональности минорной доминанты – крайней точке ухода от основной тональности. Затаенное, сумрачное звучание проведения являет собой некий островок инобытия в этой мажорной фуге с необычайно светлой и чистой темой. Снимается удержанное противосложение, и тему в качестве одного из контрапунктов сопровождает точное обращение одного из мелодических элементов структуры.

В фуге *h-moll* I наблюдается определенное сходство с предыдущим случаем. Мелодические элементы будущей структуры также экспонируются в интермедии, идущей между проведениями в экспозиционных тональностях – здесь между вторым и третьим дополнительными проведениями (тт. 33–38). И также в двух отделах только два мелодических элемента из трех участвуют в перестановках. В следующей интермедии, которая предшествует первому проведению темы в неустойчивой тональности (тт. 41–44), перестановки охватывают уже все три мелодических элемента, и структура разрастается до трех отделов. В отличие от предыдущего случая, движение по тональностям направлено из минорной сферы,

как при экспонировании мелодических элементов (fis-moll – h-moll – e-moll), в мажорную. Оно подводит к проведению темы в параллельном мажоре. Структура возвращается еще раз в сокращенном виде (один отдел) в основной тональности (тт. 69–70), предшествуя последнему в фуге проведению темы.

В фуге d-moll II структура связана с интермедией, примыкающей к экспозиции (тт. 8–10). Далее материал повторяется еще два раза, в конце первой части – в виде бесконечного канона (тт. 12–14), и ближе к концу формы – снова в виде модулирующей структуры (тт. 21–24)¹⁸. Все три раза гармоническое движение отталкивается от основной тональности, получая каждый раз новое «тональное» продолжение.

Трехголосная каноническая секвенция представлена в «Хорошо темперированном клавире» исключительно такой своей версией. Обобщая данные о структуре, происхождение которой усматривается в одном из видов канона, культивируемом в то время¹⁹, можно констатировать, что она остается константной в отношении не только своих классификационных параметров, но также состава образующих ее мелодических элементов и значения

для композиции фуги. Выявленную в статье технологию можно использовать, в том числе, для решения дидактической задачи – дополнив ею рекомендации к написанию интермедии учебной фуги.

Было бы удивительным не найти описанную структуру в других фугах Баха. По крайней мере, один такой случай известен автору статьи. Речь идет о цикле «Die Kunst der Fuge» («Искусстве фуги», BWV 1080). В Контрапункте № 11 структура заявляет о себе в экспозиции второй темы фуги, в интермедии между вторым и третьим проведением темы (тт. 38–43). Причем, подобно как в фугах As-dur II и h-moll I, этому предшествует показ мелодических элементов структуры в более простой контрапунктической форме. Но в данном случае соотносятся не разные участки фуги, но участки разных фуг. Два из трех мелодических элементов структуры участвуют в двухголосной канонической секвенции с сопровождающим голосом, звучащей дважды в Контрапункте № 3 (тт. 19–23, 39–43). Впрочем, здесь уже требуется специальное исследование, которое может охватить не только фуги Баха, но и фуги его современников, а также авторов более позднего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Буквенные и цифровые обозначения указывают тональность фуги и номер тома.

² Терминология: 1-й и 2-й разряды, восходит к С.И. Танееву (1929). Наряду с этим, функционируют термины: симметричный и несимметричный бесконечный канон и каноническая секвенция (см.: (Пустыльник И., 1975)).

³ Отсутствие вступительной части в канонической секвенции допускается. В том же «Хорошо темперированном клавире» содержится порядка 80 двухголосных канониче-

ских секвенций, и многие из них не имеют вступительной части. Но возвращение пропосты является обязательным условием образования минимальной канонической секвенции (Милка А., 2016, с. 165).

⁴ В фуге h-moll I данный принцип реализуется однократно.

⁵ Загадочным принято называть канон с невыписанными риспостами. О загадочных канонах см. подробнее: (Юферова О., 2014).

⁶ По своим классификационным параметрам канон сходен с каноном Кирнбергера.

О расшифровке этого загадочного канона см.: (Smith G., 1953).

⁷ Идею равномерной темпации музыканты того времени могли почерпнуть из трудов Аристоксена, который исходил из опыта непосредственного слухового восприятия и позицию которого критиковали сторонники Боэция, предлагавшего математическое обоснование интервалов. Эдвард Ловинский находит доказательства, что музыканты ближайшего окружения Вилларта были знакомы с учением Аристоксена, и выдвигает гипотезу, что другое сочинение Вилларта «*Quid ebrietas non dissignat*» («К чему только не приводит опьянение») для четырех голосов на текст Горация (ок. 1519) было создано Виллартом именно с целью доказать правоту равномерной темпации и, руководствуясь чисто дидактической задачей, обучить музыкантов пению в данном строе (Lowinsky E., 1956). В применявшихся пифагорейском и чистом строях между энгармонически равными звуками имелись небольшие высотные различия, и сочинение Вилларта «*Quid ebrietas non dissignat*», как и его канон «*Qui boit et ne reboit*» звучали бы в них грязно.

⁸ The Letters of Mozart and his Family / chronologically arr., translated and edited with an introd., notes and indexes, by Emily Anderson. London: Palgrave Macmillan, 1997. P. 125.

⁹ С.И. Танеев в труде «Учение о каноне» называет подобный канон «круговым канонном, модулирующим по квинтовому кругу» (1929, с. 46). В статье фигурируют каноны, в которых тональное движение направлено в сторону диэзных тоналностей, но не

редкостью являются и каноны, в которых тональное движение направлено в сторону бемольных тоналностей.

¹⁰ Если сравнивать с теми же двухголосными каноническими секвенциями «Хорошо темперированного клавира».

¹¹ Второе противосложение не удерживается в фуге, однако данный участок, отмеченный характерным ритмическим рисунком, каждый раз возвращается при проведении темы, причем когда тема звучит и в прямом движении, и в обращении.

¹² Второе противосложение удерживается в общих своих чертах.

¹³ Который, впрочем, обнаруживает определенное интонационное сходство с материалом первого противосложения.

¹⁴ См. подробнее о строении фуги: (Чугаев А., 1975, с. 206–209; Южак К., 2011, с. 44–45).

¹⁵ Удержанное противосложение снимается в стреттах.

¹⁶ Точнее, структура начинается еще в рамках проведения темы – один из ее мелодических элементов подхватывает окончание темы. А далее структура продолжается в интермедии.

¹⁷ А.Г. Чугаев относит фугу *cis-moll* II «к промежуточному типу между разновидностями простой и двойной фуг» (1975, с. 227).

¹⁸ Чугаев прослеживает систему подобий между двумя частями фуги (1975, с. 180–184).

¹⁹ В современной отечественной теории контрапункта данный вид канона определяется как частный случай канонической секвенции.

ЛИТЕРАТУРА

Милка А.П. Полифония: Учеб. для муз. вузов. Ч. 1: Строгое письмо. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2016. 336 с.

Пустыльник И.Я. Практическое руководство к написанию канона. 2-е изд. Л.: Музыка, 1975. 80 с.

Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Ч. 1: Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М.: Композитор, 2002. 528 с.

Танеев С.И. Учение о каноне / подгот. В. Беляевым. М.: Муз. сектор, 1929. 195 с.

Чугаев А.Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. М.: Музыка, 1975. 255 с.

REFERENCES

Arfini, M.T. (2021), "The Rising Canon before Bach's «Musical Offering»", *Tenth European Music Analysis Conference*, Moskovskaya konservatoriya, Moscow, pp. 101–102. (in Eng.)

Brodbeck, D. (2003), "On some enigmas surrounding a riddle canon by Brahms", *The Journal of Musicology*, vol. 20, no. 1, pp. 73–103. (in Eng.)

Chugaev, A.G. (1975), *Osobennosti stroeniya klavirnykh fug Bakha* [Features of the structure of Bach's clavier fugues], Muzyka, Moscow, 255 p. (in Russ.)

Kirnbeger, J.Ph. (1779), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Zweiter Theil, Dritte Abtheilung, G.J. Decker und G.L. Hartung, Berlin und Königsberg, 189 p. (in Germ.)

Южак К.И. Практическое пособие к написанию и анализу фуги. 4-е изд. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2011. 49 с.

Юферова О.А. Нотный текст загадочных канонов: Код или шифр? // Вестник музыкальной науки. 2014. № 1. С. 19–28.

Arfini M.T. The Rising Canon before Bach's "Musical Offering" // Десятый Европейский конгресс по музыкальному анализу: Тез. докл. М.: Моск. консерватория, 2021. С. 101–102.

Brodbeck D. On some enigmas surrounding a riddle canon by Brahms // The Journal of Musicology. 2003. Vol. 20, no. 1. Pp. 73–103.

Kirnberger J.Ph. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zweiter Theil. Dritte Abtheilung. Berlin und Königsberg: G.J. Decker und G.L. Hartung, 1779. 189 S.

Lowinsky E.E. Adrian Willaert's Chromatic "Duo" Re-Examined // Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, 1956, Deel 18, 1ste Stuk. Pp. 1–36.

Marpurg F.W. Abhandlung von der Fuge. Berlin: A. Haude, und J.C. Spener, 1753. 192 S.: Mit Register und LXII Tab.

Martini G.B. Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato, parte seconda. Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1776. 328 p.

Smith G.P. The Canon in Titian's Bacchanal // Renaissance News. 1953. No. 6. Pp. 52–56.

Lowinsky, E.E. (1956), "Adrian Willaert's chromatic «duo» re-examined", *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, Deel 18, 1ste Stuk, pp. 1–36. (in Eng.)

Marpurg, F.W. (1753), *Abhandlung von der Fuge*, A. Haude und J.C. Spener, Berlin, 192 p.: Mit Register und LXII Tab. (in Germ.)

Martini, G.B. (1776), *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato, parte seconda*, Lelio Dalla Volpe, Bologna, 328 p. (in Ital.)

Milka, A.P. (2016), *Polifonija. Ch. 1: Strogoe pis'mo* [Polyphony. Part 1: The strict style], Kompozitor · Sankt-Peterburg, Saint Petersburg, 336 p. (in Russ.)

Pustyl'nik, I.Ja. (1975), *Prakticheskoe rukovodstvo k napisaniyu kanona* [A practical guide to canon writing], 2 ed., Muzyka, Leningrad, 80 p. (in Russ.)

Simakova, N.A. (2002), *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika. Ch. 1. Kontrapunkt strogogo stilya kak hudozhestvennaya traditsiya i uchebnaya distsiplina* [Strict style counterpoint and fugue. History, theory, practice. Part I. Strict style counterpoint as an artistic tradition and academic discipline], Kompozitor, Moscow, 528 p. (in Russ.)

Smith, G.P. (1953), "The canon in Titian's Bacchanal", *Renaissance News*, no. 6, pp. 52–56. (in Eng.)

Taneev, S.I. (1929), *Uchenie o kanone* [Doctrine of the Canon], in V. Belyaev (ed.), *Muzykal'nyi sektor*, Moscow, 195 p. (in Russ.)

Yuferova, O.A. (2014), "Musical text of the puzzle canons: code or cipher?", *Journal of Musical Science*, no. 1, pp. 19–28. (in Russ.)

Yuzhak, K.I. (2011), *Prakticheskoe posobie k napisaniyu i analizu fugi* [A practical guide to writing and analyzing fugue], 4 ed., Izdatel'stvo Politekhnikeskogo universiteta, Saint Petersburg, 49 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гирфанова Марина Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова
E-mail: grfn@inbox.ru

Author Information

Marina E. Girfanova, D.Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of Music Theory at the N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory
E-mail: grfn@inbox.ru

Поступила в редакцию 24.06.2023
После доработки 03.08.2023
Принята к публикации 15.08.2023

Received 24.06.2023
Revised 03.08.2023
Accepted for publication 15.08.2023

© Büsing, O., 2023

УДК 781.42

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-74-90

PLANTE JOHANN SEBASTIAN BACH SEINE LETZTE FUGE AUS SEINER KUNST DER FUGE BWV 1080 ALS QUADRUPELFUGE?

O. Büsing¹

(translation by A. Maltseva)

¹ Hochschule für Musik Freiburg, Freiburg, 79095, Deutschland

Abstract. The main theme of the Art of Fugue by Johann Sebastian Bach may be based on motifs from Dietrich Buxtehude's organ work "Mit Fried und Freud I drive back there" (*Mit Fried und Freud fahr ich dahin*). This main theme is used as the first theme in the final fugue of the Art of Fugue, the *Fuga a tre soggetti*, in a 'concentrated version', and in the process of production of the triple thematic complex of this fragment Bach probably had the combination of B-A-C-H (third theme) with the head theme this fugue priority; only then was the second topic added. The thematic quadruple complex claimed by Martin Gustav Nottebohm in 1881 with the basic theme of the Art of the Fugue and the real first theme of the *Fuga a tre soggetti* is aesthetically wrong and, as a fourfold counterpoint, technically wrong. Completing a fragment in Bach's style is nonsensical, but an artistic reflexion on this fragment using modern compositional stylistic devices is possible, as it is done, for example, in *Fantasia Contrappuntistica* for two pianos by Ferruccio Busoni and *ad fugam* for solo clarinet and chamber orchestra by Walter Steffens.

Keywords: Johann Sebastian Bach, Art of Fugue, main theme, *Fuga a tre soggetti*, Nottebohm's quadruple complex, Nottebohm's complex wrong

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

For citation: Büsing, O. (2023), "Plante Johann Sebastian Bach seine Letzte Fuge aus seiner Kunst der Fuge BWV 1080 als Quadrupelfuge?", in A. Maltseva (trans.), *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 74–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-74-90.

ПЛАНИРОВАЛ ЛИ ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ ПОСЛЕДНЮЮ ФУГУ ИЗ «ИСКУССТВА ФУГИ» BWV 1080 КАК ЧЕТВЕРНУЮ ФУГУ?

O. Бюзинг¹

(перевод с немецкого языка А. Мальцевой)

¹ Высшая школа музыки города Фрайбурга, Фрайбург, 79095, Германия

Аннотация. Основная тема «Искусства фуги» Иоганна Себастьяна Баха может быть построена на мотивах органного произведения Дитриха Букстехуде «В мире и радости я уйду» (*Mit Fried und Freud fahr ich dahin*). Эта ведущая тема используется в качестве первой темы в финальной фуге «Искусства фуги» – *Fuga a tre soggetti* – в «концентрированной версии». В процессе создания тематического комплекса этого фрагмента в тройном контрапункте Бах, вероятно, считал приоритетным сочетание темы В-А-С-Н (третья тема) и главной темы этой фуги; только затем была добавлена вторая тема. Тематический комплекс в четверном контрапункте, заявленный Мартином Густавом Нотебомом в 1881 г. с основной темой «Искусства фуги» и собственно первой темой Фуги *a tre soggetti*, эстетически и, как четверной контрапункт, технически неверен. Дополнение фрагмента в баховском стиле бессмысленно, но возможна художественная рефлексия этого фрагмента

с использованием современных композиционно-стилистических средств, как осуществлено, например, в *Fantasia Contrappuntistica* для двух фортепиано Ферруччо Бузони и *ad fugam* для солирующего кларнета и камерного оркестра Вальтера Штеффенса.

Ключевые слова: Иоганн Себастьян Бах, Искусство фуги, главная тема, *Fuga a tre soggetti*, четырехголосный комплекс Нотебома, комплекс Нотебома ошибочен

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бюзинг О. Планировал ли Иоганн Себастьян Бах последнюю фугу из «Искусства фуги» BWV 1080 как четверную фугу? / пер. А. Мальцевой // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 74–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-74-90.

Die *Kunst der Fuge* BWV 1080 von Johann Sebastian Bach ist ein Werk voller Magie, dessen Erklärungsversuch ein sinnloses Unterfangen ist: wegen seiner Komplexität, seiner Vielschichtigkeit und seines strukturellen und emotionalen Facettenreichtums. Ins besondere die mutmaßliche Schlussfuge, die *Fuga a tre soggetti*, deren Skizze bekanntlich mitten im Verlauf abbricht, hat in ihrer Fragmentarität Rätsel aufgegeben, welche die Magie dieser außerordentlichen Komposition noch verstärkt haben dürften.

Die kompositorische Arbeit Bachs an seinem exorbitanten Projekt der *Kunst der Fuge*, von dem es eine frühere Fassung (Bach J., 1987a) und eine spätere Fassung (Bach J., 1987b) gibt, hat nach allgemeiner Auffassung vor 1740 begonnen, und sie endete, nach ebenso inzwischen allgemein akzeptierter Überzeugung, nicht unmittelbar vor seinem Tod am 28. Juli 1750, sondern spätestens in den ersten Wochen des Jahres 1750, in ruhig geführter klarer Schrift, bevor seine Handschrift krankheitsbedingt steif und zittrig wurde.

Wenn Sie heute nun musikwissenschaftliche Texte zur mutmaßlichen Schlussfuge der *Kunst der Fuge* lesen, werden Sie in den meisten Fällen in diesem Zusammenhang auf den mit Selbstverständlichkeit verwendeten Begriff *Quadrupelfuge*

stoßen, *Quadrupelfuge* eben als Fuge mit vier Themen. Was es damit auf sich hat, erläutere ich Ihnen nach einem kleinen Interludium.

Denn bevor ich nun zum Zentralobjekt meines Berichtes komme, der mutmaßlichen Schlussfuge, der *Fuga a tre soggetti* (so steht es im von Carl Philipp Emanuel Bach besorgten Erstdruck), lassen Sie mich noch kurze Anmerkungen zum Hauptthema der *Kunst der Fuge* machen, denn das ist wichtig zum weiteren Verständnis meiner Ausführungen.

Das berühmte Thema (Notenbeispiel 1) ist nämlich eines der wenigen, das in der Umkehrung ebenso ebenmäßig und stabil klingt wie in der geraden Gestalt, d. h., wenn man es auf den Kopf stellt, hört man ihm den Kopfstand nicht an! Die geeigneten Leser / innen mögen es einmal am Klavier ausprobieren! Machen Sie einen solchen Versuch einmal mit anderen Fugenthemen, von Bach oder anderen Komponisten!

Johann Sebastian Bach hat ja bekanntlich unter anderem bei Dietrich Buxtehude in Lübeck im Jahre 1705 in St. Marien persönlich hospitiert und gelernt, und nun ist es interessant zu sehen, dass in Buxtehudes Orgelwerk *Mit Fried und Freud fahr ich dahin* BuxWV 76 anfänglich eine Motivik verwendet wird, die Bach vielleicht später Anregung gegeben haben könnte zur Gestaltung seines *Kunst-*

Notenbeispiel 1

J.S. Bach, *Kunst der Fuge, Contrapunctus I*

Contrapunctus 1



Notenbeispiel 2

D. Buxtehude, *Mit Fried und Freud fahr ich dahin*

Wettstein Print Contrapunctus 1

BuxWV 76

Mit Fried und Freud ich fahr da -

3 hin in Got - tes Wil - len. Ge

der-Fuge-Themas (Buxtehude D., 2010) (Notenbeispiel 2).

Buxtehudes Orgelwerk besteht aus vier Sätzen, von ihm benannt mit *Contrapunctus I*, *Evolutio I*, *Contrapunctus II* und *Evolutio II*. In *Evolutio I* wird die Stimmendisposition von *Contrapunctus I* umsortiert: Die Außenstimmen und die Innenstimmen werden jeweils vertauscht, und in *Evolutio II* wird der komplette Tonsatz von *Contrapunctus II* gespiegelt, also

auf den Kopf gestellt. Die für Bach anregende Wirkung, der in seiner *Kunst der Fuge* ähnliches macht, lässt sich da schwer abstreiten...

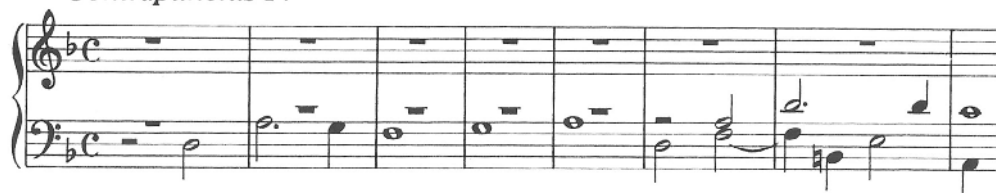
Kommen wir nun zum Hauptgegenstand dieses Berichtes, zur *Fuga a tre soggetti*, und sehen uns zunächst das Anfangsthema an (Notenbeispiel 3).

In puncto Beurteilung dieses wahrhaft gewichtigen und majestätischen Themas sind die Meinungen schon im 19. Jahrhundert ausei-

Notenbeispiel 3

J.S. Bach, *Kunst der Fuge, Contrapunctus XIV*

Contrapunctus 14*



nandergegangen, nicht, was dessen kompositorische Qualität angeht, aber hinsichtlich der Gemeinsamkeit mit dem Hauptthema der *Kunst der Fuge*. Nachlesen kann man diese Meinungsverschiedenheiten in der Fachliteratur, z. B. in Peter Schleunings Monografie zur *Kunst der Fuge* (Schleuning P., 1993, S. 152–165). Ich möchte aber hier zunächst nicht historische Meinungsverschiedenheiten referieren, sondern einen kontrapunktisch-kompositorischen Versuch unternehmen, zum Zweck einer Klärung.

Wir versetzen uns einmal in den Komponisten Johann Sebastian Bach und unterstellen seine Absicht, zum Schluss der *Kunst der Fuge* eine Fuge mit drei Themen zu komponieren, deren drittes Thema seine persönliche Unterschrift darstellt, nämlich ein Thema mit dem Hauptbestandteil der Töne B-A-C-H. In dieser Trippelfuge muss es abschließend einen Themenkomplex geben, in dem alle drei Themen gleichzeitig erklingen, und dieser Themenkomplex, quasi der Knotenpunkt der Fuge, muss im dreifachen Kontrapunkt komponiert sein, das heißt: Jedes der drei Themen muss auch als Unterstimme dieses dreistimmigen Satzes möglich sein. Und vor dem Beginn der Niederschrift der Fuge muss dieser Knotenpunkt zunächst erst einmal erfunden sein.

Um diesen Knotenpunkt nun herzustellen, müssen als Erstes diejenigen Themen, die speziellen Bedingungen entsprechen sollen, auf ihre Kombinierbarkeit überprüft werden.

Das sind: Das schon bekannte erste Thema und das B-A-C-H-Thema. Da das isolierte B-A-C-H-Motiv tonartlich „in der Luft“ hängt, bekommt es noch einen abschließenden barocken

Schnörkel, um zu einem echten Thema zu werden (Notenbeispiel 4).

Wie lassen sich nun diese beiden Materien kombinieren? Hier ist eine Möglichkeit notiert (Notenbeispiel 5).

Doch diese Kombination hat einen spannungslosen Charakter und scheidet deshalb aus künstlerischen Gründen aus, denn gute Komponisten suchen auch stets nach Widerständen.

Nun kommt ein hypothetischer Versuch. Wir spielen die ersten vier Töne unseres Hauptthemas (Notenbeispiel 6).

Und im Suchen nach Widerstand kommt es uns in den Sinn, das B vom B-A-C-H mit dem A aus dem Hauptthema kollidieren zu lassen (Notenbeispiel 7).

So entsteht eine dynamische und kompositorisch belebende Synkopen- und dissonanz, die dann Eigendynamik entwickelt.

Das B-A-C-H-Motiv ist schon gesetzt, und diesem muss sich dann die Fortführung des Hauptthemas anpassen (Notenbeispiel 8).

Was hinsichtlich des Hauptthemas dabei herauskommt, ist eine Art „Konzentratversion“ vom Hauptthema, denn die Themenmelodie ist symmetrisch angelegt (Notenbeispiel 9).

Die Auffassung dieses ersten Themas im Sinne einer „Konzentratfassung“ wird im Übrigen verschiedentlich in der Fachliteratur geteilt (Vgl.: Schleuning P., 1993, S. 155).

Nachdem nun die Kombination von Hauptthema und B-A-C-H-Thema hergestellt ist, muss im nächsten Schritt ein weiteres Thema eingearbeitet werden, welches dann in der Fuge als Thema Nr. 2 erklingen soll. Hier hat Bach ein Thema erfunden, das einen sehr bewegten

Notenbeispiel 4
Das B-A-C-H-Thema



Notenbeispiel 5
Themenkombination



Notenbeispiel 6
Die ersten vier Töne des Hauptthemas



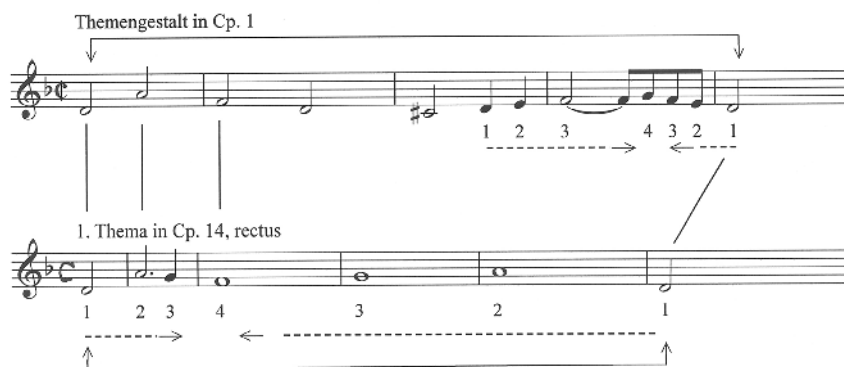
Notenbeispiel 7
Themenkombination



Notenbeispiel 8
Das B-A-C-H-Motiv und die Fortführung des Hauptthemas



Notenbeispiel 9
Die Erklärung der Themenkombination



Charakter hat und zu Beginn absichtlich nicht mit den Motivköpfen der anderen Themen koordiniert ist, um dessen Eigenständigkeit hörbar zu machen. Zum Schluss aber finden die drei Themen in einer gemeinsamen Kadenz zusammen (Notenbeispiel 10).

Halten wir nun zunächst aber inne in der kontrapunktischen Analyse des Bachischen Notentextes und erinnern uns an die anfänglich erwähnten historischen Auffassungsunterschiede hinsichtlich der „Zusammengehörigkeit“ des ersten Themas der *Fuga a tre soggetti* mit dem Hauptthema der *Kunst der Fuge*.

Der Bach-Biograf Philipp Spitta zählte zu denen, die die Zugehörigkeit der *Fuga a tre soggetti* zur *Kunst der Fuge* negierten, aufgrund behaupteter mangelnder Kongruenz zwischen deren erstem Thema und dem Grundthema der *Kunst der Fuge* (Vgl.: Nottebohm M., 1881a, S. 232).

Aber nun trat der Musikwissenschaftler Martin Gustav Nottebohm (Vgl.: Nottebohm M., 1881a; Nottebohm M., 1881b) auf den Plan, um das Gegenteil zu beweisen: allerdings nicht direkt – was ja nicht möglich war, – sondern nach dem Prinzip von Stück und Gegenstück beim Puzzlespiel: Er entdeckte nämlich den frappierenden Umstand, dass zum von Bach komponierten dreifachen

Themenkomplex in der *Fuga a tre soggetti*, dessen komplizierten mutmaßlichen Herstellungsvorgang ich bereits dargelegt habe, das Hauptthema der Kunst der Fuge satztechnisch fehlerfrei hinzuzufügen ist. Nottebohm hat dabei Bachs freie vierte Stimme im originalen dreifachen Themenverbund in den Takten 233 bis 239 entfernt und durch das Hauptthema der *Kunst der Fuge* ersetzt. Hier die Abbildung aus der originalen Veröffentlichung Nottebohms aus dem Jahre 1881 (Nottebohm M., 1881a, S. 234) (Notenbeispiel 11).

Und hier noch einmal in einer etwas anders sortierten und besser lesbaren Notendarstellung (Notenbeispiel 12).

Diese Entdeckung Nottebohms war so spektakulär und prägend, dass daraufhin hinsichtlich der besagten *Fuga* in den meisten Fällen von einer Quadrupelfuge gesprochen wurde, was bis heute der Fall ist, mehr als 140 Jahre nach der Veröffentlichung Nottebohms, und dass es viele ambitionierte kompositorische Ergänzungsversuche dieser Fuge gab und noch immer gibt, die von dem Nottebohmschen Quadrupelkomplex ausgehen.

Doch dieser Quadrupelkomplex ist kompositorisch und ästhetisch ein krasser Fehlgriff. Sehen wir uns noch einmal das obige Notenbeispiel

Notenbeispiel 10
Drei Themen in einer gemeinsamen Kadenz



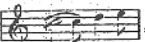
Notenbeispiel 11
Die Abbildung aus der originalen Veröffentlichung Nottebohm's

234

MUSIK-WELT



wechslungen, mehr als Bach gebraucht haben würde, können gemacht werden. Die meisten Stimmen stehen miteinander im Wechselverhältniss des doppelten Contrapunktes in der Octave. Nur einige Versetzungen sind bedenklich. Bei einer Octavenverwechslung der ersten mit der vierten Stimme entstehen umgekehrte Nonen, die wohl Bach vermieden haben würde. Einer tadellosen Verwechslung der ersten mit der zweiten Stimme stellt sich ein anderes Hinderniss entgegen. Im 3. Tact entstehen Quinten-Parallelen, die Bach, wenn sie ähnlich auch sonst hin und wieder bei ihm zu finden sind, doch hier, wie wir annehmen, vermieden haben würde. Durch eine unbedeutende Aenderung des 3. Tactes des 4. Themas, etwa in

dieser Weise , kann dieses Hinderniss

beseitigt werden. Im Verhältniss des doppelten Contrapunktes in der Duodecime steht die dritte mit der vierten Stimme, und im Verhältniss des doppelten

Notenbeispiel 12
Die Abbildung von Nottebohm in anderer Notendarstellung

v. Nottebohm hinzugefügt

2. Thema

5 < - 5

3. Thema

1. Thema

J.S.B.

an. Es gibt drei Gründe, welche die Fehlerhaftigkeit deutlich zeigen:

1. Von den vier Themen, welche den Komplex bilden, haben zwei quasi denselben Themenkopf, nämlich das Hauptthema der *Kunst der Fuge* und das erste Thema der *Fuga a tre soggetti*. Ein solche kompositorische Redundanz hat keine Qualität und findet sich im gesamten Werk Bachs, wenn es sich um Themenkombinationen handelt, an keiner Stelle.

2. Das Hauptthema der *Kunst der Fuge* wäre bei Verwendung des Nottebohmschen Quadrupelkomplexes im Anschluss an den originalen Bachischen Tripelkomplex das erste Mal in dieser Fuge erklingen. Hier läge aber ein formal-ästhetisches

Prinzip vor, das aus dem 19. Jahrhundert bekannt ist, wie wir es etwa bei Bruckner, z. B. in in den Sinfonien III, V und VII, aber nie bei Bach beobachten: das Zitieren des Kopfhemas des ersten Satzes eines mehrsätzigen Werkes im abschließenden letzten Satz.

3. Bei Fugen Johann Sebastian Bachs mit feierlichen Themen können wir seinen Brauch beobachten, dass gegen Schluss das jeweilige Thema majestätisch im Bass erklingt, wie z. B. in der Fuge *Dona nobis pacem* aus der h-Moll-Messe und in vielen anderen Fugen. Doch satztechnisch ist eine Bassdurchführung beim Nottebohmschen Quadrupelkomplex unmöglich, weil sich zum Schluss ein extrem fehlerhafter Quartsextkkord

Notenbeispiel 13

Vierfache Themenkombination nach Nottebohm mit Grundthema als tiefster Stimme

The musical score is written for four staves. The top staff, labeled '2. Thema', shows a melodic line in C major. The second staff, labeled '3. Thema', contains a single note. The third staff, labeled '1. Thema', contains a single note. The bottom staff contains a complex bass line. A red circle highlights a measure in the bottom staff, containing a 4, 6, and a question mark. The score is marked with a '4' at the beginning of the bottom staff.

ergäbe (Notenbeispiel 13); Sie werden den Fehler sofort hören...

Es muss also dabei bleiben: Die besprochene Fuge ist als *Fuga a tre soggetti* zu betrachten, genauso, wie sie überschrieben ist, eben als Tripelfuge. Und es ist interessant zu sehen, wie lange sich der Glaube an den Nottebohmschen Quadrupelkomplex gehalten hat, auch wenn z. B. Jaques Chailley (Chailley J., 1971, S. 29), Gregory G. Butler (Butler G., 2008, S. 111–123, speziell S. 117) und andere sich in Teilaspekten kritisch dazu geäußert haben.

Der fälschlich behauptete Quadrupelkomplex Nottebohms ist ja ein satztechnisches Gebilde, welches irrtümlich mit dem vierfachen Kontrapunkt rechnet, als einem Satz aus vier Stimmen, hier sogar vier Themen, die beliebig vertauschbar sein müssen, ohne dass Satzfehler entstehen.

Hier ist ein kleiner theoretischer Einschub notwendig. Wir müssen bei der Betrachtung des mehrfachen Kontrapunkts unterscheiden zwischen mehrfachem Kontrapunkt mit Generalbassgrundierung wie in Kantaten oder Oratorien oder mehrfachem Kontrapunkt ohne Generalbass, wie in unserem Fall nur für Tasteninstrument, also mehrfacher Kontrapunkt in quasi nackter Form, barfuß, ohne schützende Schuhe und Strümpfe.

Im Werk Johann Sebastian Bachs gibt es in der Tat kühne Konstruktionen sogar im fünffachen Kontrapunkt, also mit fünf Themen, wie z. B. die Permutationsfuge „Dass er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist“ aus der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21, doch in solchen Fällen, mit schützendem Basso continuo als z. T. frei komponierter

Basis, kann man potentiell instabile Resultate im Automatismus der Kombinatorik mittels Basso continuo ausgleichen. In einem continuolosen Satz aber, in strengem „nacktem“ mehrfachen Kontrapunkt komponiert, ist die Sachlage ungleich schwieriger, und es ist ein gehöriger kompositorischer Balanceakt notwendig, um fehlerhafte schlecht klingende Bildungen zu umgehen.

Und so können wir beobachten, dass es eine systematische Anwendung des „nackten“ vierfachen Kontrapunktes, wie Nottebohm ihn behauptet hatte, so weit ich sehe, im Werk Bachs gar nicht gibt. Nicht einmal in der vierstimmigen Fuge in f-moll im *Wohltemperierten Klavier*, 1. Teil, BWV 857, welche drei z. T. beibehaltene Kontrapunkte hat. Dieser Fuge wird der systematische vierfache Kontrapunkt aber oft fälschlich angedichtet.

Abschließend noch eine weitere Facette zur Frage, ob unsere *Fuga a tre soggetti* überhaupt zur *Kunst der Fuge* gehört. Ich denke, die Argumente, die ich genannt hatte und die dafür sprechen, sind überzeugend; doch Argumente sind kein Beweis. Manchmal wird noch eine handschriftliche, nicht-bachische Eintragung auf der Rückseite von Bachs Entwurfsnotation der *Fuga a tre soggetti*, die nicht in Partitur notiert ist, sondern in gewöhnlicher Klaviernotation auf zwei Systemen, als Gegenbeweis angeführt, doch der ist nicht stichhaltig. Kleiner Einschub zum Thema Klaviernotation: Hans Gunter Hoke hat überzeugend nachgewiesen, dass Bach seine Partitur-Reinschrift in Einzelstimmen auch von *Contrapunctus V* aus der *Kunst der Fuge* aus einer Skizzierung



in Klaviernotation übertragen haben muss (Hoke H., 1962, S. 98–99).

Nun zur erwähnten rätselhaften Eintragung: Sie befindet sich auf der Rückseite genau des Blattes vom Bach-Manuskript P 200, auf der Bach seine Komposition abgebrochen hatte (Notenbeispiel 14).

Der Urheber dieser Eintragung ist strittig, und sie wird gerne gelesen als „zu einem anderen Grund-Plan“ (Gardiner J., 2016, S. 661), als Argument gegen die Zugehörigkeit zur *Kunst der Fuge*.

Der Direktor des Bach-Archivs Leipzig allerdings, Prof. Dr. Peter Wollny, mit dem ich in Austausch stehe, u.a. ein brillanter Quellenkundler und Kenner von Handschriften aus dem Umfeld von Johann Sebastian Bach, schrieb mir dazu in einer E-Mail vom 6. Februar dieses Jahres, dass er diese Eintragung für eine „Federübung“ halte, er liest sie als ein Zitat aus dem ersten Korintherbrief von Paulus: „einen anderen Grund kann niemand legen“. So dürfen wir diese Eintragung als irrelevant ad acta legen.

Nun habe ich mich fast etwas zu ausführlich in *Cancel-Culture* geübt

habe, und gezeigt, dass die tradierte Auffassung der mutmaßlich letzten Fuge Johann Sebastian Bachs aus seiner Kunst der Fuge als Quadrupelfuge falsch ist, und letztlich auch, dass es ein sinnloses Unterfangen ist, dieses Fugenfragment kompositorisch zu vervollständigen, insbesondere auf der Basis des unglücklichen vierthemigen Konstrukts von Nottebohm¹.

Was aber immer möglich ist, ist eine freie künstlerisch-kompositorische Antwort auf Bachs Fragment mit den Mitteln der Gegenwart: Ferruccio Busoni beispielsweise hat das brilliant getan in seiner *Fantasia contrappuntistica* für zwei Klaviere aus dem Jahre 1921. Und auch in der Musik unserer Zeit gibt es künstlerische Reflexe auf Bachs bedeutsames Fugenfragment: Z. B. das Werk *ad fugam* für Soloklarinette und Streichorchester des Komponisten Walter Steffens, in dem der Komponist Motive aus Bachs Fragment frei und modern verarbeitet. Dieses Werk wird in der Aufführung unmittelbar an Bachs Fragment angeschlossen.

ANMERKUNGEN

¹ Weitere wichtige Quellen: Büsing O. Hatte Nottebohm recht? // Bach-Jahrbuch. 2015. S. 193–203; Büsing O. Kurze Duplik auf Thomas Daniels Replik zu «Hatte Nottebohm recht?» // Bach-Jahrbuch. 2016. S. 57–62;

Wolff Chr. Vorwort // Bach J.S. Die Kunst der Fuge. BWV 1080. Bd. 1: Frühere Fassung der autographen Partitur. Erstausgabe / Hrsg. von Christoph Wolff. Frankfurt, Leipzig, New York, London: Edition Peters, 1987.

«Искусство фуги» BWV 1080 Иоганна Себастьяна Баха – это произведение, полное магии, попытка объяснить которое является бессмысленной затеей: из-за его сложности, запутанности, структурной и эмоциональной многогранности. В частности, предполагаемая финальная fuga, *Fuga a tre soggetti* (фуга на три темы), набросок которой обрывается посередине сочинения, самой своей фрагментарностью преподносит загадку, что, возможно, еще больше усиливает магию этого необычного произведения.

Принято считать, что работа Баха над созданием его масштабного проекта «Искусство фуги», известного в более ранней версии (Bach J., 1987a) и в более поздней (Bach J., 1987b), началась до 1740 г. и закончилась, согласно точке зрения, которая теперь также считается общепринятой, не непосредственно перед смертью 28 июля 1750 г., а, самое позднее, в первые недели 1750 г., будучи записанной ровным и четким почерком, до того, как он стал жестким и шатким из-за болезни.

Если обратиться к нынешним музыковедческим текстам о предполагаемой финальной фуге из «Искусства фуги», то в большинстве случаев мы столкнемся с понятием *Quadrupelfuge* – четверная fuga как fuga на четыре темы, – которое употребляется в этой связи как само

собой разумеющееся. Что это собой представляет, я объясню после небольшой интерлюдии.

Прежде чем я перейду к центральному объекту данной статьи, предполагаемой финальной фуге *a tre soggetti* (как указано в первом издании, подготовленном Карлом Филиппом Эмануэлем Бахом), позвольте мне кратко охарактеризовать основную тему «Искусства фуги» потому, что это важно для дальнейшего понимания моих рассуждений.

Знаменитая тема (пример 1) – это одна из немногих тем, которая в инверсии звучит так же ровно и стабильно, как и в прямом виде, т.е., если ее перевернуть, то не слышно, что она выполняет стойку на голове! Любопытный читатель может это проверить на фортепиано! Попробуйте так преобразовать другие темы фуг Баха или темы других композиторов!

Как известно, Иоганн Себастьян Бах был вольнослушателем и учился у Дитриха Букстехуде в Любеке в 1705 г. в Церкви Святой Марии, и теперь интересно наблюдать, что в органном сочинении Букстехуде «В мире и радости я ухожу»¹ (*Mit Fried und Freud fahr ich dahin*) BuxWV 76 первоначально использовались интонации, которые, возможно, позже вдохновили Баха на создание его темы для «Искусства фуги» (Buxtehude D., 2010) (пример 2).

Органное произведение Букстехуде состоит из четырех частей, которые он назвал *Contrapunctus I*, *Evolutio I*, *Contrapunctus II* и *Evolutio II*. В *Evolutio I* расположение голосов по сравнению с *Contrapunctus I* изменено: внешние и внутренние голоса поменяны местами, а в *Evolutio II* полностью звучит *Contrapunctus II*, но в обращении, иными словами, стоя на голове. Трудно отрицать, что здесь заметно влияние на Баха, который делает в своем «Искусстве фуги» нечто похожее...

Теперь перейдем к основной теме данной статьи, фуге *a tre soggetti*, и в первую очередь рассмотрим начальную тему (пример 3).

Мнения об оценке этой поистине весомой и величественной темы расходились еще в XIX в., не в отношении качества [мастерства] композитора, а в отношении ее общности с главной темой «Искусства фуги». Можно прочесть об этой разногласии мнений в исследовательской литературе, например, в монографии Петера Шлейнинга об «Искусстве фуги» (Schleuning P., 1993, S. 152–165). Однако я не хотел бы здесь делать исторический обзор различий во мнениях, а скорее для пояснения предпринял бы контрапунктически-композиторский эксперимент.

Мы поставим себя на место композитора Иоганна Себастьяна Баха и попытаемся воссоздать его замысел по завершению «Искусства фуги» фугой на три темы, третья тема которой представляет собой его личную подпись, а именно, тему, основанную на звуках В-А-С-Н. В этой тройной фуге должен быть, наконец, тематический комплекс, в котором

все три темы звучат одновременно, и этот тематический комплекс, своего рода «узловая точка» фуги. Тематический комплекс должен быть написан в тройном контрапункте, что означает: каждая из трех тем должна предполагаться как нижний голос этого трехголосного построения. И прежде чем приступить к написанию фуги, эту «узловую точку» нужно сначала придумать.

Чтобы создать этот узел, в первую очередь, нужно темы, которые должны соответствовать особым условиям, предварительно проверить на их сочетаемость.

Это уже известная первая тема и тема В-А-С-Н. Поскольку отдельно воспринимаемый мотив В-А-С-Н в тональном отношении «висит в воздухе», он получает завершающий «завиток» в стиле Барокко, чтобы по-настоящему стать темой (пример 4).

Как можно скомбинировать эти два компонента? Есть возможность это увидеть (пример 5).

Но это сочетание звучит без напряжения и потому неудачно из художественных соображений, ибо хорошие композиторы всегда ищут [звукового] сопротивления.

А теперь гипотетический эксперимент. Мы играем первые четыре ноты нашей основной темы (пример 6) и, ища сопротивления, нам приходит в голову мысль, что звук В в теме В-А-С-Н сталкивается со звуком А основной темы (пример 7).

Это создает динамичный и в композиционном смысле оживляющий диссонанс-синкопу, который затем развивает собственную динамику.

Мотив В-А-С-Н уже задан и нужно приладить к нему последующее продолжение основной темы (пример 8).

То, что при этом происходит в отношении основной темы, является своего рода ее «концентрированной версией», потому что мелодия темы изложена симметрично (пример 9).

Трактовку этой первой темы как «концентрированной версии» также можно встретить в исследовательской литературе (ср.: Schleuning P., 1993, S. 155).

Теперь, когда сочетание основной темы и темы В-А-С-Н определено, на следующем этапе нужно подключить другую тему, которая затем должна прозвучать в фуге как тема № 2. Здесь Бах изобрел взволнованную по своему характеру тему, которая вначале намеренно не координируется с мотивами других тем, чтобы сделать ее индивидуальность слышимой. В конце концов, однако, эти три темы объединяются в общую каденцию (пример 10).

Но остановимся сначала на контрапунктическом анализе баховского нотного текста и вспомним упомянутые нами ранее исторические различия в понимании так называемого «совпадения» первой темы фуги *a tre sogetti* с основной темой «Искусства фуги».

Биограф Баха Филипп Шпитта был среди тех, кто отрицал принадлежность фуги на три темы «Искусству фуги» по причине определенной недостаточности соответствия между ее первой темой и основной темой «Искусства фуги» (ср.: Nottebohm M., 1881a, S. 232).

Но затем на первый план выдвинулся музыковед Мартин Густав Нотебом (ср.: Nottebohm M., 1881a; Nottebohm M., 1881b), чтобы доказать обратное: не буквально – что, разумеется, было невозможно – а, как при собирании пазлов, по

принципу поиска смежных деталей: он обнаружил поразительное обстоятельство, поняв, что к сочиненному Бахом трехголосному тематическому комплексу фуги *a tre soggetti* (предполагаемый сложный процесс сочинения которого я вам уже показал) без композиционных помех добавляется основная тема «Искусства фуги». Нотебом исключил свободный четвертый голос в оригинальном трехголосном соединении тем в тактах с 233 по 239 и заменил его на основную тему «Искусства фуги». Так выглядит этот фрагмент в оригинальном издании Нотебома 1881 г. (Nottebohm M., 1881a, S. 234) (пример 11).

И еще раз в немного другом расположении и более легком для чтения написании нот (пример 12).

Это открытие Нотебома было настолько сенсационным и впечатляющим, что в большинстве случаев рассматриваемая фуга стала упоминаться как фуга на четыре темы, что имеет место и сегодня, спустя более чем 140 лет после публикации Нотебома. В прошлом и в настоящее время продолжают появляться все новые амбициозные попытки композиторов досочинить эту фугу, исходя из четверного тематического комплекса Нотебома.

Однако этот четырехкомпонентный тематический комплекс в композиционном и эстетическом смысле является вопиющей ошибкой. Давайте еще раз взглянем на приведенный выше нотный пример. Есть три аргумента, которые ясно демонстрируют ошибочность суждения [Нотебома]:

1. Из четырех тем, образующих комплекс, две имеют более или менее одинаковые начальные мотивы,

а именно главная тема «Искусства фуги» и первая тема фуги *a tre soggetti*. Такая композиционная избыточность не является показателем качества и не характерна для творчества Баха в целом, когда речь идет о сочетании тем.

2. Если бы использовался четверной комплекс Нотебома, основная тема «Искусства фуги» должна была бы звучать в этой фуге впервые, следуя [замыслу] оригинального баховского комплекса из трех тем. Здесь, следует признать, находит отражение известный с XIX в. формообразующий и эстетический принцип, как мы видим его, например, в Третьей, Пятой и Седьмой симфониях Брукнера, но никогда у Баха: цитирование главной темы первой части многочастного произведения в его завершающей последней части.

3. В фугах Иоганна Себастьяна Баха, написанных на торжественные темы, мы можем наблюдать его излюбленный прием в завершении величественно проводить тему в басовом голосе, как, например, в фуге *Dona nobis pacem* из мессы си минор и во многих других фугах. Однако с точки зрения техники композиции басовое проведение в четверном комплексе Нотебома невозможно, потому что конечным результатом будет ошибочно звучащий квартсекстаккорд (пример 13); вы сразу же услышите ошибку...

Итак, останемся при таком [мнении]: данную фугу следует рассматривать как фугу *a tre soggetti*, как она и называется, то есть как тройную фугу. И интересно наблюдать, как же долго продержалась вера в четверной комплекс Нотебома, даже несмотря на то, что, например, Жак Шайли (Chailley J., 1971, р. 29), Грегори Г. Батлер (Butler G.,

2008, pp. 111–123, в особенности р. 117) и другие критически высказались об этом по некоторым аспектам.

Ложно утверждаемый четверной комплекс Нотебома – это композиционная структура, ошибочно исчисляемая как четверной контрапункт, как построение из четырех голосов (здесь даже из четырех тем), которые должны быть свободно взаимозаменяемы, не образуя композиционных ошибок.

Здесь необходимо небольшое теоретическое пояснение. При рассмотрении сложного контрапункта следует различать сложный контрапункт с *basso continuo*, как в кантатах или ораториях, и сложный контрапункт без *basso continuo* – как в нашем случае – только для клавишных инструментов, т.е. как бы «голый» сложный контрапункт, босой, без защиты обуви и чулок.

В творчестве Иоганна Себастьяна Баха действительно есть смелые решения даже в пятерном контрапункте, т.е. с пятью темами, как, например, в фуге-пермутации «Спасение лица моего и Бога моего» (*Dass er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist*) из кантаты «Умножились скорби» (*Ich hatte viel Bekümmernis*)² BWV 21, но в таких случаях, используя «защитный» *basso continuo* как частично свободно сочиненную основу, можно посредством *basso continuo* компенсировать потенциально нестабильный результат в автоматизме комбинаторики. Однако в построении без *continuo*, написанном в «чистом виде» в строгом сложном контрапункте, ситуация гораздо сложнее, и необходима соответствующая композиционная балансировка, чтобы

избегать ошибочных, плохо звучащих сочетаний.

Итак, мы можем наблюдать, что систематического применения четверного контрапункта «в чистом виде», как то утверждал Нотебом, насколько мне представляется, в творчестве Баха нет, даже в четырехголосной фуге фа минор из I тома «Хорошо темперированного клавира» BWV 857 с тремя частично удержанными контрапунктами. Этой фуге часто ошибочно приписывают систематический четверной контрапункт.

Наконец, еще один аспект к вопросу о том, входит ли вообще фуга *a tre soggetti* в «Искусство фуги». Я думаю, что аргументы, которые я вам привел в поддержку этого, убедительны; но аргументы не являются доказательством. Иногда в качестве контраргумента приводится рукописная, небаховская подпись на оборотной стороне баховского наброска фуги *a tre soggetti*, записанная не партитурной, а обычной клавирной нотацией на двух нотоносцах, но это необоснованно. Небольшое пояснение в отношении клавирной нотации: Ханс Гюнтер Хоке убедительно продемонстрировал, что Бах перенес свою чистовую копию партитуры по отдельным голосам из эскиза в клавирную нотацию, включая *Contrapunctus V* из «Искусства фуги» (Hoke H., 1962, S. 98–99).

Теперь обратимся к упомянутой загадочной подписи: она находится на оборотной стороне листа рукописи Баха P 200, на котором Бах прервал свое сочинение (пример 14).

Происхождение этой подписи спорно, и ее часто трактуют как относящуюся «к другому замыслу» (Gardiner J., 2016, S. 661), как

аргумент против принадлежности к «Искусству фуги».

Однако директор Баховского архива в Лейпциге, блестящий историк-музыковед и знаток рукописей времен Иоганна Себастьяна Баха, профессор доктор Петер Вольни, с которым я обсуждал эту проблему, написал мне в электронном письме от 6 февраля 2023 г., что считает эту подпись «рописью пера», он трактует ее как цитату «Ибо никто не может положить другого основания» из Первого послания апостола Павла к Коринфянам³. Так что мы можем отложить эту подпись как не относящуюся к делу.

Теперь, когда я довольно долго упражнялся в *Cancel-Culture*, я показал, что общепринятое понимание предполагаемой последней фуги Иоганна Себастьяна Баха из его «Искусства фуги» как четверной фуги неверно, и то, что в конечном итоге бессмысленная затея пытаться досочинить этот фрагмент фуги, особенно на основе неудачной четырехтемной конструкции Нотебома⁴.

Но всегда возможен свободный творческий ответ композитора на баховский фрагмент с применением современных средств: это блестяще сделал, например, в 1921 г. Ферруччо Бузони в своей *Fantasia Contrappuntistica* для двух фортепиано. Также и в музыке нашего времени есть художественная рефлексия над этим значимым фрагментом фуги Баха: например, произведение *Ad fugam* для солирующего кларнета и камерного оркестра композитора Вальтера Штеффенса, в котором композитор свободно и современно разрабатывает мотивы из баховского фрагмента. Это произведение в исполнительской практике напрямую связывается с фрагментом Баха.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод инципита приводится по: Геро О.В. Духовные тексты в музыке Букстехуде. М.: Классика-XXI, 2010. С. 157 (примеч. пер.).

² Перевод инципита приводится по: Бах И.С. Тексты духовных произведений / пер. игумена Петра (Мещеринова). М.: Эксмо, 2014. С. 67–68 (примеч. пер.).

³ Кор 1, 3:11. Перевод приводится по: Библия. М.: Российское библейское общество, 2001. С. 1246 (примеч. пер.).

⁴ Другие важные источники: Büsing O. Hatte Nottebohm recht? // *Bach-Jahrbuch*. 2015. S. 193–203; Büsing O. Kurze Duplik auf Thomas Daniels Replik zu «Hatte Nottebohm recht?» // *Bach-Jahrbuch*. 2016. S. 57–62; Wolff Chr. Vorwort // *Bach J.S. Die Kunst der Fuge. BWV 1080. Bd. 1: Frühere Fassung der autographen Partitur. Erstaussgabe* / Hrsg. von Christoph Wolff. Frankfurt, Leipzig, New York, London: Edition Peters, 1987.

ЛИТЕРАТУРА

Bach J.S. *Die Kunst der Fuge. BWV 1080. Bd. 1: Frühere Fassung der autographen Partitur. Erstaussgabe* / Hrsg. von Christoph Wolff. Frankfurt; Leipzig; New York; London: Edition Peters, 1987a. 61 S.

Bach J.S. *Die Kunst der Fuge. BWV 1080. Bd. 2: Spätere Fassung des Originaldrucks* / Hrsg. von Christoph Wolff. Frankfurt; Leipzig; New York; London: Edition Peters, 1987b. 73 S.

Butler G.G. Scribes, Engravers, and National Styles – The Final Disposition of Bach's Art of Fugue // *About Bach* / Ed. by Gregory G. Butler, George B. Stauffer, and Mary Dalton Greer. Chikago: University of Illinois Press, 2008. P. 111–123.

Buxtehude D. *The Collected Works. Vol. 16. Keyboard Works. Part 2. Organ Chorales* / Ed. by Michael Belotti. New York: The Broude Trust, 2010. XI, 209 p.

Chailley J. *L'art de la Fugue de J.-S. Bach*. Paris: Leduc, 1971. 89 p.

Gardiner J.E. *Bach, Musik für die Himmelsburg*. München: Carl Hanser Verlag, 2016. 752 S.

Hoke H.G. Studien zur Geschichte der «Kunst der Fuge» von Joh. Seb. Bach // *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 1962. Jg. 4. H. 2, S. 81–129.

Nottebohm M.G. J.S. Bach's letzte Fuge // *Die Musikwelt*. 1881a. No. 20. S. 232–236.

Nottebohm M.G. J.S. Bach's letzte Fuge // *Die Musikwelt*. 1881b. No. 21. S. 244–246.

Schleuning P. *Johann Sebastian Bachs «Kunst der Fuge»*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1993. X, 271 S.

REFERENCES

Bach, J.S. (1987a), *Die Kunst der Fuge. BWV 1080. Bd. 1: Frühere Fassung der autographen Partitur. Erstaussgabe*, in Chr. Wolff (ed.), Frankfurt, Edition Peters, Leipzig, New York, London, 61 p. (in Germ.)

Bach, J.S. (1987b), *Die Kunst der Fuge. BWV 1080. Bd. 2: Spätere Fassung des Originaldrucks*, in Chr. Wolff (ed.), Edition Peters, Frankfurt, Leipzig, New York, London, 73 p. (in Germ.)

Butler, G.G. (2008), “Scribes, Engravers, and National Styles – The Final Disposition of Bach's Art of Fugue”, *About Bach*, ed. by Gregory G. Butler, George B. Stauffer, and Mary Dalton Greer, University of Illinois Press, Chikago, pp. 111–123. (in Germ.)

Buxtehude, D. (2010), *The Collected Works. Vol. 16. Keyboard Works. Part 2. Organ Chorales*, Ed. by Michael Belotti, The Broude Trust, New York, XI, 209 p. (in Eng.)

Chailley, J. (1971), *L'art de la Fugue de J.-S. Bach*, Leduc, Paris, 89 p. (in France)

Gardiner, J.E. (2016), *Bach, Musik für die Himmelsburg*, Carl Hanser Verlag, München, 752 p. (in Germ.)

Hoke, H.G. (1962), „Studien zur Geschichte der «Kunst der Fuge» von Joh. Seb. Bach“, *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 4, H. 2, pp. 81–129. (in Germ.)

Nottebohm, M.G. (1981a), „J.S. Bach's letzte Fuge“, *Die Musikwelt*, no. 20, pp. 232–236. (in Germ.)

Nottebohm, M.G. (1881b), „J.S. Bach's letzte Fuge“, *Die Musikwelt*, no. 21, pp. 244–246. (in Germ.)

Schleuning, P. (1993), *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“*, Bärenreiter, Kassel [u.a.], X, 271 p. (in Germ.)

Author Information

Otfried Büsing, full Professor at the University of Music Freiburg (Germany), composer
E-mail: o.buesing@mh-freiburg.de

Сведения об авторе

Отфрид Бюзинг, профессор Высшей школы музыки города Фрайбурга (Германия), композитор
E-mail: o.buesing@mh-freiburg.de

Поступила в редакцию 23.06.2023

После доработки 06.08.2023

Принята к публикации 15.08.2023

Received 23.06.2023

Revised 06.08.2023

Accepted for publication 15.08.2023

© Бардин, А.А., 2023

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-91-96

ГОТФРИД КИРХГОФ И ЕГО «МУЗЫКАЛЬНАЯ АЗБУКА»

А.А. Бардин¹

¹ Красноярский колледж искусств им. П.И. Иванова-Радкевича, Красноярск, 660009, Российская Федерация

Аннотация. Настоящая статья посвящена фундаментальному сочинению выдающегося немецкого композитора эпохи высокого Барокко Готфрида Кирхгофа (1685–1746), органиста и музыкального директора церкви Св. Марии в г. Галле, современника и друга И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. Это «L'A.B.C. Musical» («Музыкальная азбука, содержащая прелюдии и фуги во всех тональностях для органа или клавесина»), долгое время считавшаяся утраченной и обнаруженная в начале XXI в. в России. Целью статьи является сведение воедино необходимых для исполнителя данных о жизни и творческом пути композитора, замысле и содержании цикла, почерпнутых из различных источников как проверенных временем зарубежных, так и новейших отечественных, среди которых необходимо особо отметить исследования петербургских музыковедов: доктора искусствоведения, профессора Анатолия Павловича Милки, обнаружившего «Музыкальную азбуку» в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, и кандидата искусствоведения Максима Анатольевича Серебренникова, выдвинувшего гипотезу о том, что найденное издание, пребывавшее в указанной библиотеке со второй половины XIX в., не представляет полифонический цикл Готфрида Кирхгофа полностью. Новые открытия, возможно, еще ждут нас.

Ключевые слова: Готфрид Кирхгоф, Музыкальная азбука, Барокко, генерал-бас, Анатолий Павлович Милка, Максим Анатольевич Серебренников

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бардин А.А. Готфрид Кирхгоф и его «Музыкальная азбука» // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 91–96. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-91-96.

GOTTFRIED KIRCHHOFF AND HIS "L'A.B.C. MUSICAL"

A.A. Bardin¹

¹ P.I. Ivanov-Radkevich Krasnoyarsk College of Arts, Krasnoyarsk, 660009, Russian Federation

Abstract. This article is devoted to the fundamental work of the outstanding German composer of the High Baroque era Gottfried Kirchhoff (1685–1746), organist and musical director of St. Mary's Church in Halle, contemporary and friend of J.S. Bach and G.F. Handel. This is "L'A.B.C. Musical, containing Preludes and Fugues in all keys for organ or harpsichord", which was considered lost for a long time and was discovered at the beginning of the 21st century in Russia. The purpose of the article is to bring together the data necessary for the performer about the life and creative path of the composer, about the idea and content of the cycle, drawn from various sources – both time-tested foreign and the latest domestic ones, among which it is necessary to especially note the studies of St. Petersburg musicologists. These are D. Sc. (Art Criticism), Professor Anatoly Milka, who discovered "L'A.B.C. Musical" in the library of the Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatoire, and Cand. Sc. (Art Criticism) Maxim Serebrennikov, who put forward the hypothesis that the found edition, which has been in the said library since the second half of the 19th century, does not fully represent the polyphonic cycle of Gottfried Kirchhoff. New discoveries may still be waiting for us in the future.

Keywords: Gottfried Kirchhoff, L'A.B.C. Musical, Baroque, figured bass, Anatoly Milka, Maxim Serebrennikov

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

For citation: Bardin, A.A. (2023), "Gottfried Kirchhoff and his «L'A.B.C. Musical»", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 91–96. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-91-96.

Нередко история музыки препода-носит нам удивительные подарки, но музыкальной общественности порой требуется время, чтобы в полной мере прочувствовать их ценность. К такого рода сюрпризам, без сомнения, относится возвращение в творческую жизнь «L'A.B.C. Musical» Готфрида Кирхгофа «Музыкальной азбуки, содержащей прелюдии и фуги во всех тональностях для органа или клавесина», считавшейся утерянной на протяжении двух столетий и найденной в 2002 г. в Санкт-Петербурге. Обратимся к сведениям о жизни и творческом пути этого крупного мастера своей эпохи, родившегося в один год с И.С. Бахом, Г.Ф. Генделем и Д. Скарлатти, к дошедшей до нас информации о создании «Музыкальной азбуки» и постараемся понять, что эта находка может поведать нашему времени и чем ему может быть полезна?

За дидактическим на первый взгляд названием сочинения Г. Кирхгофа кроется масштабный цикл, одним из первых в истории европейской музыки воплощающий идею написания сборника прелюдий и фуг во всех тональностях. Как известно, в то же самое время эта идея была реализована И.С. Бахом в виде «Хорошо темперированного клавира».

Первое упоминание о «L'A.B.C. Musical» Готфрида Кирхгофа мы находим в первой части «Трактата о фуге» (1753) Фридриха Вильгельма Марпурга: «Когда покойный г-н музикдиректор Кирхгоф из Галле продемонстрировал в своих знаме-

нитых фугах во всех 24 тональностях возможность представить противосложения посредством цифр, он при этом показал своим ученикам и применение генерал-баса, и способы различных проведений темы в фуге» (Marburg F., 1753, S. 149–150). Здесь мы уже соприкасаемся с одной из загадок этого сочинения, так как сборник Г. Кирхгофа содержит прелюдии и фуги не в 24, а в 16 тональностях. Маловероятно, что Марпург имеет в виду другой цикл Кирхгофа – может быть, он не видел издание «Музыкальной азбуки» либо же познакомился с ним, не вдаваясь в детали? Очевидно, сам композитор и его издатель дали повод для недопонимания, указав в заглавии «прелюдии и фуги во всех тональностях», хотя имеются в виду все общеупотребительные тональности. К этому вопросу мы еще вернемся.

Публикации второй половины XIX в., в которых упоминается «Музыкальная азбука», оставляют впечатление, что авторы знакомы с этим сочинением, однако последующие работы и авторитетные музыкальные энциклопедии вплоть до недавнего времени уже сообщают, что «L'A.B.C. Musical» утрачена. В марте 2002 г. «Музыкальная азбука» Готфрида Кирхгофа была обнаружена видным российским исследователем, профессором, доктором искусствоведения Анатолием Павловичем Милкой в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории, куда сборник поступил в 70-х гг. XIX в. как дар

Михаила Павловича Азанчевского (1839–1881), возглавлявшего в то время консерваторию (Serebrennikov M., 2009, p. 24). В 2004 г. «Музыкальная азбука» была напечатана в издательстве «Композитор» (Санкт-Петербург) при поддержке Немецкого культурного центра (Гёте-институт, Санкт-Петербург) и Министерства иностранных дел Федеративной Республики Германии.

Приведем несколько слов о жизненном пути автора сборника. Готфрид Кирхгоф родился в 1685 г. в Мюльбеке. Несколько поколений музыкального рода Кирхгофов трудились в Биттерфельде, Вейсенфельсе, Галле, Кведлинбурге, Лейпциге. Некоторые из них были известны в Голландии, Дании, России. Вместе с Г.Ф. Генделем Г. Кирхгоф учился игре на клавире и органе, а также композиции у Ф.В. Цахау (Friedrich Wilhelm Zachow, 1663–1712), служившего органистом церкви Св. Марии в Галле. В 1709 г. Кирхгоф был приглашен на должность капельмейстера при дворе герцога Гольштейн-Глюксбургского, которую покинул через два года, заняв пост органиста церкви Св. Бенедикта в Кведлинбурге. В 1714 г., после смерти Цахау, Готфрид Кирхгоф стал органистом церкви Св. Марии в Галле, где он и работал до конца своих дней.

Говоря о Кирхгофе, современники не скупились на эпитеты, называя его «знаменитым», «выдающимся». Мартин Генрих Фурман (1669–1745), восторгаясь игрой «всемирно известного» Иоганна Себастьяна Баха, отмечает, что знает лишь одного столь же искусного мастера – «весьма уважаемого» го-

сподина Кирхгофа из Галле (Fuhrmann M., 1729, S. 32). Мастеров связывала подлинная дружба. Так, в 1718 г. Кирхгоф вместе с женой И.С. Баха Марией Барбарой становится крестным отцом дочери одного из учеников Баха И.Г. Циглера, органиста Ульрихскірхе в Галле. После смерти Готфрида Кирхгофа его место в церкви Св. Марии в Галле занял Вильгельм Фридеман, старший сын И.С. Баха.

К сожалению, творчество Готфрида Кирхгофа мало известно. Сохранилось несколько его сочинений, которые высоко ценились современниками. Например, Леопольд Моцарт, составляя для сына «Нотную книжку», включает в нее скрипичную сонату и Арию из клавирной сонатины Г. Кирхгофа. Не последним в оценке сочинений этого мастера следует считать и тот факт, что некоторые из них приписывались перу Иоганна Себастьяна Баха.

Дата создания «Музыкальной азбуки» доподлинно неизвестна, а рукопись сочинения, к сожалению, не сохранилась. Известны место и примерное время первой публикации сборника. Как гласит титульный лист «Музыкальной азбуки», она была издана в Амстердаме органистом Новой лютеранской церкви Герхардом Фредриком Витфогелем. В период с 1731 по 1742 г. Витфогель опубликовал 93 сочинения, из которых сохранились 75. Видный нидерландский музыковед Альберт Дуннинг в книге «Музыкальный издатель Герхард Фредрик Витфогель и его фонд» (Dunning A., 1966, S. 34) предполагает, что «Музыкальная азбука» Кирхгофа была издана в 1734 г. – она вышла под № 31. При печати применялась тех-

ника гравировки на меди, которая в то время весьма часто использовалась для нотных публикаций. Дизайн сборника типичен как для печатных изданий, так и для нотных рукописей. Сборник имеет горизонтальный формат и удобно располагается на органном или клавирном пюпитре.

Интерес к дате создания «Музыкальной азбуки» обусловлен в числе прочего и желанием понять, кто же раньше реализовал идею написания прелюдий и фуг во всех тональностях – Г. Кирхгоф или И.С. Бах, чей первый том «Хорошо темперированного клавира» был завершен в 1722 г.? Несомненно, эта идея в то время «носила в воздухе». Здесь следует вспомнить Иоганна Каспара Фердинанда Фишера, чей сборник «Музыкальная Ариадна» 1702 г. в первой своей части объединил 20 прелюдий и фуг в 19 тональностях, Йозефа Николауса Торнера с его «Азбукой по мажорным и минорным терциям», две части которой содержали 15 малых циклов из трех пьес (Офферторий, Возношение Даров, Причастие). Этими именами отнюдь не исчерпывается ряд мастеров, интересовавшихся возможностями новых для того времени систем темперации, делавших доступными все 24 тональности мажоро-минорной системы.

Разбираясь в структуре «Музыкальной азбуки», Альберт Дунинг руководствуется указанием в заглавии, что прелюдии и фуги охватывают все тональности, и заключает, что композитор стремился продемонстрировать новые возможности системы темперации Андреаса Веркмейстера. Поскольку сочинение считалось утраченным,

исследователь не предполагал, что Кирхгоф имел в виду наиболее употребительные тональности. Может быть, в издание Витфогеля попали не все прелюдии и фуги, и неопубликованная версия «Музыкальной азбуки» включала в себя все же 24 малых полифонических цикла? Такую гипотезу высказывает кандидат искусствоведения Максим Анатольевич Серебренников в работах, посвященных наследию Кирхгофа (2010, с. 37; Serebrennikov M., 2009, р. 23). Этого нельзя исключать, но в конечном итоге мы имеем то, что имеем, к тому же в использовании 16 тональностей присутствует логика, роднящая цикл Кирхгофа с Инвенциями и Синфониями Баха, где используются 15 тональностей (без си мажора), и в конце издания стоит красноречивая пометка Fine.

Однако есть нечто, принципиально отличающее «Музыкальную азбуку» Г. Кирхгофа как от сборника Инвенций и Синфоний, так и от «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. На титульном листе «Азбуки» указывается: «Весьма полезна ученикам для обучения аккомпанементу Basso continuo, а также для сочинения прелюдий и фуг». Прелюдии и фуги в оригинале записаны привычным для музыканта эпохи Барокко способом – в технике генерал-баса. Это однострочная запись многоголосия, где фиксируется нотами нижний голос, а остальные голоса записаны в виде цифровок. При расшифровке такой записи возможны варианты в детализации фактуры, но гармонический осто́в музыки пребывает неизменным. В умении грамотно и со вкусом расшифровать цифрованную запись и заключалось ис-

кусство владения генерал-басом. Тем не менее, когда Кирхгоф хотел, чтобы какой-либо фрагмент звучал только так, а не иначе, он не шифровал этот эпизод, а нотировал его полностью.

Российское издание «Музыкальной азбуки» 2004 г. включает в себя факсимильное воспроизведение оригинального издания Витфогеля и редакцию профессора А.П. Милки, предложившего свой вариант реализации цифрованного баса. Сборник открывают вступительная статья и комментарии Анатолия Павловича, на основе которых и были подготовлены эти заметки (Кирхгоф Г., 2004, с. V–XVI). 22 ноября 2015 г., в честь 330-летия Готфрида Кирхгофа, «Музыкальная азбука» – впервые после ее обнаружения в России – была исполнена автором этой статьи в Органном зале РАМ имени Гнесиных на органе Генри Джонса (1871, II/P/10) на Десятом международном симпозиуме «Орган в XXI веке». 27 апреля 2023 г. «Музыкальная азбука» Г. Кирхгофа прозвучала в Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки в рамках проекта «Традиции эпохи Возрождения и Барокко в российской и мировой музыкальной культуре».

Как же получилось, что столь интересный и полезный для музыкантов сборник на длительное время канул в забвение? Чтобы ответить на этот вопрос, давайте вспомним, когда «Музыкальная азбука» попала на полку консерваторской библиотеки в Санкт-Петербурге. Это 70-е гг. XIX в. – время, смотревшее на эпоху Барокко сквозь призму «ро-

мантического бахоцентризма». Бах велик, он, подобно одинокому исполниту, возвышается над своим веком, а его старый парик скрывает всклокоченную шевелюру в духе Листа или Паганини. Если в глазах современников Г. Кирхгоф был фигурой, равновеликой И.С. Баху, то музыкантами второй половины XIX в. этот мастер позднего Барокко из Галле воспринимался, скорее всего, как композитор второго плана, и его полифонический цикл вряд ли представлял для них особую художественную значимость.

«Музыкальная азбука» исчезает из поля зрения в тот момент, когда в ней перестают нуждаться, и вновь появляется, когда исполнительское искусство в поисках исторической осведомленности становится способным оценить ее по достоинству. Для молодых музыкантов, интересующихся исторической практикой игры на клавишных инструментах, она будет прекрасным подспорьем в изучении генерал-баса. Концертирующие артисты могут украсить свои программы как версией профессора А.П. Милки, так и собственными вариантами расшифровки цифрованного баса в прелюдиях и фугах. Для историков и теоретиков музыки «Музыкальная азбука» Готфрида Кирхгофа – ценный артефакт, свидетельство поисков барочных мастеров в сфере использования возможностей новых для своего времени систем темперации. И если предположение М.А. Серебренникова о том, что композитор подразумевал все же 24, а не 16 прелюдий и фуг, верно, то не исключено, что новые открытия еще ждут нас в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

Кирхгоф Г. Музыкальная азбука, содержащая прелюдии и фуги во всех тональностях: Для органа и клавесина...: Оп. 1. Факс. воспр. ориг. издания ок. 1734 г. СПб.: Композитор, 2004. XXVII, 33 с. факс., 65 с.

Серебренников М.А. О неизвестной прелюдии и фуге Готфрида Кирхгофа. К 325-летию со дня рождения // Орган. 2010. № 4. С. 34–37.

Dunning A. De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds: Een bijdrage tot de geschiedenis van de Nederlandse muziekuitgeverij in de achttiende eeuw. Utrecht, 1966. 64 S.

Fuhrmann M.H. Die an der Kirchen Gottes gebaute Satans-Capelle: Darin dem Jehova Zebaoth zu Leid und Verdruss, Und dem Baal-Zebub zur Freud und Genuß, Cölln, 1729. 96 S.

Marpurg F.W. Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen. Berlin, 1753. 192 S.

Serebrennikov M. L'A.B.C. Musical by Gottfried Kirchhoff: A work thought to be lost // The Organ. 2009. No. 350. Pp. 21–27.

REFERENCES

Dunning, A. (1966), *De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds: Een bijdrage tot de geschiedenis van de Nederlandse muziekuitgeverij in de achttiende eeuw*, Utrecht, 64 S. (in Dutch)

Fuhrmann, M.H. (1729), *Die an der Kirchen Gottes gebaute Satans-Capelle: Darin dem Jehova Zebaoth zu Leid und Verdruss, Und dem Baal-Zebub zur Freud und Genuß*, Cölln, 96 S. (in Germ.)

Kirchhoff, G. (2004), *Muzykal'naya azbuka, soderzhashchaya prelyudii i fugi vo vseh tonal'nostyakh: Dlya organa i klavesina...: Op. 1. Faks. vospr. orig. izd. ok. 1734 g.* [A musical alphabet containing preludes and fugues in all keys: For organ and harpsichord...: Op. 1. Fax. playback. orig. editions ca 1734], Kompozitor, Saint Petersburg, XXVII, 33 p. fax, 65 p. (in Russ.)

Marpurg, F.W. (1753), *Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen*, Berlin, 192 S. (in Germ.)

Serebrennikov, M. (2009), "L'A.B.C. Musical by Gottfried Kirchhoff: a work thought to be lost", *The Organ*, no. 350, pp. 21–27. (in Eng.)

Serebrennikov, M.A. (2010), "On an unknown prelude and fugue by Gottfried Kirchhoff. Celebrating the 325th anniversary of birth", *Organ [The organ]*, no. 4, pp. 34–37. (in Russ.)

Сведения об авторе

Бардин Андрей Анатольевич, преподаватель по классу органа Красноярского колледжа искусств имени П.И. Иванова-Радкевича
E-mail: andrei_bardin@mail.ru

Author Information

Andrei A. Bardin, organ lecturer at the P.I. Ivanov-Radkevich Krasnoyarsk College of Arts
E-mail: andrei_bardin@mail.ru

Поступила в редакцию 25.06.2023
После доработки 09.08.2023
Принята к публикации 15.08.2023

Received 25.06.2023
Revised 09.08.2023
Accepted for publication 15.08.2023

© Бакуто, С.В., 2023

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-97-106

АРКАНДЖЕЛО КОРЕЛЛИ. ВЗГЛЯД НА СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ

С.В. Бакуто¹

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

Аннотация. Статья посвящена Арканджело Корелли – композитору и скрипачу итальянского Барокко. Его имя вошло в историю западноевропейского искусства как создателя римской скрипичной школы. Творчество Корелли было сконцентрировано на жанрах инструментальной музыки – концерто гроссо, трио-сонате, сонате для скрипки и basso continuo. Указывая имена, дарованные ему при жизни, – «Арканджело», «Болонец», «Аркомело Аримантео» знаменитые персоны того времени неизменно добавляли к ним хвалебные эпитеты: «итальянский Орфей скрипки» – Георг Муффат (Georg Muffat), «известный профессор скрипки» – Джованни Марио Крешимбени (Giovanni Mario Crescimbeni), «величайший мастер композиции» – Джеймс Драммонд (James Drummond), тем самым, ставя Корелли в один ряд с известными музыкантами эпохи seicento. Изучение творческой биографии «символа итальянской музыки» (Е. Кривицкая) актуально в свете углубления представлений об итальянской музыкальной традиции. Рост международных исследований, посвященных Корелли и активно начатый с 70-х гг. XX в., продолжается и поныне. В юбилейную веку 370-летия со дня рождения музыканта важно обозначить проблему своевременности обновления страниц жизнеописания с учетом открытых для музыкальной общественности современных сведений. На основе перевода и изучения иноязычных источников, слабо освещенных в отечественной научной среде, в статье представлена фактологическая информация о жизни и творчестве композитора и актуализируются те немногие сведения, которые были распространены в советском музыкознании. При этом методологически приоритетным для хода исследования становится принцип историзма. Выявлены основные вехи биографии Корелли, их взаимосвязь и соотношение с предшествующими взглядами на объект исследования. Обнаруженные данные позволяют расширить представление о масштабе личности барочного композитора и полнее продемонстрировать художественный контекст времени.

Ключевые слова: Арканджело Корелли, концерто гроссо, итальянское Барокко, болонская скрипичная школа, римская скрипичная школа, Болонская академия, Академия Аркадии, Фузиньяно

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бакуто С.В. Арканджело Корелли. Взгляд на страницы биографии // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 97–106. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-97-106.

ARCANGELO CORELLI. A GLANCE AT THE BIOGRAPHY PAGES

S.V. Bakuto¹

¹ Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

Abstract. The article is dedicated to Arcangelo Corelli, the composer and violinist of Italian Baroque. His name went down in the history of Western European Art as the creator of the Roman violin school. Corelli's work was concentrated on the genres of instrumental music – concerto grosso, trio sonata, sonata for violin and basso continuo. Indicating the names

given to him during his lifetime – “Arcangelo,” “Bolognets,” “Arcomelo Arimanteo,” famous people of that time invariably added praiseful epithets to them: “Italian Orpheus violins” – Georg Muffat, “famous violin professor” – Giovanni Mario Crescimbeni, “the greatest master of composition” – James Drummond, thereby putting Corelli on a par with famous musicians of the seicento era. The study of the creative biography of the “Italian music symbol” (E. Krivitskaya) is relevant in the light of the deepening ideas about the Italian musical tradition. The growth of international studies, devoted to Corelli and had actively begun from the 70s of the XX century, continues to this day. In the 370th anniversary of the musician’s birth, it is important to identify the problem of the timely biography’s updates minding the modern information open to the music community. Based on the study of the foreign-language sources, poorly consecrated in the domestic scientific environment, the article presents factual information about the composer’s life and work and updates some of the information previously disseminated in Soviet musicology. At the same time, the principle of historicism becomes a methodological priority for the research’s course. On its basis, the main stages of Corelli’s biography, their correlation and balance with previous views on the subject of research were identified. The discovered data allows us to expand the idea of the personality’s scale of the Baroque composer and fully demonstrate the artistic context of that time.

Keywords: Arcangelo Corelli, concerto grosso, Italian baroque, Bolognese violin school, roman violin school, Bologna Academy, Academy of Arcadia, Fusignano

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

For citation: Bakuto, S.V. (2023), “Arcangelo Corelli. A glance at the biography pages”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 97–106. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-97-106.

13 февраля 2023 г. отмечено в календаре памятных дат, как 370-летие со дня рождения итальянского композитора Арканджело Корелли. При жизни он был признанным представителем болонской и римской скрипичных школ, автором трио-сонат, сонат для скрипки и basso-continuo, 12 concerto grosso. Особый интерес представляет биография композитора. До сих пор не все ее страницы в полной мере освещены в отечественной науке. Первая и единственная монография К. Кузнецова и И. Ямпольского, посвященная жизнеописанию Корелли, ныне перешагнула 70-летний рубеж (1953). Некоторые факты биографии описаны в книге Л.С. Гинзбурга и В.Ю. Григорьева (1990). Работа А.В. Оссовского 1911 г. носит преимущественно научно-популярный характер. Исторические материалы с упоминанием о Корелли цитируются в многотомном издании М.В. Иванова-Борецкого. Творче-

ство композитора в контексте жанровых предпочтений рассматривают Н.М. Зейфас и Л.Н. Раабен (концерто-гроссо), Г.П. Сахарова (сонатный цикл), А.В. Епишин (трио-соната). Обзор сочинений других авторов, посвященных Арканджело Корелли, предпринят Е. Кривицкой. В целом, можно утверждать, что изучение биографии и творчества композитора, в отечественном музыковедении носит спорадический характер¹.

Между тем современные итальянские ученые – Франко Пиперно (Franco Piperno), Массимо Привитера (Massimo Privitera), Альберто Санна (Alberto Sanna) верифицировали исторические хроники и исследования первых биографов Джованни Марио Кресшимбени (Giovanni Mario Crescimbeni, 1711) и Карло Пианкастелли (Carlo Piancastelli, 1914). Обобщение же всей информации сосредоточено в монографии доктора музыкологии Массимо Привитера (Privitera M., 2000). Обнаро-

дование некоторых архивных документов состоялось в 2019 и в 2022 г. В статье, опираясь на работы зарубежных ученых, осуществим исторический экскурс с целью освещения страниц биографии Арканджело Корелли, до сих пор неизвестных отечественному исследователю. Систематизируя информацию, автор представляет ранее не переводившиеся на русский язык тексты и актуализирует материал работ авторов прошлых лет. В связи с этим, опора на принцип историзма видится методологически обоснованной.

Согласно генеалогическим реконструкциям, род Корелли происходит от (Туро) Бертуццо Бонавентура, который пришел из Рима и приобрел земельный участок протяженностью около 4 км на земле Романьи (северо-восточной территории Папской области) в 1405 г. Город Фузиньяно (Fusignano), в котором родился композитор, относился к диоцезу города Фаенцы (Faenza). На карте 1552 г. можно увидеть дома, расположенные рядом с церковью Santa Maria на Via Reale, принадлежащие Корелли². Корелли соперничали с более могущественным семейством Калькани, пришедшим из Феррары. Вражда закончилась трагическим эпизодом 2 апреля 1632 г.³ Рудольфо Корелли предпринял неудачную попытку убить Марио Калькани, за что был обезглавлен. Но, как пишет Карло Пианкастелли, этого было мало: сам дом был разрушен, а земля перепажана плугом и засеяна солью (Piancastelli C., 1914, p. 20). Место оставалось заброшенным до 1753 г., когда территория была пожертвована маркизом, аббатом Джулио Корелли для строительства церкви Суффраджо (Chiesa del Suffragio). Это

было примирение двух семей, последовавшее спустя сто лет после смерти прославленного предка. Имена династии Корелли представлены на генеалогическом древе (Vicchi L., 1876, p. 74), а также в монографии Карло Пианкастелли (Piancastelli C., 1914, p. 68).

Свое нареченное имя Арканджело будущий композитор получил в честь отца, умершего за месяц до его рождения 13 января 1653 г. Запись о крещении, состоявшемся спустя два дня, сохранилась в метриках церкви Сан Джованни Баттиста (San Giovanni Battista). Корелли был младший из пяти детей – трех братьев и сестры. Профессию музыканта, как предполагают К. Кузнецов и И. Ямпольский, «...Корелли избрал, по-видимому, с детства, ибо в семнадцатилетнем возрасте мы встречаем его в качестве члена незадолго до того основанной болонской «Академии филармоников»» (1953, с. 6).

Однако здесь необходимо дать уточнение. В родословной Корелли не было музыкантов и первоначально музыкальное образование ребенка было общим в обязательной части квадривия. Изучение музыки, как науки о числовых пропорциях, было достойным интеллектуальным занятием для благородного человека, но в качестве профессии никак не соответствовало его происхождению. В представлениях того времени музыкант оказывал услугу патрицию, уравнивался в правах с дворецким или с малыми чинами католического духовенства. Граф Джеймс Драммонд говорил о Корелли, как о скрипаче, который «служит у Оттобони как джентльмен», а сам Оттобони отзывался о композиторе как о достойном подданном.

Ко времени пребывания молодого Корелли в Болонье (по мнению М. Привитера между 1669 и 1670 г.) процедура избрания в состав филармоников Академии определялась способом голосования. Позже лояльное отношение к зачислению подверглось критике, и в 1689 г. возрастной ценз был повышен до 20 лет. Также соискатели должны были предоставить собственное сочинение на суд Академии с последующей его передачей в собственность общества. Композиции филармоников могли быть исполнены в общественных концертах Академии. Однако учеными было установлено, что семнадцатилетний юноша сочинение не предоставлял, и его опусы не исполнялись (Privitera M., 2000, p. 26)⁴.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что благородное происхождение и связи с элитой Папского государства способствовали его членству, хотя бы и в статусе инструменталиста, тогда как более высокие позиции в регламенте Академии занимали композиторы, а после них певцы. К тому же, Корелли состоял в мирском братстве могущественной Конгрегации отцов-филиппинцев при церкви Санта Мария ди Галльера (Santa Maria di Galliera), куда входили представители высшего общества.

Основы исполнительского мастерства и импровизации, полученные молодым Арканджелом от болонского скрипача Джованни Бенвенути и венецианца Леонардо Бруньоли, а также активная исполнительская деятельность способствовали укреплению за ним статуса искусного инструменталиста в Болонье, а позже в Риме и за его пределами. В пе-

риод своего пребывания в столице Священной Римской империи (имя «Арканджело» зафиксировано третьим из четырех скрипачей в списке выплат церкви Сан-Луиджи-деи-Франчези от 25 августа 1675 г. (San Luigi dei Francesi) (Privitera M., 2000, p. 28). Корелли подчеркивал свою принадлежность к болонской школе и, как справедливо отмечает М. Привитера, это был, своего рода, патент на ведение профессиональной деятельности.

Поворотной вехой в его карьере композитора стал год создания Трио-сонат, оп. 1 (1681), которые он подписал псевдонимом «Болонец» и посвятил Кристине Шведской. Вплоть до опуса 4 (1694) он так и подписывался: «*Arcangelo Corelli da Fusignano detto il Bolognese*». Псевдоним сохранился за ним после кончины и вот уже падре Мартини, представляя словесный портрет композитора, пишет: «Арканджело Корелли, известный как Болонец, родился благородно в Фузиньяно, на земле епархии Фаэнца, в 1658 году... феврале; но обладая благородной изобретательностью и будучи более чем умеренно образованным в музыке, и обладающим, безусловно, божественным и замечательным небесным даром, он с большим любопытством изучил первые принципы игры на скрипке в Болонье под руководством также нашего академика Джованни Бенвенути Болонца» (Privitera M., 2000, p. 20)⁵.

Что же касается запечатленного на картинах образа композитора, то до нас дошли всего два прижизненных портрета Франческо Тревизани (Francesco Trevisani, ок. 1692 г.) и Хью Хаурда (Hugh Howard, ок. 1698 г.). В связи с этим,

чрезвычайно важной явилась работа по поиску иных изображений, которую провели эксперты исследовательской группы «Arcomelo». 25 июля 2022 г. общественности был представлен юношеский портрет Корелли, принадлежащий кисти бо-

лонского художника Чезаре Дженнари (Cesare Gennari, 1637–1688) – племянника и ученика знаменитого живописца болонской школы Гверчино (Guercino, 1591–1666). На нем музыкант изображен в период поступления в академики (рисунок).



Портрет Арканджело Корелли. Художник Чезаре Дженнари⁶
 Portreit of Arcangelo Corelli. Artist Cesare Gennari

Еще одно подтверждение пребывания в Болонье – это дружеский шарж, представленный на конференции в Фузиньяно в 1996 г. Английский музыковед Майкл Тэлбот продемонстрировал рисунок пером, размещенный на оборотной стороне листа партии первой скрипки сонат, ор. 3 Бонончини. На нем карикатурно изображены и подписаны фигуры исполнителей: «Бонончини» (автор

музыки), «Арканджело» (Корелли) и «Романо дала Теорбо» (предположительно, Джованни Баттиста Бонини). Две другие фигуры представляют скрипача Джованни Писточчи автора рисунка и его сына Франческо Антонио. Ученый обращает внимание на год публикации сонат 1669 и делает вывод о том, что около 1670 г. Корелли участвовал как исполнитель в музыкальной жизни

города на самом высоком уровне, поскольку играл с самим Бонончини (Talbot M., 1996, p. 442).

После смерти композитора была составлена опись имущества из 142 предметов, а не 136, как пишут советские ученые К. Кузнецов и И. Ямпольский. Это предметы роскоши, к примеру серебряная корзина «в 8 фунтов 86 унций», подаренная Корелли Франческо II в награду за сочинение ор. 3 (Privitera M., 2000, p. 69). Примерно две трети имущества составляет коллекция картин П. Брейгеля, Ф. Солимены, Дж. Ланфранко, П. Мола, Ф. Тревизани. Помимо музыки Корелли питал огромную страсть к живописи и собирал коллекцию в течение всей жизни. Живописные полотна он разместил в собственном доме, расположенном в Риме на углу площади Барберини и улицы Систины (Piancastelli C., 1914, p. 57).

Статус Арканджело Корелли в качестве первого скрипача и композитора укреплялся, в том числе, благодаря покровительству прелатов Папского государства. Сочинения римского периода (1675–1713) посвящены кардиналу Папской курии Бенедетто Памфили (ор. 2, 1681), герцогу Модены Франческо II (ор. 3, 1689), кардиналу Священной Римской империи Пьетро Оттобони (ор. 4, 1694), герцогине Брауншвейга и Люнебурга Софии Шарлотте (ор. 5, 1700), курфюрсту Баварии, назначенному Священной Римской империи Иоганну Вильгельму II (ор. 6, 1714).

«Итальянский Орфей скрипки» проявил себя как дирижер и организатор грандиозных публичных выступлений. Биографы ссылаются на проведение торжества, организо-

ванного кардиналом Чезаре д'Эсте в честь выздоровления Людовика XIV. Это празднество воспроизведено на гравюрах Винченцо Мариотти и Христофора Шора 1687 г. (Riedo Ch., 2014, pp. 106–108). Кардинал «приказал поставить четыре винных фонтана на самых многолюдных площадях Рима <...> Одновременно раздавали хлеб, так что крики “Да здравствует Франция” были слышны повсюду <...> Всю Монте-делла-Салита <...> осветили новым и необыкновенным образом, прикрепив ко всем деревьям сверху донизу гирлянды из пустых лимонов, с помещенным внутри фитилем, чтобы они были яркими и прозрачными, свежими и красивыми, какими они являются в своем натуральном виде.

Это освещение сопровождалось звуками тамбуринов, труб и флейт, а перед двумя лоджиями была большая сцена для музыкантов, которые начали очень красивой Симфонией инструментов, сочиненной знаменитым Арканджело Болонцем, который объединил все лучшие скрипки Рима <...> и два певца в сопровождении Симфонии пели Стихи во славу Короля и были слышны в величественной тишине» (цит. по: (Privitera M., 2000, p. 50))⁷. В период с 1702 по 1708 г. Корелли успешно руководит большими составами до 150 исполнителей на праздниках Художественной академии святого Луки. Он тщательно оттачивает организационные и музыкальные детали выступлений и добивается эффекта хорошо слаженного механизма оркестра и ансамбля. Подобная скрупулезность прослеживается в процессе подготовки сочинений.

Корелли-композитор особенно боялся допустить изъяны в пись-

ме, а потому на совершенствование собственных композиций уходили годы. Красноречиво свидетельство отказа Корелли на просьбу графа Фаенци Фабрицио Ладерки (Fabrizio Laderchi) написать для него сонату для скрипки и лютни. Двадцатипятилетний композитор 13 мая 1679 г. отвечает: «Мои симфонии написаны исключительно для скрипичного исполнения, а симфонии других профессоров на это не похожи. Сейчас я сочиняю несколько сонат, которые будут исполнены в первой Академии Ее Величества (Кристины Шведской. – С.Б.), у которой я служу камерным музыкантом, и как только я их закончу, я сочиню одну для Вашей Светлости, где лютня будет равной скрипке» (цит. по: (Privitera M., 2000, p. 25)). Речь идет о двенадцати трио-сонатах опуса 1, изданных спустя два года после переписки. Через год Корелли все же сдержал обещание, однако отправил копию сонаты, предусмотрительно оставив оригинал у себя. 3 июня 1680 г. он пишет, что боится несоответствия музыки достоинствам графа, и не сможет оправдать тех обязательств, которые вместе с братьями испытывает к нему и прежде хотел бы убедиться, что соната хорошо звучит, а пока дает совет адресату попробовать сыграть сочинение на скрипке и виолоне.

В мае 2018 г. эти письма были выставлены в Лондоне на аукционе Сотбис (лот № 53). По счастливой случайности они были выкуплены за 10 000 евро итальянским галеристом и переданы в собственность муниципалитета Фузиньяно. В отреставрированном виде три письма (два к Фабрицио Ладерки от 1679, 1680 гг., одно композитору Джакомо

Перти 1711 г.) были обнародованы в 2019 г.⁸

26 апреля 1706 г. – время триумфа пятидесятилетиего композитора. В Академии Аркадии ему было даровано имя Аркомело Аримантео (гр. ἀρχός и μέλος). К. Пианкастелли, М. Привитера единодушны в его трактовке – Аркомело, как «*guida dei canti*» – буквально: ведущий, главный, проводник, руководитель, наставник, путеводитель по песням. Второе имя Аримантео, как пишет Карло Пианкастелли, определялось по жребию и могло быть присвоено более чем одному пастуху Аркадской Академии. Вместе с Корелли его носил поэт Джованни Винченцо Гравина (Opico Erimanto) (Piancastelli C., 1914, p. 72)⁹.

К этому времени, Арканджело Корелли особо почитаем за способность умело настраивать и объединять инструменты различных семейств и темперации в едином ансамбле, в особенности струнных и духовых, в частности, труб¹⁰, за умение управлять грандиозными по численности составами в условиях открытых пространств в рамках празднеств «понеделльников» Пьетро Оттобони, Художественной академии и Академии Аркадии. К тому же, он регулярно издаваемый композитор. Историки насчитали 49 итальянских изданий, вышедших в период с 1707 по 1710 г. Всех европейских изданий – 71 единица. Если учесть, что в основном сочинения его современников распространялись в рукописях (Колиста, Страделла, Лонати и Карло Манелли), то Корелли был едва ли не единственный, имевший эту возможность (Sanna A., 2013). Показателен текст завещания композитора, где упоминается о хране-

нии дома гравировальных пластин, которые он передает другу, исполнителю партии второй скрипки Маттео Форнари для новых оттисков ор. 5¹¹.

Итак, представленные сведения позволяют утверждать, что Арканджело Корелли, несмотря на его небольшое творческое наследие, является особенно значимым для итальянской музыки второй половины XVII – первого десятилетия XVIII в. и западноевропейской музыкальной культуры в целом. Потомок древнего феодального рода землевладельцев из Фузиньяно добился экстраординарных успехов на творческом поприще. Благодаря этому слава

о нем распространилась далеко за пределы Апеннинского полуострова. Детали жизнеописания музыканта указывают на длительное поэтапное продвижение начинающего музыканта из провинциального города к всеобщему признанию в качестве *il Compositore instrumentale* Папского государства. Посмертно дарованный титул маркиза Ладенбурга упрочил высокий статус Корелли и его семьи.

Таков путь музыканта, которому судьба подарила три имени, еще большее число превосходных эпитетов и высокий общественный авторитет композитора-инструменталиста.

Благодарность: Автор выражает глубочайшую признательность профессору университета города Палермо Массимо Привитера за профессиональную поддержку и подаренный экземпляр книги «Arcangelo Corelli».

Acknowledgment: The author expresses his deepest gratitude to Massimo Privitera, the professor of the University of Palermo, for his professional support and the donated copy of the book “Arcangelo Corelli”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В числе базовых материалов укажем на следующие: Епишин А.В. Магия музыки барокко: Итальянская трио-соната. СПб.: Композитор, 2006. 148 с.; Зейфас Н.М. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 379–406; Иванов-Борецкий М.В. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2. XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия). М.: ОГИЗ – Музгиз, 1934; Кривицкая Е. Апофеоз Корелли // Старинная музыка. 2002. № 1. С. 17–20; Оссовский А.В. Арканджело Корелли // Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л.: Музыка, 1991. С. 305–313; Раабен Л.Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма: Моногр. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2000. С. 17–37.

² Archivio mappe antiche e disegni di Alfonsine e dintorni (cliccare o toccare sulle foto per averne un ingrandimento) // Alfonsine. URL: https://alfonsinemonaamour.racine.ra.it/alfonsine/Alfonsine/archivio_foto_mappe.htm (дата обращения: 06.06.2023).

³ Ни одна из известных нам отечественных работ не содержит упоминания об этом факте. Отсутствует также целостное представление о родовых корнях композитора.

⁴ В отечественной литературе бытует мнение об успешной сдаче Корелли вступительных испытаний в Болонскую академию. Об этом пишут К. Кузнецов и И. Ямпольский (1953), Л.С. Григорьев и В.Ю. Гинзбург (1990).

⁵ Здесь и далее перевод автора статьи.

⁶ Identificado un retrato de Arcangelo Corelli en su juventud // Cotalario.com. URL: https://www.cotalario.com/noticias/noticias/identificado-un-retrato-de-arcangelo-corelli-en-su-juventud_11482_3_36365_0_1_in.html (дата обращения: 06.06.2023).

⁷ Авторы отечественной монографии упоминают другой повод – прибытие посла английского короля Якова II Кэссельмена «для переговоров с римским престолом о возврате Англии в лоно католической церкви». На празднестве была исполнена кантата Б. Пасквини (Кузнецов К., 1953, с. 7).

Год этого события, если верить итальянским источникам, 1686, а не 1687, как пишут, советские ученые. Название кантаты авторы не уточняют. Однако именно тогда была исполнена «Alma città di Roma» Бернардо Пасквини (Privitera M., 2000, p. 48). Таким образом, речь идет о двух разных событиях 1686 и 1687 гг. Они вошли в историю, в том числе, благодаря крупномасштабным смешанным оркестровым составам, которыми мог успешно руководить в Риме только Корелли.

⁸ Zaccherini G. L'Arcangelo Corelli del violino. Il ritrovamento di due importanti di Arcangelo Corelli // Cultura. 2019. 12 febbraio. URL: <https://www.meer.com/it/49652-larcangelo-del-violino> (дата обращения: 06.06.2023). Историю создания опуса 1 весьма кратко изложили Л.С. Григорьев и В.Ю. Гинзбург (1990), указав на отсутствие фактологической информации. Теперь ее можно дополнить деталями.

⁹ Аримантео – это косвенное указание на четвертую по высоте гору Эриманф (Эримантос) на северо-западе в Аркадии (Греция), а не первую, как пишут Л.С. Григорьев и В.Ю. Гинзбург (1990). Их трактовка слов псевдонима также иная: «Первое складывалось из этимологического значения имени и фамилии, второе – давалось по названию одного из мест античной Аркадии. Корелли получил прозвище Аркомелио Эримантео. Если расшифровать первое, то получается:

арко – смычок, мело – петь, то есть – “поющий смычок”. Второе обозначало самую высокую гору в Аркадии, то есть в переносном значении – “Олимп”. В целом получалось: “Поющий смычок, Олимпиец”, что говорило о необычайно высокой оценке мастерства Корелли» (Гинзбург Л., 1990).

¹⁰ О появлении у болонских композиторов сочинений для смешанных составов – труб и струнных инструментов пишет Г. Сахарова (1980, с. 132). На широкое использование трубы как на отличительную черту болонской школы указывает М. Привитера (Privitera M., 2000, p. 24–25). В качестве примера он приводит Сонату для трубы, двух скрипок и баса континуо А. Корелли (WoO4 Каталог Х.И. Маркса // Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, Bd.V: Werke ohne Opuszahl, ed. Hans Joachim Marx. Cologne: Arno Volk / Hans Gerig, 1976). Композитор включал трубы и тромбоны в составы от 11 до 100 и более инструменталистов при исполнении как собственных, так и произведений других авторов (см. об этом: Spitzer John, Zaslav Neal. The Brith of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815. Oxford: Oxford University Press, 2004. 650 p.).

¹¹ Текст завещания в переводе автора представлен в исследовании Бакуто С.В. Арканджело Корелли – Anfione нашего времени: Моногр. Красноярск: КГИИ, 2016. 292 с.

ЛИТЕРАТУРА

Гинзбург Л.С., Григорьев В.Ю. История скрипичного искусства: Учеб.: В 3 вып. Вып. 1. М.: Музыка. 1990. 285 с. URL: <https://www.rulit.me/books/istoriya-skripichnogo-iskusstva-v-treh-vypuskah-vypusk-1-read-178094-22.html> (дата обращения: 07.06.2023).

Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджело Корелли. М.: Музгиз, 1953. 71 с. URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/corelli-kuzn-yamp-02.htm> (дата обращения: 06.06.2023).

Сахарова Г.П. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века // Из истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1980. Вып. 4. С. 119–140.

Piancastelli C. Fusignano ad Arcangelo Corelli nel secondo centenario dalla morte, 1913. Bologna: Stampato nello Stabilimento poligrafico emiliano, 1914. 236 p.

Privitera M. Arcangelo Corelli Palermo: L'Epos, 2000. 213 p.

REFERENCES

Ginzburg, L.S., Grigor'ev, V.Yu. (1990), *Istoriya skripichnogo iskusstva* [History of violin art], Issue 1, Muzyka, Moscow, 285 p., Available at: <https://www.rulit.me/books/istoriya-skripichnogo-iskusstva-v-treh-vypuskah-vypusk-1-read-178094-22.html> (Accessed 07 June 2023). (in Russ.)

Kuznetsov, K., Yampol'skii, I. (1953), *Arkandzhelo Korelli* [Arcangelo Corelli], Muzygiz, Moscow, 71 p., Available at: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/corelli-kuzn-yamp-02.htm> (Accessed 06 June 2023). (in Russ.)

Piancastelli, C. (1914), *Fusignano ad Arcangelo Corelli nel secondo centenario dalla morte, 1913*, Stampato nello Stabilimento poligrafico emiliano Bologna, p. 236. (in Ital.)

Privitera, M. (2000), *Arcangelo Corelli*, L'Epos, Palermo, 213 p. (in Ital.)

Riedo, Ch. (2014), “How might Arcangelo Corelli have played the violin”,

Riedo Ch. How might Arcangelo Corelli have played the violin // *Music in Art XXXIX*. 2014. 1–2. Pp. 103–118. URL: https://www.researchgate.net/publication/296694493_How_Might_Arcangelo_Corelli_Have_Played_the_Violin?enrichId=rgreq-ceb6700c1017c217db616b1e265c0840-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI5NjY5NDQ5MztBUzozMzU1ODQ0MjI4NDIzNzFAMTQ1NzAyMDk2OTk2Ng%3D%3D&el=1_x_2&esc=publicationCoverPdf (дата обращения: 06.06.2023).

Sanna A. Arcangelo Corelli and friends: kinships and networks in the Papal States // *Early Music*. 2013. Vol. 41, no. 4, November. Pp. 645–655. URL: <https://www.jstor.org/stable/43307025> (дата обращения: 06.06.2023).

Talbot M. Pistocchi scetches Corelli (and others) // *Studi corelliani. Atti del V Congresso internazionale* (Fusignano, 9–11 settembre 1994). A cura di S. La Via. L.S. Olschki, Firenze, 1996. Pp. 441–443.

Vicchi L. Della Storia di Fusignano. Faenza: Ditta tipografica Pietro Conti, 1876. URL: <https://alfonsinemomamur.racine.ra.it/alfonsine/Alfonsine/immagini/pompeine/Della%20storia%20di%20Fusignano%20di%20Leone%20Vicchi.pdf> (дата обращения: 07.06.2023).

Music in Art XXXIX, no. 1–2, pp. 103–118, Available at: https://www.researchgate.net/publication/296694493_How_Might_Arcangelo_Corelli_Have_Played_the_Violin?enrichId=rgreq-ceb6700c1017c217db616b1e265c0840-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI5NjY5NDQ5MztBUzozMzU1ODQ0MjI4NDIzNzFAMTQ1NzAyMDk2OTk2Ng%3D%3D&el=1_x_2&esc=publicationCoverPdf (Accessed 06 June 2023). (in Eng.)

Sakharova, G.P. (1980), “Formation of the sonata cycle in the 17th century Bologna Violin School”, *Iz istorii zarubezhnoi muzyki* [From the history of foreign music], Issue 4, Muzyka, Moscow, pp. 119–140. (in Russ.)

Sanna, A. (2013), “Arcangelo Corelli and friends: kinships and networks in the Papal States”, *Early Music*, Vol. 41, no. 4 (November), pp. 645–655, Available at: <https://www.jstor.org/stable/43307025> (Accessed 06 June 2023). (in Eng.)

Talbot, M. (1996), “Pistocchi scetches Corelli (and others)”, *Studi corelliani, Atti del V Congresso internazionale* (Fusignano, 9–11 settembre 1994), A cura di S. La Via. L.S. Olschki, Firenze, pp. 441–443. (in Ital.)

Vicchi, L. (1876), *Della Storia di Fusignano*, Ditta tipografica Pietro Conti, Faenza, Available at: <https://alfonsinemomamur.racine.ra.it/alfonsine/Alfonsine/immagini/pompeine/Della%20storia%20di%20Fusignano%20di%20Leone%20Vicchi.pdf> (Accessed 07 June 2023). (in Ital.)

Сведения об авторе

Бакуто Светлана Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru

Author Information

Svetlana V. Bakuto, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor at the Music History Department of the Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru

Поступила в редакцию 09.06.2023

После доработки 04.08.2023

Принята к публикации 16.08.2023

Received 09.06.2023

Revised 04.08.2023

Accepted for publication 16.08.2023

© Мерзлова-Горбач, А.В., Панкина, Е.В., 2023

УДК 78.083.48

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-107-118

ОБРАЗ ВЕНЕЦИИ В БАРКАРОЛАХ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVIII в.

А.В. Мерзлова-Горбач¹, Е.В. Панкина¹

¹ Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, Екатеринбург, 620014, Российская Федерация

Аннотация. В статье систематизируются источники, содержащие информацию о понятиях «баркарола» и «canzone da battello». Уточняется этимология слова «баркарола», рассматриваются различные варианты его происхождения. В истории музыки существует немало примеров отождествления жанра с образом конкретной страны. В таких случаях жанр воплощает собирательное представление о национальной культуре. Во французской музыке XVIII в. актуализируются итальянская музыкальная стилистика и итальянские жанры, развивается своего рода «мода» на итальянскую культуру. В данном культурном контексте становится востребованным жанр баркаролы, воплотивший для французских композиторов и аудитории образ Венеции. Первые известные баркаролы появились в операх французских композиторов XVIII в. На материале немногочисленных образцов, а также сборника Ж.-Ж. Руссо «Canzoni da batello. Chansons italiennes» («Лодочные песни. Итальянские мелодии», 1753), рассматриваются стилистические особенности жанра баркаролы XVIII в. Выдвигается предположение о том, что на ранних этапах освоения жанра во французской музыкальной культуре определяющим фактором было отождествление понятия баркаролы с образом Венеции.

Ключевые слова: баркарола, canzoni da battello, Венеция, Ж.-Ж. Руссо, песни венецианских гондольеров

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Мерзлова-Горбач А.В., Панкина Е.В. Образ Венеции в баркаролах французских композиторов XVIII в. // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 107–118. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-107-118.

THE ICON OF VENICE IN THE BARCAROLES OF FRENCH COMPOSERS OF THE 18TH CENTURY

A.V. Merzlova-Horbach¹, E.V. Pankina¹

¹ Ural State Mussorgsky Conservatoire, Ekaterinburg, 620014, Russian Federation

Abstract. The article systematises the sources containing information about the terms “barcarola” and “canzone da battello”. The etymology of the word “barcarola” is clarified and different variants of its origin are considered. In the history of music there are many examples of genre identification with the image of a particular country. In such cases the genre becomes the embodiment of a collective image of national culture. In French music of XVIII century Italian musical style and Italian genres are actualized; develops a kind of “fashion” for Italian culture. In this cultural context, the genre of barcarole, which for French composers and audiences embodied the image of Venice, becomes popular. The first known barcarolle appeared in the operas of French composers of the 18th century. On the material of a few samples, as well as the collection by J.-J. Rousseau “Canzoni da batello. Chansons italiennes” (Boat songs. Italian melodies, 1753) we examine the stylistic peculiarities of the 18th century barcarole genre in comparison with the mature genre features of the 19th – 21st century barcarole. The author suggests the assumption that at the early stages of the genre development in the French

musical culture the main factor was the identification of the notion of the barcarole with the image of Venice.

Keywords: barcarole, canzoni da battello, Venice, J.-J. Rousseau, songs of Venetian gondoliers
Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Merzlova-Horbach, A.V., Pankina, E.V. (2023), "The icon of Venice in the barcaroles of French composers of the 18th century", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 107–118. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-107-118.

Музыкальные произведения, именуемые баркаролами, присутствуют в европейской профессиональной музыке на протяжении трех столетий. Итальянский исследователь М. Привитера полагает, что «идея баркаролы является настоящим «мифом», широким и составным <...> Баркарола как таковая – часть величайшего мифа романтической Европы, а именно мифа о сумеречной Венеции, с ее великолепием и меланхолией <...> так или иначе, к жанру баркаролы обращались практически все великие композиторы XIX века» (Privitera M., 2011, p. 14). Этот миф возник на основе определенных факторов, впоследствии трансформировавшись в художественный образ, который в свою очередь вдохновил композиторов на создание баркарол. Обозначение причин и форм актуализации локальной венецианской песни в европейской вокальной и инструментальной музыке составляет цель настоящей работы.

Имеются различные трактовки этимологии слова «баркарола». Так, Е.В. Носорева указывает, что «этимология слова «баркарола» связана с итальянскими существительным «barca» – лодка и глаголом «rollare» – испытывать бортовую качку» (2021, с. 1474). В других работах встречаются несколько иные версии происхождения этого слова. В диссертации Дж. Маргетса, посвященной фортепианной баркароле, со-

держится следующее определение: «Этимология термина происходит от латинского «barca» что означает «маленькая лодка или баржа», и «ruolo», что по-итальянски означает «гребец». Более того, песня, исполненная одним из этих «barcaruolo» во время движения по воде, стала известна как «barcaruola» (позже «barcarola») в Италии и «barquerolle» (позже «barcarolle») во Франции» (Margetts J., 2008, p. 3). В итальянской энциклопедии Treccani приводятся синонимы с тем же значением barcaiolo – лодочник¹. При определении понятия «баркарола» нередко дается сопутствующий комментарий – песня венецианских гондольеров. Вероятно, авторы ставят целью обозначить изначально вокальную природу жанра, как и его первичные контексты – географический (Венеция) и узкопрофессиональный (лодочники).

При обращении к жанру приоритетен историко-типологический подход, который, как отмечает А.Г. Коробова, «акцентирует внимание на переменчивость «конфигураций» признаков жанра в его диахроническом существовании и в контексте исторических изменений жанровых систем в целом» (2007, с. 28). Изучение специфической интерпретации жанровых признаков баркаролы французскими авторами XVIII в. актуализирует представления о путях претворения данного жанра в профессиональном композиторском творчестве.

Баркарола родилась в Венеции, и этот фактор требует адекватной оценки. Е.В. Назайкинский отмечает, что для формирования жанра в музыке важны определенные физические характеристики пространства, в котором звучит музыка как таковая: «Объем звукового поля, акустические характеристики отражения и поглощения звуков, время реверберации (послезвучания, гулкости) интуитивно, а иногда и сознательно учитываются поющими и играющими» (2003, с. 97).

Так и в случае с жанром баркаролы на формирование особого акустического пространства повлияла географическая специфика Венеции: узкие проходы, водные каналы, по которым люди перемещались по городу. Единственным транспортным средством передвижения были небольшие лодки – гондолы, которыми управляли гондольеры. Профессия гондольера стала зарождаться в средние века, в период расцвета города: лодочники были очень востребованы в любую пору года. Существуют свидетельства того, что вначале они во время движения читали стихи различных авторов своего времени на венецианском диалекте, – стихи, впоследствии положенные на музыку.

Одно из первых названий песен гондольеров, которое встречается в исторических источниках, – *canzoni da battello* (лодочные песни). В музыкальном отношении *canzoni da battello* основывались на фольклорном материале, фрагментах оперных арий, в литературном отношении – на народных текстах и профессиональной поэзии. Сочетания в *canzoni da battello* «высоких» и «низких» текстовых и музыкаль-

ных стиливых элементов очень разнообразны, часто даже причудливы. Тексты песен тесно связаны с венецианской жизнью того времени. В них запечатлены персонажи многоликого венецианского общества XVIII в. в их повседневной жизни, будь то гондольеры, моряки, уличные торговцы, цветочницы и др. В этом двойственном облики *canzoni da battello* стали своего рода звуковой «визитной карточкой» города. В наши дни эти песни, по мнению итальянского ученого С. Барчеллоны, считаются «гибридным жанром со стилистически запутанными контурами, трудно поддающимися традиционной классификации» (Barcellona S., 1990, p. 7).

Во время пребывания в городе-лагуне многие выдающиеся деятели европейской культуры XVIII в., включая Жан-Жака Руссо и Иоганна Вольфганга фон Гете, слышали *canzoni da battello*, и это во многом повлияло на формирование в европейской словесности и искусстве определенного художественного образа Венеции.

Закономерным можно считать и обратный процесс. Влияние итальянской культуры в целом было характерно, прежде всего, для французского общества начала XVIII столетия. Композиторы, пытаясь угодить желаниям слушателей, писали оперы, связанные, среди прочего, с Венецией как местом действия. В таких случаях в оперы нередко вставляли номера, в которых участвовали «баркарольщики» (лодочники). Немецкий исследователь Г. Шнайдер отмечает, что «первые известные баркаролы можно встретить во Франции в начале XVIII века» (Schneider H., 1994, S. 1230),

хотя эти баркаролы имели мало общего с более поздними пьесами классицистской и романтической музыки.

Одним из ранних случаев появления венецианских лодочников на французской сцене является «*Marche des gondoliers*» («Марш гондольеров») Андре Кампра (1660–1744) из оперы-балета «*Le Carnaval de Venise*» («Венецианский карнавал», 1699). Отметим, что в музыке марша нет никаких признаков венецианской песни: он написан в мажорном ладу в размере 3/4, мелодическая линия верхних голосов изложена в основном параллельными интервалами (пример 1).

В 1705 г. Мишель де ля Барр (1675–1745) включил в оперу-балет «*La Vénitienne*» («Венецианка») арию, в нескольких источниках обозначенную как «*Air des Barcarolles*» («Ария лодочников») и представляющую собой, по сути, песню с хором. В тексте арии упоминаются волны, плавание и благополучное прибытие в порт, которые должны в переносном смысле отразить странствия и волнения влюбленного сердца. В отношении музыкальной стилистики здесь также трудно усмотреть специфические черты венецианской песни (пример 2).

Венецианские лодочники вышли на французскую сцену в опере-балете Андре Кампра на либретто Антуана Данше (1671–1748) «*Les Fêtes vénitiennes*» («Венецианские празднества», 1710). В первоначальном варианте «Венецианские празднества» включали Пролог – «*Le Triomphe de la Folie sur la Raison dans le temps du Carnaval*» («Триумф Безумия над Разумом во времена Карнавала») и три антре, среди

которых первым был «*La feste des barquerolles*» («Праздник баркарольщиков»). Однако сохранились только более поздние рукописи, в которых композитор переработал сочинение и убрал этот антре.

Следует отметить, что во Франции в XVIII в. существовали подобные образцы и в инструментальной музыке. Франсуа Куперен (1668–1733) в четвертом сборнике «*Pièces de clavecin*» («Пьесы для клавесина», 1730) издал пьесу, которая имела название «*Les Gondoles de Délos*» («Гондолы Делоса»). В этой пьесе использован размер 3/8, две части из трех написаны в миноре, что отсылает к основным характеристикам европейской профессиональной баркаролы, сложившимся позднее. Здесь также присутствуют типичные ритмические фигуры (восьмая – восьмая с точкой – шестнадцатая) (пример 3), характерные для жанра баркаролы, а аккомпанемент содержит волнообразное движение шестнадцатыми (пример 4).

Одним из сторонников продвижения итальянской музыки во Франции в XVIII в. был Жан-Жак Руссо (1712–1778), который пребывал в Венеции в 1743–1744 гг. Руссо первым во Франции дал определение баркароле в «*Dictionnaire de Musique*» (Музыкальный словарь, 1767): «разновидность песни на Венецианском диалекте, исполняемая гондольерами в Венеции» (Rousseau J., 1767, p. 39). Руссо указывает, что «гондольеры нередко сами сочиняли эти песни, они были предназначены для народа. Имея возможность бесплатно посещать оперные театры, гондольеры развивали свой слух и вкус. Используя музыкальный материал, который они слышали,

Пример 1. Андре Кампра. Опера-балет «Le Carnaval de Venise»
 («Венецианский карнавал», 1699) Marche des gondoliers («Марш гондольеров»)
 André Campra Opera-ballet “Le Carnaval de Venise” (“The Carnival of Venice”, 1699).
 “Marche des gondoliers” (“March of the Gondoliers”)



Пример 2. Мишель де ля Барр. Опера-балет «La Vénitienne» («Венецианка», 1705).
 Air des Barcarolles («Ария лодочников») (фрагмент)
 Michel de la Barre. Opera-ballet “La Vénitienne” (“The Venetian”, 1705).
 “Air des Barcarolles” (“Aria of the Boatmen”) (excerpt)



Пример 3. Ритмическая фигура (восьмая – восьмая с точкой – шестнадцатая)
Rhythmic figure (eighth – eighth with a dot – sixteenth)



Пример 4. Франсуа Куперен. Цикл «Пьесы для клавесина», четвертый сборник,
«Гондолы Делоса», с. 32–33
François Couperin. “Harpisichord Pieces”, Book 4, “The Gondolas of Delos”, pp. 32–33



гондольеры сочиняли свои песни» (Rousseau J., 1767, p. 39). Антифонно-стереофонический эффект звучания песни гондольеров связан с особой традицией интонирования поэзии, о чем пишет Руссо в следующем абзаце: «большинство гондольеров знали наизусть большую часть поэмы Тассо “Освобожденный Иерусалим”, а некоторые знают ее полностью. Гондольеры проводят летние ночи на своих лодках, распевая поэму от одной лодки к другой» (Rousseau J., 1767, p. 39).

Руссо же обозначил две разновидности жанра баркаролы: 1) живая, грациозная песня (canzone da battello) в основном в мажорном

ладу и с использованием разных размеров (вплоть до 2/4); 2) скорбная «псалмодическая» песня (salmodia su Tasso) (псалмодия на поэму Тассо «Освобожденный Иерусалим») в минорном ладу и с использованием в основном размера 6/8. Эти два вида пения в повседневной практике гондольеров сосуществовали и могли сочетаться.

По возвращении во Францию Руссо не только зафиксировал и отредактировал венецианские песни, а спустя десять лет после посещения Венеции издал сборник «Canzoni da batello. Chansons italiennes» (1753), включивший 12 песен собственного авторства для голоса и basso

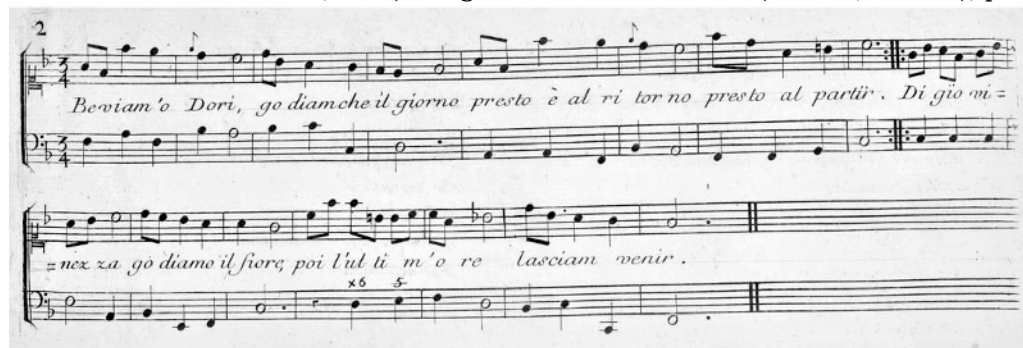
continuo. Руссо использовал стихи знаменитых оперных либреттистов Пьетро Метастазियो (1698–1782) и Паоло Антонио Ролли (1687–1765). Форма всех песен – простая двухчастная (A :: B) с модуляцией в конце первой части в доминантовую тональность. Из них только № 10 «Tornasti, o primavera» («Ты вернулась, о, весна») написана в миноре (a-moll), все остальные – в мажорных тональностях. Размер 6/8 встречается только в двух случаях: в № 4 «Già riede primavera» («Весна уже смеется») и в № 7 «Se tu m'ami» («Коль любишь ты меня»). Рассмотрим два показательных образца.

В песне № 1 «Beviam' o Dori» («Выпьем, Дорида»)² форма ясна и симметрична: два раздела по 8 тактов с репризой. Каждый раздел состоит из двух предложений, второе из которых является вариантом

первого (a a¹ :: b b¹): в a¹ повторяется мелодическая линия с модуляцией в тональность доминанты, а в b¹ сохраняется тот же ритмический рисунок и происходит модуляция в основную тональность (пример 5).

Интересна песня № 4 «Già riede primavera» («Весна уже смеется»). При общем соответствии формы простой двухчастной, повторением некоторых строк стихотворения³ форма каждого раздела становится неквадратной. Темп и размер в каждой из частей разнятся: в первом разделе проставлены темповое обозначение Allegro и размер 6/8, во втором – Andante и размер 3/8. Общий тональный план песни элементарен (T–D, D–T), но внутри каждого раздела имеются отклонения в различные тональности (например, в т. 49 – отклонение в VI низкую ступень (As-dur) (пример 6, таблица).

Пример 5. Жан-Жак Руссо. «Canzoni da batello. Chansons italiennes» («Лодочные песни. Итальянские мелодии», 1753). Песня №1 «Beviam' o Dori» («Выпьем, Дорида»), с. 2 Jean-Jacques Rousseau. “Canzoni da batello. Chansons italiennes” (“Boat songs. Italian melodies”, 1753). Song No. 1 “Beviam' o Dori” (“Cheers, Dorida”), p. 2



2

Beviam' o Dori, go diamche il giorno presto è al ri tor no presto al partir. Di gio ni =

3

= nex za go diamo il fiore, poi l'ul ti m'o re lasciam venir.

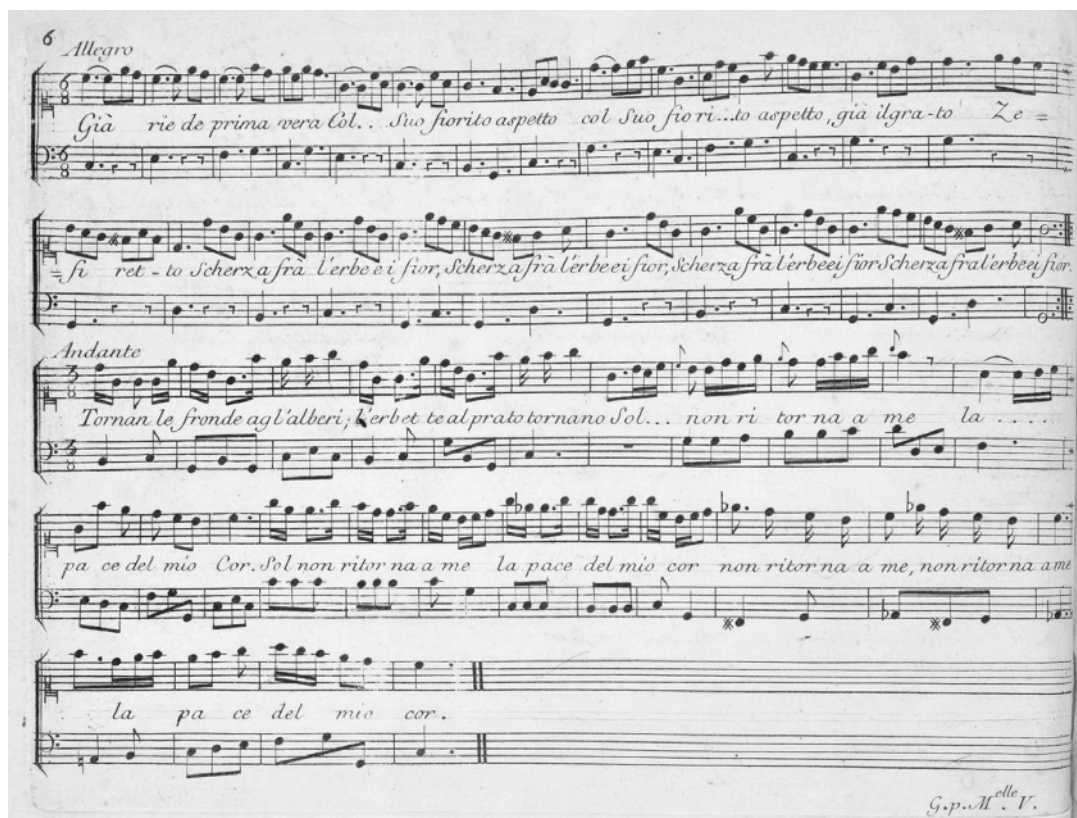
2

*Se per mia pena quel tuo bel petto
Fiamma d'affetto
Scaldar non sà,
Il generoso pieno d'ardore
Divin liquore
Lo Scalderà.*

3

*Versa Fiammetta, vèxxosa figlia
Quella botiglia
Di vin Clarè.
Duchi e Regnanti or non veglie
Ma Sol, ben mio
Brindisi a te.*

Пример 6. Жан-Жак Руссо. «Canzoni da batello. Chansons italiennes» («Лодочные песни. Итальянские мелодии», 1753). Песня № 4 «Già riede primavera» («Весна уже смеется»), с. 6
Jean-Jacques Rousseau. “Canzoni da batello. Chansons italiennes” (“Boat songs. Italian melodies”, 1753). Song No. 4 “Già riede primavera” (“Spring is already laughing”), p. 6



В качестве примера второй разновидности жанра сошлемся на записанную Руссо «Новую псалмодию на [текст] Тассо» («Psalmodie nouvelle sur le Tasse»), помещенную в посмертный сборник «Les consolations des miseres de ma vie, ou recueil d'airs romances et duos» («Утешения невзгод моей жизни, или Сборник арий, романсов и дуэтов», 1781)⁴. Это первый образец под номером 94, к которому отнесены еще две песни – «Tasso alla veneziana» («Тассо

в венецианской манере») и «Ottave alla Florentina» («Октавы во флорентийской манере»), заимствованные из второго тома книги Джузеппе Баретти (1719–1789) «An account of the manners and customs of Italy: with observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country» («Рассказ о нравах и обычаях Италии: с замечаниями об ошибках некоторых путешественников, касающихся этой страны», 1769) (Baretti G., 1769) (пример 7).

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Музыкальная форма песни № 4 «Già riede primavera» (“Весна уже смеется”)

The musical form of song No. 4 “Già riede primavera” (“Spring is already laughing”)

Разделы	Размер	Темп	Строки стихотворения	Номер строки	Музыкальная форма	Тональность	Количество тактов	
А	6/8	Allegro	Già riede primavera	1	a	C-G	4	26
			col suo fiorito aspetto;	2	a ¹	C	4	
			col suo fiorito aspetto;	2	b	G-C	4	
			già il grato zeffiretto	3	c	G	4	
			scherza fra l'erbe e i fior.	4	d	G	5	
			scherza fra l'erbe e i fior.	4	d ¹	G	5	
В	3/8	Andante	Tornan le frondi agli alberi,	5	e	G-C	3	27
			l'erbette al prato tornano;	6	e	G	3	
			sol non ritorna a me	7	f	G-d	4	
			la pace del mio cor.	8	g	F-C	4	
			sol non ritorna a me	7	h	C	3	
			la pace del mio cor.	8	h ¹	c	3	
			non ritorna a me, non ritorna a me	7+7	i	As	3	
			la pace del mio cor.	8	j	F-C	4	

Руссо использовал первую октаву из Песни I «Освобожденного Иерусалима» Тассо:

Оригинал текста Песни I
«Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо
(Tasso T., 1957, p. 2)

Canto l'arme pietose e 'l capitano
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.
Molto egli oprò co 'l senno e con la mano,
molto soffrì nel glorioso acquisto;
e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano
s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.
Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
segni ridusse i suoi compagni erranti.

В отличие от примеров из книги Баретти, песня выписана на двух строчках (вокальная партия и basso continuo) без тактовых черт. Мелодия имеет декламационный характер и разворачивается в диапазоне октавы (d¹–d²). Первые четыре строки разделены паузами, а 5-я – 6-я

Перевод с итальянского В.С. Лихачева
(Tasso T., 2007, с. 37)

Пою борьбу святую и борца,
Исторгшего из плена Гроб Господень.
И мужество, и храбрость, и терпенье
Явил он в славных подвигах своих.
Напрасно на него и Ад кромешный,
И Азия, и Африка востали:
Хранимый Небом, под святые стяги
Собрал он вновь рассеянных собратьев.

и 7-я – 8-я строки объединены. Гармонический план песни прост и содержит отклонения в тональности субдоминанты и доминанты. В данном случае Руссо не записал подлинную песню гондольеров, а представил собственное сочинение на стихи Тассо, в котором попытал-

Пример 7. Жан-Жак Руссо. «Les consolations des miseres de ma vie, ou recueil d'airs romances et duos»

(«Утешения невзгод моей жизни, или Сборник арий, романсов и дуэтов», 1781).

Песня № 94 «Новая псалмодия на [текст] Тассо» («Psalmodie nouvelle sur le Tasse»), с. 198

Jean-Jacques Rousseau. «Les consolations des miseres de ma vie, ou recueil d'airs romances et duos»

(“Consolations of the miseries of my life, or Collection of arias, romances and duos”, 1781).

Song No. 94 “Psalmody nouvelle sur le Tasse” (“A new psalmody on [the text of] Tasso”), p. 198

198.

Cette Psalmodie et l'air de cloches suivant ont été conservés pour donner une idée de deux genres de musique qui ne sont point connus en France ou qui y sont défigurés. On y verra combien Rousseau étoit constamment attaché à ses principes. Nous de l'Éditeur.

Psalmody nouvelle sur le Tasse.

Cette Psalmodie peut aisément se noter en mesure à trois temps, mais on ne doit pas la mesurer en chantant. Je joins ici les deux autres Psalmodies de Florence et de Venise, pour qu'on puisse comparer.

No. 94.

Can...to l'ar mi pie-to se ed ca-pi...ta...no Che il gran

se pol...cro li...be...ro di Cris-to Molto e gli oprò col

sen...noe con la ma...no Mol...to sof...fri nel glo...ri...o..

so a quis...to Ein van l'in...fer...no vi s'op...po...se e in va...no

S'armò d'A...sia e di li...bia il po...pol misto Che fa voril...lo il

Cielo e sotto a i san...ti Se-gni ri dus...se i suo i com pa-gni er...ran ti

ся воссоздать идеал естественной венецианской народной мелодии. Как указывают исследователи П. Неттль и Ж.-Ж. Айгельдингер, в этих песнях прослеживается связь с сонатами Джузеппе Тартини (1692–1770), который часто в своих произведениях опирался на итальянский фольклор (Nettl P., 1957, p. 266).

Таким образом, на основании рассмотрения различных источников XVIII в. можно предположить, что французские композиторы, обращаясь к жанру баркаролы, созда-

вали произведения, в которых был претворен образ Венеции. В некоторых случаях, например в сборнике Жан-Жака Руссо «Canzoni da batello. Chansons italiennes», действительно просматривается связь с музыкальной культурой Венеции, а именно с традицией пения гондольеров. Но в ряде случаев создается впечатление, что композиторы использовали модное обозначение в произведениях, в которых, по сути, отсутствуют черты жанра баркаролы – *canzone da battello*, бытовавшего в Венеции в XVIII в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Barcaiòlo. Vocabolario on line // Treccani. URL: https://www.treccani.it/vocabolario/barcaiolo_res-7745c04e-0010-11de-9d89-0016357eee51/ (дата обращения: 15.11.2022).

² В статье М. Привитеры (Privitera M., 2011) на с. 17 приведен нотный пример, отличный от нашего издания: в т. 5 первой строки песни № 1 мелодия варьируется. Это расхождение, возможно, объясняется практикой издания разных редакций сборника Ж.-Ж. Руссо.

³ В первом разделе повторяются 2-я и 4-я строки (4-я строка 4 раза), а во втором разделе – 7-я и 8-я (7-я строка – 3 раза, из них две неполные строки).

⁴ Rousseau J.-J. Les consolations des miseres de ma vie, ou recueil d'airs romances et duos par J. J. Rousseau / éd. Benazech, Charles. Paris: chez De Roullède de la Chevardiere; Esprit. 1781. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500129k> (дата обращения: 21.01.2023).

ЛИТЕРАТУРА

Коробова А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: К теории и истории жанра. Екатеринбург, 2007. 639 с.

Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

Носорева Е.В. Формирование венецианской народной баркаролы: Жанровые истоки и типология // Манускрипт. 2021. № 7. С. 1473–1478.

Тассо Т. Освобожденный Иерусалим / пер. В.С. Лихачева; подг. текста, ст., коммент. А.О. Дёмина. СПб.: Наука, 2007. 715 с.

Barcellona S. La canzone da battello nel Settecento veneziano: fonti e testimonianze // Canzoni da battello (1740–1750) / a cura di S. Barcellona, G. Titton. Venezia-Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1990. Pp. 7–31.

Baretti G. An account of the manners and customs of Italy: with observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country. London: T. Davies, and L. Davis, 1769. 363 p.

REFERENCES

Barcellona, S. (1990), “The boat song in 18th century Venice: sources and testimonies”, *Canzoni da battello (1740–1750)* [Boat Songs (1740–1750)], in S. Barcellona, G. Titton (ed.), Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Venice-Rome, pp. 7–31. (in Ital.)

Baretti, G. (1769), *An account of the manners and customs of Italy: with observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country*, T. Davies, and L. Davis, London, 363 p. (in Eng.)

Korobova, A.G. (2007), *Pastoral' v muzyke evropeiskoi traditsii: k teorii i istorii zhanra* [The pastoral in the music of the European tradition: towards a theory and history of the genre], Ekaterinburg, 639 p. (in Russ.)

Margetts, J.A. (2008), “Echoes of Venice: the origins of the Barcarolle for Solo Piano”, *OhioLINK*, Available at: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1218894990&disposition=inline (Accessed 06 November 2022) (in Eng.)

Margetts J.A. Echoes of Venice: The Origins of the Barcarole for Solo Piano // OhioLINK. 2008. URL: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1218894990&disposition=inline (дата обращения: 06.11.2022).

Nettl P. Bemerkungen zu den Tassomelodien des 18. Jahrhunderts // Die Musikforschung. 1957. Bd. 10, no. 2. S. 265–271.

Privitera M. Canzoni, ariette, gondole, barchette // La canzone, il mare / a cura di E. Careri, S. Frasca. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2011. Pp. 13–39.

Rousseau J.-J. Dictionnaire de Musique. Paris: Chez la veuve Duchesne, Libraire, rue S. Jacques, au Temple du Goût, 1767. 547 p.

Schneider H. Barkarole // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik / hrsg. von L. Finscher. Stuttgart: Bärenreiter, 1994. Bd. 1. S. 1230–1235.

Tasso T. Gerusalemme Liberata / a cura di L. Caretti. Milano: Mondadori, 1957. 655 p.

Nazaikinskii, E.V. (2003), *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre in music], VLADOS, Moscow, 248 p. (in Russ.)

Nettl, P. (1957), “Bemerkungen zu den Tasso-melodien des 18. Jahrhunderts”, *Die Musikforschung* [The music research], 1957, vol. 10, no 2, pp. 265–271. (in Germ.)

Nosoreva, E.V. (2021), “Formation of the Venetian folk barcarole: genre origins and typology”, *Manuskript* [Manuscript], no. 7, pp. 1473–1478. (in Russ.)

Privitera, M. (2011), “Songs, arias, gondolas, boats”, *La canzone, il mare* [The song, the sea], in E. Careri, S. Frasca (ed.), *Università degli Studi di Napoli Federico II*, Naples, pp. 13–39. (in Ital.)

Rousseau, J.-J. (1767), *Dictionnaire de Musique* [Dictionary of Music], Chez la veuve Duchesne, Libraire, rue S. Jacques, au Temple du Goût, Paris, 547 p. (in French)

Schneider, H. (1994), “Barcarole”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* [Music in History and the Present: General Encyclopaedia of Music], in L. Finscher (ed.), vol. 1, Bärenreiter, Stuttgart, pp. 1230–1235. (in Germ.)

Tasso, T. (1957), *Gerusalemme liberata* [Jerusalem Delivered], in L. Caretti, Mondadori, Milano, 655 p. (in Ital.)

Tasso, T. (2007), *Osvobozhdennyi Ierusalim* [Jerusalem delivered], trans. by W.S. Likhachev, Nauka, Saint Petersburg, 715 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Мерзлова-Горбач Анна Викторовна, аспирант кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского

E-mail: anna.gorbach@gmail.com

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского

E-mail: 2mikep@mail.ru

Authors Information

Anna V. Merzlova-Horbach, postgraduate of the Department of Music History at the Ural State Mussorgsky Conservatoire

E-mail: anna.gorbach@gmail.com

Elena V. Pankina, D.Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Music History at the Ural State Mussorgsky Conservatoire

E-mail: 2mikep@mail.ru

Поступила в редакцию 11.06.2023

После доработки 10.08.2023

Принята к публикации 16.08.2023

Received 11.06.2023

Revised 10.08.2023

Accepted for publication 16.08.2023

© Хонякина, Е.А., 2023

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-119-130

РОЛЬ НЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ДАНИИ XVIII в.

Е.А. Хонякина¹

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

Аннотация. В отечественном музыкознании история музыкальной культуры Дании XVIII в. крайне мало освещена. Настоящая статья призвана частично восполнить эту лаку. В научный обиход вводятся фрагменты трудов датских исследователей, в опоре на которые автор предлагает обзор деятельности немецких композиторов, работавших в Дании в тот период. Отмечается, что развитие датско-немецких отношений обусловлено культурно-лингвистическим родством, территориальными и историческими связями. На фоне единичного и чуждого скандинавам итальянского влияния (безусловно, свою роль сыграли первые оперы на датском языке Дж. Сарти) немецкое обрело в XVIII в. широкий размах, благодаря чему Дания стала лидером в сфере культуры среди стран североевропейского региона. В статье рассматривается деятельность музыкальных обществ, Giethus-концерты, творчество И. Шульца, Х. Цинка, Ф. Кунцена. Особое внимание уделяется движению «Хольгер Фейде» как первому открытому датско-немецкому противостоянию в конце XVIII в. и комической опере Ф. Кунцена «Хольгер Датчанин». Сделаны выводы о том, что благодаря немецким композиторам и музыкантам в Дании закладывались основы для развития композиторской школы и становления национальных идей в музыкальном искусстве, прежде всего через обращение к датским сюжетам и образам.

Ключевые слова: музыка Дании, датская композиторская школа, XVIII век, датско-немецкие связи, Хольгер Фейде, Хольгер Датчанин

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хонякина Е.А. Роль немецких композиторов в музыкальной культуре Дании XVIII в. // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 119–130. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-119-130.

THE ROLE OF GERMAN COMPOSERS IN THE MUSICAL CULTURE OF DENMARK IN THE 18th CENTURY

E.A. Khoniakina¹

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

Abstract. In Russian musicology, the history of the musical culture of Denmark in the 18th century is extremely little covered. This article aims to partially fill this gap. Fragments of the works of Danish researchers are introduced into scientific use, on the basis of which the author offers an overview of the activities of German composers who worked in Denmark at that time. It is noted that the development of Danish-German relations is due to cultural and linguistic kinship, territorial and historical ties. Against the background of a single and alien to the Scandinavians Italian influence (the first operas in Danish by G. Sarti played a role), the German influence gained in the 18th century wide scope, thanks to which Denmark has become a leader in the field of culture among the countries of the Nordic region. The article reflects the activities of societies and Giethus-Konzerte, the work of I. Schulz, H. Zinck, F. Kunzen. Particular attention is paid to the “Holger Fehde” movement as the first open Danish-German confrontation at the end of the 18th century and F. Kunzen’s comic opera “Holger Danske”.

It is concluded that thanks to the German composers and musicians in Denmark, the foundations were laid for the development of the composer school and the formation of national ideas in the art of music, primarily through the appeal to Danish plots and images.

Keywords: Danmarks music, Danish school of composers, 18th century, Danish-German relations, Holger Fehde, Holger Danske

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

For citation: Khoniakina, E.A. (2023), "The role of German composers in the musical culture of Denmark in the 18th century", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 119–130. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-119-130.

В современном историческом музыкознании до сих пор остаются лакуны в представлении о европейских композиторских школах. Наиболее проблемным регионом является Скандинавия и одна из ее стран – Дания, музыкальное наследие которой изучено крайне недостаточно. Более того, с точки зрения историко-стилевого охвата наблюдается явный дисбаланс, поскольку преобладают работы о культуре XX в. и ее выдающемся представителе К. Нильсене. В круг исследований входят лишь три диссертации, из которых две – о творчестве К. Нильсена¹ и единственная – о периоде Золотого века в Дании (Белянский Д., 2001), чуть более десятка статей обзорного или монографического характера, включая энциклопедические². Практически не изучена датская музыка XVIII в. В зарубежной музыкальной науке, где и формировалось датское направление, безусловно, ситуация более благополучная, но все же имеющая свою специфику.

Изложенное определяет актуальность обращения к датской музыкальной культуре как объекту исследования. Ее уникальность обусловлена, прежде всего, географическим положением страны. Находясь на стыке северо-немецкой и скандинавской культур (шведской, норвежской и финской), музы-

ка Дании, обладая национальными качествами, испытала влияние этих ветвей, особенно в период активного становления академического музыкального искусства второй половины XVIII в. В этой связи встает вопрос о творческих связях Дании с ближайшими соседями – германскими государствами и о том, какую роль сыграли немецкие композиторы в датской культуре обозначенного периода, что определяет цель настоящей работы. Теоретико-методологической базой исследования служит принцип историзма, опорными источниками стали отечественные и зарубежные труды, посвященные истории и культуре Дании (Белянский Д., 2021; Ванкувер З., 2021; Мацевич А., 2016; Мохов Н., 1980; 1996; Палудан Х., 2007; Gissel J., 1999; Jensen A., 2004a; 2004b; Smith F., 2002; Sørensen I., 2004).

Данию и Германию связывают глубокие исторические и культурно-лингвистические корни³. На протяжении длительного времени Дания в силу своего выгодного территориального положения играла роль «проводника» немецкого творчества в Скандинавский регион. Эти процессы происходили и в XVIII в. – в сложное для Датского государства время, связанное с потерей бывшего могущества морской державы, неоднозначной внешней и внутренней политикой⁴. Именно тогда в отноше-

нии Дании активизировалась «экспансия» германских государств, их представители находились на высоких постах и продвигали свои интересы⁵. Инонациональная ориентированность проявлялась не только в политике, но во всех сферах датского общества, в том числе и музыке. Приезжие деятели занимали значимые должности в музыкальных кругах, поскольку контингент датских исполнителей считался недостаточно профессиональным для организаций, служащих монархии – Королевского датского театра и Королевской капеллы.

Наряду с немецкими влияниями в музыке существенную роль сыграла «итальянская кампания», период которой пришелся на время продуктивной работы итальянской труппы при правлении Фредерика V (1723–1766). В одном из писем известного датского драматурга Людвиг Хольберга (1684–1754) можно найти любопытное описание музыкальной жизни Копенгагена того времени: «Весь город вдруг стал музыкальным: не слышишь никаких иных разговоров, кроме как о Помпее, Парнасе и т.д., а наши *petits maître*⁶ ходят с оперными либретто в руках, держа их с тем же благоговением, как если бы они с ними собирались на конференцию. Разумные люди опасаются, что тот высокий и тонкий вкус, какой наши кавалеры и дамы приобрели в этих итальянских литаниях, может со временем стать причиной того, что они едва ли захотят снизойти до пения в церкви простых датских псалмов» (цит. по: (Мохов Н., 1996, с. 412)).

Ведущими представителями «итальянской кампании» были ком-

позиторы Паоло Скалабрини (1713–1806)⁷ и Джузеппе Сартти (1729–1802)⁸, поставившие на датской королевской сцене оперы на итальянском языке «Цезарь в Египте», «Аглая, или Колонна», «Армида», «Покинутая Дидона» и др. Однако Дж. Сартти зарекомендовал себя не только как автор италоязычных сочинений. Он собрал группу из датских певцов и написал несколько опер на датском языке в соавторстве с поэтом и драматургом Нильсом Кругом Бредалем (1733–1778), так называемые *opera danese*. «Покорив поначалу слушателей оригинальностью замысла и мелодическим великолепием, этот ранний опыт создания датской национальной оперы, однако, довольно скоро стал вызывать суровую критику, главным образом по поводу кричащего несоответствия фонетико-интонационного строя датского языка царившим тогда вокальным шаблонам итальянской оперы, от чего Сартти естественно не мог полностью отказаться» (Мохов Н., 1996, с. 412).

На фоне «точечного» и «чужого» для Скандинавии итальянского влияния связи Дании с германскими государствами развивались постоянно. Активный этап «немецкой кампании» пришелся на вторую половину XVIII в., когда в Королевство приглашались работать высокопрофессиональные капельмейстеры и музыканты. Как отмечает датский исследователь А.Ё. Йенсен, «в период с 1760 по 1820 год буржуазная музыкальная жизнь, сосредоточенная в обществах и клубах, развивалась в датской столице, предлагая возможности для развития как любителям, так и профессиональным музыкантам. Концерты редко были

открытыми для публики, но произведения многих выдающихся современных композиторов звучали здесь впервые, так как других возможностей за пределами Королевского театра было немного. Музыкальные общества существовали и в других частях страны, где многие немецкие композиторы и музыканты также влияли на концерты и репертуар. Однако получить точную картину концертной жизни сложно, так как программы не публиковались. Так что концерты носили очень закрытый характер» (Jensen A., 2004a, p. 9). Единственным источником, по которым в исследованиях приводятся общие описания музыкального быта, служат архивные документы, дневники, а также письменные воспоминания о салонах, в которых звучала эта музыка.

В вышеприведенном фрагменте интересен факт существования в Дании музыкальных обществ и их представителей, чему следует уделить внимание. Среди старейших объединений такого рода были Музыкальное общество (Det Musikalske Selskab), действовавшее с 1751 по 1773 г., и Новое музыкальное общество (Det Nye Musikalske Selskab), основанное в 1767 г. и известное с 1774 г. как Королевская музыкальная академия (Det Kongelige Musikalske Akademi), которое в 1793 г. было преобразовано в музыкальный клуб (Jensen A., 2004a, p. 9).

Одним из активных деятелей в Дании, почетным членом «Det Nye Musikalske Selskab» был немецкий композитор, критик и теоретик музыки Иоганн Адольф Шайбе (1708–1776) (рис. 1), известный как учредитель и издатель в 1737 г. в Гамбурге первого европейского

музыковедческого журнала «Der Critische Musicus» («Критическая музыка»). В журнале И.А. Шайбе выступал с критикой в адрес музыки И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, но с поддержкой творчества Г.Ф. Телемана (1681–1767), К.Г. Грауна (1704–1759) и И.А. Хассе (1699–1783). С 1739 г. он был капельмейстером в Бранденбурге, а через год приглашен на пост руководителя датского Королевского оркестра. И.А. Шайбе остался работать в Дании, где в 1749 г. открыл музыкальную школу в Зонденбурге, впоследствии стал придворным композитором и занимал эту должность до 1769 г.



Рис.1. Иоганн Адольф Шайбе

И.А. Шайбе был сторонником организации в Копенгагене Музыкального общества и специально для его открытия в 1751 г. написал кантату на собственный текст. Композитор продолжал сочинять произведения для «Det Musikalske Selskab», но в 1767 г. перешел в Новое музыкальное общество, для которого создал несколько кантат в сотрудничестве с известным поэтом, также почетным членом Общества Йоханнесом Эвальдом (1743–1781).

Членство в Королевской музыкальной академии предоставлялось музыкантам, которые принимали участие в цикле концертов «Giethus-Konzerte», проходивших в 1774–1786 гг. (Jensen A., 2004a, p. 9). Для этого требовалось исполнить шесть недавно сочиненных симфоний, одобренных концертмейстером. Таким образом, у молодых датских музыкантов появлялся шанс преуспеть на поприще исполнительства. Членство было открыто также для мужчин и женщин из аристократической среды. Музыканты общества имели свободный доступ на еженедельные концерты.

Среди представителей Музыкального общества известно несколько авторитетных немецких музыкантов Королевского оркестра, в первую очередь гобоист Иоганн Готфрид Тауэр, арфист Иоганн Андреас Кирхгоф и флейтист Ганс Хинрих Цильхе. Скрипач Франц Петер Цейер дирижировал многочисленными концертами в Королевской музыкальной академии. Особо следует выделить имя Иоганна Эрнста Хартмана (1726–1793), который выступал в Giethus-концертах в качестве солиста-скрипача и капельмейстера, а в 1781 г. представил 12 симфоний собственного сочинения, которые, возможно, предназначались для музыкальной общественности. К сожалению, музыкант не мог их издать в большом количестве, поэтому сегодня сохранились только один печатный экземпляр симфонии и несколько рукописей И. Хартмана (Jensen A., 2004a, p. 10).

Giethus-концерты проходили еженедельно в течение зимних сезонов. Точного репертуарного списка не сохранилось, но определенно

известно, что творчество немецких композиторов было представлено симфониями Карла Стамица (1745–1801), Георга Кристофа Вагензайля (1715–1777) и Франца Антона Хоффмайстера (1754–1812). Иногда исполнялись крупные хоровые произведения, например, драматические оратории Иоганна Генриха Ролле (1716–1785) – в 1783 г. «Лазарь, или Празднование Воскресения», в 1784 г. «Тирца и ее сыновья», в 1792 г. «Псалом 65 Давида», Иоганна Фридриха Рейхардта (1752–1814). В 1784 г. была поставлена опера «Кора» Иоганна Готлиба Намана (1741–1801).

Одним из известных в Дании немецких композиторов был Иоганн Абрахам Петер Шульц (1747–1800) (рис. 2). Особой популярностью у публики пользовалась его музыка к трагедии французского драматурга Ж.-Б. Расина (1639–1699) «Атاليا», написанная в 1787 г. Успех спектакля способствовал тому, что композитора пригласили работать в Данию в качестве королевского дирижера. Кроме того, назначение включало обязательство ежегодно ставить оперы, а также сочинять и исполнять духовную музыку. И. Шульц уже имел репутацию знатока и пропагандиста современного репертуара в разных городах Европы, и на новом посту он привнес соответствующий богатый опыт работы, однако, «стал “занозой” в боку буржуазии, настроенной по-датски» (Jensen A., 2004a, p. 11). Понимая это, И. Шульц старался приспособиться к датской культуре, о чем упомянул в письме датскому литературоведу и критику Кнуду Люне Рабеку: «До сих пор был немецкий язык, потому что я был немцем

в Германии; теперь будет датский, потому что в Дании я приложу все усилия, чтобы стать датчанином» (цит. по: (Jensen A., 2004b, p. 20). И. Шульц предпринял несколько важных для датского музыкального искусства XVIII в. действий: он объединил два оркестра, созданных И.Г. Науманом, учредил вдовий фонд для членов оркестра, открыл скрипичную школу и организовал многочисленные церковные концерты с певческим составом театра.



Рис. 2. Иоганн Абрахам
Петер Шульц

Во время своего пребывания на должности капельмейстера с 1787 по 1795 г. И. Шульц создал для Королевского театра несколько произведений. В первый же год он написал оперу «Алина», которая с большим успехом была исполнена в Копенгагене в 1789 г. В то же время, относительно обязательства ежегодных постановок опер И. Шульц быстро пришел к пониманию, что это тяжелое бремя, и поэтому попросил освободить его от этого долга. Он также убедился, что местные певцы и актеры не справляются с большой оперой. Это обстоятельство заставило его перейти к написанию идиллических зингшпилей на национальные темы, которые соответствовали вку-

су копенгагенцев и были адаптированы к навыкам исполнителей театра. Так возникли «Праздник урожая» (об отмене наследственного подчинения, 1790), «Свадьба Петера» (об отмене рабства, 1793) и «Вступление» (1793). Кроме театральной музыки И. Шульц написал несколько церковных ораторий, среди них наиболее крупная «Смерть Христа».

Другим видным музыкальным деятелем был педагог и музыкант Харденек Отто Конрад Цинк (1746–1832) (рис. 3). Он получил приглашение в Королевский театр в то же время, что и И. Шульц, в качестве первого профессионального мастера пения, поскольку контингент исполнителей-вокалистов в Дании оставлял желать лучшего. Отчасти положению Х. Цинка способствовало его рождение в Шлезвиге и поэтому его назначение понималось как особый жест прогерманской аристократии. Заинтересованный в музыкально образованных артистах, Х. Цинк отслушал многочисленных потенциальных певцов и собрал коллектив из 40 человек, нанятых театром на сезон 1789 / 90 г. На эту же должность тогда претендовал немецкий композитор и пианист Фридрих Людвиг Эмилиус Кунцен (1761–1817) (рис. 4), который стал участником «Хольге Фейде» («Holger Fehde» – буквальный перевод «Хольгер противостояние») или «Дойчефейде» («Deutschfehde» – «Немецкое противостояние»). На этой странице датской истории музыки следует специально остановиться.

«Хольгер Фейде» вошло в историю датской музыкальной культуры как первое открытое датско-немецкое противостояние 1789–1790 гг.

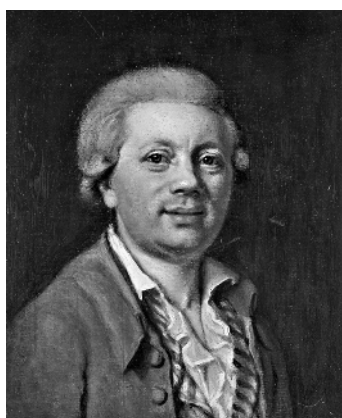


Рис. 3. Харденек Отто
Конрад Цинк

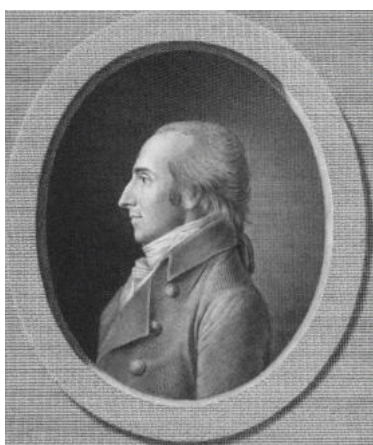


Рис. 4. Фридрих Людвиг
Эмилиус Кунцен

(Jensen A., 2004b, p. 22), связанное с дискуссией об идеалах и стилях классицизма и зарождающегося романтизма, которое к тому же активизировало многолетнюю полемику между немцами и датчанами относительно народной и художественной культуры. Кроме того, здесь были вовлечены личные конфликты художников и даже конфликты поколений, сыгравших свою роль в культурной жизни Копенгагена и всей Дании.

Поводом для начала противостояния послужила комическая опера «Хольгер Датчанин», написанная Ф. Кунценом в 1786 г. на либрет-

то одного из ведущих поэтов Дании того времени Йенса Иммануэля Баггесена (1764–1826). Основываясь на идеях швейцарского эстетика Иоганна Георга Зюльцера (1720–1779), авторы попытались объединить классическую комедию и национальную тему. «Хольгер Датчанин» стал экспериментальным, но прорывным творением – это первая опера на датском языке, написанная по мотивам легендарно-исторического сюжета, новаторски поставленная с точки зрения сценографии. Премьера ее в Королевском театре 31 марта 1789 г. сопровождалась успехом и энтузиазмом у широких масс датской столицы.

Однако вскоре она была раскритикована в консервативных просвещенческих кругах, и ее сценическая жизнь, к сожалению, завершилась после шестого спектакля. Причины этого могут видаться в следующем. Дело в том, что в то время в Копенгагене жанр оперы не был особенно распространен и представлялся еще не устойчивым явлением, что соответствовало духу европейского театра переходного периода, когда новые раннеромантические национальные идеи боролись с условностями старой оперы, в частности, зингшпиля. Помимо того, в силу особенностей датской театральной жизни, существовали сомнения в равенстве оперы с более распространенными тогда драмой и балетом. Наконец, одной из причин критики послужила трактовка сюжета.

В основу оперы положен сюжет датской легенды IX в. о Хольгере Датчанине – спящем герое, который до сих пор находится в Кронборге⁹ и в случае надвигающейся на Данию опасности должен проснуться

и встать на защиту родину. Легендарный герой изначально был датчанином, воевавшим против Карла Великого, но затем заключил с ним союз и стал защищать свои земли вместе с уже дружественным монархом от нападения испанских сарацин¹⁰. Помимо этого сюжета в либретто Й. Баггесена были вовлечены мотивы датских легенд о женитьбе в 1193 г. французского короля Филиппа II на дочери датского короля Ингеборг и о короле эльфов Обероне. Эта популярная в Скандинавии и Германии легенда, запечатленная в датской народной песне «Проклятье эльфов» и балладе «Олуф и королевна эльфов», была переведена к тому времени на немецкий язык известным философом и богословом И.Г. Гердером (1744–1803) и получила поэтическую трактовку К.М. Виланда (1780) и И.В. Гёте (1782). Однако сюжеты первоисточников были кардинально переработаны. Й. Баггесен использовал имя датского национального героя Хольгера для оперного персонажа, который отправляется в Вавилон и завоевывает дочь султана, преодолевает препятствия с помощью волшебного рога Оберона и, наконец, получает возможность жениться на своей возлюбленной. Вся эта сюжетная канва сопровождалась комичными ситуациями и обстоятельствами.

Мнения современников относительно оперы разделились, но большинство высказалось неодобрительно. Так, немецко-датский писатель Иоганн Клеменс Тоде (1736–1806) написал положительный отзыв, в то время как ведущий театральный критик К.Л. Рабек, будучи сторонником «серьезной» драмы с буржуазно-нравственным содер-

жанием, отвергавшим всевозможные проявления в опере романтической фантастики, назвал оперу «Хольберг Датчанин» вредной и пагубной идеей с пустой тратой денег. Датский сатирик и критик Петер Андреас Хейберг (1758–1841), сторонник французского Просвещения и противник романтизма, критиковал не только пробуждающийся немецко-романтический вкус в литературе, но и как таковой оперный жанр. Свою негативную роль в оценке оперы сыграло и то, что уже перед премьерой стали появляться комментарии о новой опере, которая высмеивала датского национального героя как авантюрного, восторженного хвастуна (Jensen A., 2004b, p. 22).

Разразившийся оперный скандал заставил Ф. Кунцена покинуть Данию, однако, он постоянно поддерживал контакты с И. Шульцем и не терял надежды получить по рекомендации друга должность в Копенгагене. Спустя пять лет, когда утихла полемика, в 1795 г. он вернулся в Данию на должность придворного музыкального руководителя, сменив на этом посту И. Шульца, и посвятил себя сочинению новых произведений и дирижированию оркестром. На этот раз Ф. Кунцен обрел в художественной среде большое уважение как композитор и дирижер. Он поставил на сцене Королевского театра несколько опер своего музыкального кумира В.А. Моцарта и множество зингшпилей, в том числе собственных, из которых наиболее успешными были его ранние произведения такие, как «Тайна», «Урожай» и «Кукла-дракон», исполненные в сезоне 1796 / 97 г. Однако он не

оставлял замысла написать оперу на датскую национальную тему, и в 1798 г. увидело свет его последнее крупное творение «Эрик Хороший». В центре сюжета оперы – средневековый датский король Эрик I Добрый, или Великодушный¹¹ (предположительно 1070–1103), дед другого известного датского короля Вальдемара I Великого. Удовлетворенный воплощением своей идеи, после этой оперы Ф. Кунцен поставил точку в композиторском деле, но еще оставался в должности капельмейстера вплоть до своей смерти.

И. Шайбе, И. Шульц, Х. Цинк, Ф. Кунцен и другие работающие в Дании немецкие деятели были широко известны в профессиональных кругах в XVIII в. Несмотря на то что со временем имена многих из них несколько «затерялись» на страницах датской музыкальной истории, их начинания были продолжены другими немецкими композиторами такими, как Ф. Вейзе, Ф. Кулау, И.П.Э. Хартман, ставшими первопроходцами в формировании подлинного национального музыкального искусства Дании уже в XIX в.

Подытоживая изыскания в сфере немецкого влияния на музыку Дании в XVIII в., отметим второстепенность датской культуры по отношению к преобладающей иностранной культуре: слабую позицию датского языка, отсутствие за редким исключением национальных сюжетов в произведениях искусства и другие признаки, которые не способствовали самостоятельному формированию национальной идентичности. Датское общество

ориентировалось на достижения иностранных культур, главным образом, немецкой и частично итальянской, причем первые оперы на датском языке появились в творчестве итальянского композитора Дж. Сарти, но все же немецкое влияние было более значимым из-за территориальной близости и родственности мифологических и религиозных воззрений. Это способствовало формированию силами именно немецких музыкантов базиса для дальнейшего развития датской композиторской школы, несмотря на процессы культурного противостояния, которые активизировались в конце XVIII в. Некоторые работавшие в Дании немецкие деятели переориентировались на сугубо датские идеи и тем самым осуществили первые попытки создания произведений с национальной датской тематикой («Хольгер Датчанин» и «Эрик Хороший»¹² Ф. Кунцена).

Благодаря продуктивной деятельности иностранных музыкантов Копенгаген на пороге XIX в. позиционировался как культурная столица всей Скандинавии. Не отставали от него и другие датские города, где проходили концерты столичных профессионалов. Тесное сотрудничество с немецкими государствами, откуда на протяжении всего XVIII в. осуществлялся активный приток деятелей различных областей творчества, позволило Дании заявить о себе на общеевропейской культурной арене и обрести высокий и значимый статус скандинавского центра, за которым следовали другие государства Северного региона.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мамонтова Н.Л. Карл Нильсен. Инструментальное творчество: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 22 с.; Мохов Н.Н. Симфоническое творчество Карла Нильсена и его значение для скандинавской музыки XX столетия: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1983. 22 с.

² Например, Белянский Д.В. «Поэмы Оссиана» в европейском искусстве: к вопросу об истоках датского романтизма // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 4. С. 128–161; Он же. Нильс Гаде в Лейпциге и Копенгагене // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2019. № 1. С. 44–59; Левашова О.Е. Гаде Нильс Вильгельм // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 1. М., 1973. С. 870; Мамонтова Н.Л. Карл Нильсен. Портрет и автопортрет // Музыковедение. 2004. № 2. С. 57–62; Она же. Последняя симфония Карла Нильсена // Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики: Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 54. М., 2005. С. 55–63; Она же. Фортепианное творчество Карла Нильсена // Фортепиано. 2005. № 1. С. 11–17.

³ Историко-культурное единство Скандинавских стран обусловлено языковой принадлежностью к германской группе, за исключением Финляндии. Племя данов, которое с III в. основалось на территории современной Дании, исторически относят к группе германских племен, географическое положение которых еще со времен Римской империи было определено охватом достаточно больших территорий: от Альп до северного побережья Скандинавского полуострова, и от восточного побережья Ирландии до Восточно-Европейской равнины. В эпоху Средневековья в ходе исторического развития на юге Скандинавии стало форми-

роваться Датское государство (X в.), которое впоследствии заняло лидирующую позицию в регионе вплоть до XVII в. «Датско-шведские войны XVII в. за господство над Балтикой привели в итоге к поражению Дании и закату ее прежнего величия в начале XIX в.» (Маркелова О., 2006, с. 178).

⁴ Датчане были недовольны, с одной стороны, внутренними реформами, характером правления, засильем иностранцев, а с другой – внешними факторами, в особенности слабой позицией Дании в сравнении с окружающими ее государствами Германии, Англией, Швецией, Россией.

⁵ Например, ярким деятелем и фактически главой Дании в 1770–1772 гг. был Иоганн Фридрих Струэнзе (1737–1772), верный последователь французских просветителей.

⁶ С фр. «маленькие мастера».

⁷ Работал в Дании в периоды 1747–1756 гг. и 1768–1781 гг.

⁸ Работал в Дании в 1753–1756 гг. и 1758–1775 гг. С 1784 г., как известно, жил и работал в России.

⁹ Замок Кронборг расположен в городе Хельсингёр на северо-восточном побережье датского острова Зеландия.

¹⁰ Эта легенда представлена в европейской культуре, например, в различных *Chanson de geste* (досл. – «песнь о деяниях», или «жеста» – жанр французской средневековой литературы, для которой характерно эпическое содержание), в частности в «Песне о Роланде».

¹¹ Эрик I Добрый прославился своими походами в Швецию, Русь и Византию. Стремился достичь Иерусалима, но это желание не осуществил. Похоронен на Кипре.

¹² О признании этой оперы датчанами свидетельствует включение ее в «Датский культурный канон».

ЛИТЕРАТУРА

Белянский Д.В. Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2021. 297 с.

Ванкувер З. Скандинавия. Полная история. М.: Изд-во АСТ, 2021. 320 с.

Маркелова О.А. Становление литературы Фарерских островов и формирование фарерского национального самосознания. Пушкино, Московская обл.: [б. и.], 2006. 311 с.: ил.

REFERENCES

Belyanskii, D.B. (2021), *Zolotoi vek kul'tury Danii. Muzyka v ryadu iskusstv* [Golden age of Danish culture. Music in the arts], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 297 p. (in Russ.)

Gissel, J.A.P. (1999), "Den nordiske linie i dansk music", *Fortidog Nutid*, December, pp. 281–304, Available at: <https://tidsskrift.dk/fortidognutid/article/download/74897/108350/> (Accessed: 13 November 2018). (in Dan.)

- Мацевич А.А. Становление национальной самоидентификации в культуре и литературе Скандинавских стран // *Studia Litterarum*. 2016. № 1–2. С. 171–191. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-natsionalnoy-samoidentifikatsii-v-kulture-i-literature-skandinavskih-stran> (дата обращения: 05.04.2021).
- Мохов Н.Н. Некоторые страницы истории датской музыки // Исследования исторического процесса классической и современной зарубежной музыки. М.: Моск. гос. консерватория, 1980. С. 148–166.
- Мохов Н.Н. Музыка // История Дании с древнейших времен до начала XX века / отв. ред. О.В. Чернышева. М.: Наука, 1996. С. 411–416.
- Палудан Х., Ульсиг Э., Расмуссен К.П. История Дании / под ред. С. Буск, Х. Поульсен. М.: Весь мир, 2007. 592 с.
- Gissel J.A.P. Den nordiske linie i dansk music // *Fortidog Nutid*. 1999. Dec. Pp. 281–304. URL: <https://tidsskrift.dk/fortidognutid/article/download/74897/108350/> (дата обращения: 13.11.2018).
- Jensen A.Ø. Klubs, Gesellschaften und Salons. Das Kopenhagener Konzertleben 1760–1820 // *Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland* / Krabbe N. København: Det Kongelige Bibliotek, 2004a. Pp. 9–16.
- Jensen A.Ø. Theatermusik – Das Königliche Theater und die Königliche Kapelle // *Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland* / Krabbe N. København: Det Kongelige Bibliotek, 2004b. Pp. 17–23.
- Smith F. Nordic Art Music: From the Middle Ages to the Third Millennium / Frederick Key Smith. Greenwood Publishing Group, 2002. 216 p.
- Sørensen I. Deutschland als Land der Möglichkeiten I *Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland* / Krabbe N. København: Det Kongelige Bibliotek, 2004. Pp. 72–78.
- Jensen, A.Ø. (2004a), “Klubs, Gesellschaften und Salons. Das Kopenhagener Konzertleben 1760–1820”, *Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland*, in Krabbe N., Det Kongelige Bibliotek, København, pp. 9–16. (in Dan.)
- Jensen, A.Ø. (2004b), “Theatermusik – Das Königliche Theater und die Königliche Kapelle”, *Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland*, in Krabbe N. Det Kongelige Bibliotek, København, pp. 17–23. (in Dan.)
- Markelova, O.A. (2006), *Stanovleniye literaturnykh farerskikh ostrovov i formirovaniye farerskogo natsional'nogo samosoznaniya* [The formation of the literature of the Faroe Islands and the formation of the Faroese national identity], Pushkino, 311 p. (in Russ.)
- Matsevich, A.A. (2016), “Formation of national identity in the culture and literature of the Scandinavian countries”, *Studia Litterarum*, no. 1–2, pp. 171–191, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-natsionalnoy-samoidentifikatsii-v-kulture-i-literature-skandinavskih-stran>. (Accessed 05 April 2021) (in Russ.)
- Mokhov, N.N. (1980), “Some pages of the history of Danish music”, *Issledovaniya istoricheskogo protsessa klassicheskoi i sovremennoi zarubezhnoi muzyki* [Studies of the historical process of classical and modern foreign music], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, Moscow, pp. 148–166. (in Russ.)
- Mokhov, N.N. (1996), “Music”, *Istoriya Danii s drevneyshikh vremen do nachala XX veka* [History of Denmark from ancient times to the beginning of the 20th century], Nauka, Moscow, pp. 411–416. (in Russ.)
- Paludan, H., Ulsig, E., Rasmussen, K.P. (2007), *Istoriya Danii* [History of Denmark], Ves' mir, Moscow, 592 p. (in Russ.)
- Smith, F. (2002), *Nordic Art Music: From the Middle Ages to the Third Millennium*, in Frederick Key Smith, Greenwood Publishing Group, 216 p. (in Dan.)
- Sørensen, I. (2004), *Deutschland als Land der Möglichkeiten I Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland*, in Krabbe N. Det Kongelige Bibliotek, København, pp. 72–78. (in Dan.)
- Vancouver, Z. (2021), *Skandinaviya. Polnaya istoriya* [Scandinavia. Full history], Izdatel'stvo AST, Moscow, 320 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Хонякина Елена Александровна, аспирант кафедры истории музыки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент О.А. Светлова), документовед методического отдела Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: lenokh98@mail.ru

Author Information

Elena A. Khoniakina, postgraduate of Department of Music History (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent O.A. Svetlova), document manager of the Methodological department at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: lenokh98@mail.ru

Поступила в редакцию 21.06.2023

После доработки 09.08.2023

Принята к публикации 16.08.2023

Received 21.06.2023

Revised 09.08.2023

Accepted for publication 16.08.2023

© Гаврилова, Л.В., 2023

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-131-141

РЕНЕССАНС БАРОЧНОЙ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛНЕНИЯ ШЕСТОЙ КАНТАТЫ ИЗ «РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ОРАТОРИИ» И.С. БАХА)

Л.В. Гаврилова¹

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

Аннотация. Статья посвящена ренессансу барочной музыки в современной литургической практике. Автор акцентирует внимание на возродившейся в европейских церквях и соборах традиции включения месс и кантат композиторов Барокко в воскресные и праздничные богослужения. В качестве доказательства приводятся различные программки: Thomaskirche (Лейпциг), Hofmusikkapelle (Вена), Kirche St. Augustin (Вена) и др. На примере Шестой кантаты из «Рождественской оратории» И.С. Баха, которая исполнялась в Берлине в Domkirche 6 января 2014 г., выстраивается схема композиции и делается вывод о том, что части кантаты рассредоточены в конкретных разделах литургии. Начальный и заключительный номера обрамляют ее, обозначая вход и уход священнослужителей. Ряд номеров звучит во время причащения, сопровождая важнейший акт богослужения. Центральным моментом становится чтение строк Евангелия от Матфея с последующим исполнением пяти номеров кантаты, которые, по выражению А. Швейцера, являются «музыкальной поэмой на евангельские тексты». Автор подчеркивает, что благодаря включению в литургию музыки великого немецкого кантора богослужение приобретает мощную силу эмоционально-худо-жественного воздействия на прихожан.

Ключевые слова: музыка Барокко, литургическая практика, И.С. Бах, Рождественская оратория, кантата

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гаврилова Л.В. Ренессанс барочной музыки в современной литургической практике (на примере исполнения Шестой кантаты из «Рождественской оратории» И.С. Баха) // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С.131–141. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-131-141.

RENAISSANCE OF BAROQUE MUSIC IN MODERN LITURGICAL PRACTICE (ON THE EXAMPLE OF THE PERFORMANCE OF THE SIXTH CANTATA FROM THE CHRISTMAS ORATORIO BY J.S. BACH)

L.V. Gavrilova¹

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

Abstract. The article is devoted to the renaissance of baroque music in modern liturgical practice. The author focuses attention on the revived tradition in European churches and cathedrals of the inclusion of masses and cantates by baroque composers in the context of church service. Various programs are presented in confirmation: Thomaskirche (Leipzig), Hofmusikkapelle (Vienna), Church St. Augustin (Vienna) and others. On the example of the cantata No. 6 from the "Christmas oratorio" by I.S. Bach, which was performed in Berlin, in the Domkirche on

January 6, 2014, the author draws up a scheme of composition and concludes that the parts of the cantata are distributed in specific sections of the liturgy. The opening and closing numbers frame it, indicating the entrance and exit of the priests. A series of numbers is sounded during communion, accompanied by the most important act of worship. The central moment becomes the reading of the verse of the Gospel from Matthew followed by the performance of the five numbers of the cantata, which are recognized as “musical poem on evangelical texts” (A. Schweitzer). The author emphasizes that thru inclusion in the liturgy of the music of the great German cantor, the church service acquires a powerful force of emotional and artistic influence on the parishioners.

Keywords: baroque music, liturgical practice, I.S. Bach, Christmas oratorio, cantata

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

For citation: Gavrilova, L.V. (2023), “Renaissance of Baroque music in modern liturgical practice (on the example of the performance of the Sixth Cantata from the Christmas Oratorio by J.S. Bach)”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 131–141. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-131-141.

Музыка Барокко является важной составной частью современной концертной и музыкально-театральной практики. Ее ренессанс начался в XX столетии, но интерес к ней не иссякает. По мнению Марины Лобановой, это далеко не случайное явление. Проблемам взаимосвязи искусства Барокко и XX столетия посвящено ее исследование «Музыкальный стиль и жанр» (Лобанова М., 2015). Но еще в монографии о К. Монтеверди Валентина Джозефовна Конен подчеркивала близость двух эпох (1971). Лариса Валентиновна Кириллина в одной из статей подробно рассматривает барочную оперу в ее параллелях с театром XX в. (2003). Ибо она занимает солидную нишу в репертуаре мировых театров, как, впрочем, и сочинения композиторов XVII – первой половины XVIII в. стали частыми гостями на концертной эстраде. Отдельная проблема связана с вопросами аутентичного исполнения музыки этой эпохи, чему уделяется большое внимание. Кроме того, привычным стало концертное исполнение барочных произведений в стенах различных по своей конфессиональной направленности церквях и соборах. Напомню,

что концерты органной музыки вне богослужебной практики ведут свою традицию со времен Я.П. Свелинка и затем Д. Букстехуде. И сегодня они по-прежнему проводятся практически каждую неделю. Приведу несколько примеров из программ, которые свидетельствуют о регулярности подобного рода исполнений: Берлин. Центральный собор столицы Германии Domkirche (рис. 1).

Можно заметить, что сочинения композиторов Барокко соседствуют в программах с авторами, принадлежащим последующим эпохам: И. Бах и С. Франк, И. Бах и М. Рeger. Кстати, рядом с этим перечнем помещена также афиша, сообщающая об исполнении «Страстей по Иоанну» И.С. Баха.

Лейпциг. Thomaskirche (рис. 2). С кантатами И. Баха – Военный реквием Б. Бриттена. В этой программе также можно увидеть имена и наших отечественных органистов, в частности, Александра Фисейского. Среди сочинений – кантата Баха, Месса си минор, Магнификат А. Вивальди и др.

Не менее интересные программы проходят в Дрездене во Frauenkirche, где покоится прах



DOMVESPER
MUSIKALISCHER GOTTESDIENST

Samstag, 11. Januar
18.00 DOMVESPER · Domorganist Andreas Sieling, Orgel
Werke von Bach und Bédard

Samstag, 18. Januar
18.00 DOMVESPER · Dirk Elkmann (Berlin), Orgel
Werke von Bach und Reger

Samstag, 25. Januar
18.00 DOMVESPER · Klaus Stehling (Dortmund), Orgel
Werke von Bach, Dubois und Willscher

Samstag, 1. Februar
18.00 DOMVESPER · Matthias Schmelter (Berlin), Orgel
Werke von Diemer, Coleridge-Taylor und Hampton

Samstag, 8. Februar
18.00 DOMVESPER · Domorganist Andreas Sieling, Orgel
Werke von Bach und Franck

Samstag, 15. Februar
18.00 DOMVESPER · Tobias Berndt (Berlin), Orgel
Werke von Albinoni, Bach und van Vleek

Samstag, 22. Februar
18.00 DOMVESPER · Winfried Kleindopf (Döbeln), Orgel
Werke von Vienne, Reger und Karg-Elert

Samstag, 1. März
18.00 DOMVESPER · Markus Epp (Berlin), Orgel
Werke von Renner jun. und Rheinberger

Samstag, 8. März
18.00 DOMVESPER · Staats- und Domchor Berlin
Leitung: Kai-Uwe Jirka · Domorganist Andreas Sieling, Orgel
Werke von Carl Philipp Emanuel Bach zum 300. Geburtstag

Samstag, 15. März
18.00 DOMVESPER · Luca Massaglia (Italien), Orgel
Werke von Messiaen, J. Alain und Dupré

Samstag, 22. März
18.00 DOMVESPER · Domorganist Andreas Sieling, Orgel
Werke von Bach und Muffat

Samstag, 29. März
18.00 DOMVESPER · Gunter Kennel (Berlin), Orgel
Werke von Bach und Reger

Рис. 1. Программа концертов в Domkirche (Берлин)



am
amici musicae
Chor & Orchester · Leipzig

MUSIKSCHULE LEIPZIG

Benjamin Britten
WAR REQUIEM

19.10.2013 | 20 Uhr
Thomaskirche Leipzig

amici musicae, Chor & Orchester, Leipzig
Jugendinfonieorchester Leipzig
Ron-Dirk Entleutner | musikalische Leitung

Karten im Thomas-Shop, Thomaskirchhof 18, 04109 Leipzig (0341 - 222 242 00)
sowie an allen bekannten Vorverkaufsstellen
und unter www.amici-musicae.de

12.10.2013
Samstag
15.00 Uhr
Motette
Johann Sebastian Bach: Kantate „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 180
Universitätsorganist Daniel Beilshmidt
Viktorija Kaminskaite (Sopran)
Anna-Clara Carlsstedt (Alt)
Martin Petzold (Tenor), Gotthold Schwarz (Bass)
Leipziger Vocalensemble
Sächsisches Barockorchester
Leitung: Ulrich Kaiser

13.10.2013
Sonntag
09.30 Uhr
Gottesdienst
Stefan Kießling, Orgel
Leipziger Vocalensemble
Leitung: Ulrich Kaiser

18.00 Uhr
Abendgottesdienst
Carsten Morgenroth: Gospelmesse (Uraufführung)
Kristiane Köbler, Orgel
Gospelchor der Thomaskirche „Open Up Wide“
Leitung: Eva von der Heyde

18.10.2013
Freitag
18.00 Uhr
Motette
Universitätsorganist Daniel Beilshmidt
Thomanerchor Leipzig
Leitung: Thomaskantor Georg Christoph Biller

19.10.2013
Samstag
15.00 Uhr
Motette
Johann Sebastian Bach: Kantate „Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!“ BWV 109
Susanne Langner (Alt)
Martin Petzold (Tenor)
Thomanerchor Leipzig
Gewandhausorchester Leipzig
Leitung: Thomaskantor Georg Christoph Biller

20.00 Uhr
Konzert
Benjamin Britten: „War requiem“ op. 66
(zum 100. Geburtstag des Komponisten und im Gedenken an die Völkerschlacht vor 200 Jahren)
Solisten
Jugendinfonieorchester Leipzig
amici musicae, Chor & Orchester, Leipzig
Leitung: Ron-Dirk Entleutner
Veranstalter: amici musicae e.V.

20 Jahre
Jugendinfonieorchester Leipzig

THOMASCHOR
LEIPZIG
Gewandhausorchester Leipzig

US amici musicae
Studentenchor amantia amici
Stadt Leipzig

Рис. 2. Программа концертов в Thomaskirche (Лейпциг)

Г. Шютца. А дрезденская Kreuzkirche вообще функционирует как концертный зал. Поэтому жанровый диапазон там необычайно широкий и включает симфоническую музыку (например, 28 января 2018 г. в программе концерта исполнялись Первая симфония П. Чайковского и Концерт для скрипки с оркестром Л. Бетховена).

Еще более впечатляет программа венской Hofmusikkapelle (рис. 3). Каждую неделю звучит месса того или иного композитора.

Приведем пример анонса программ в венской Kirche St. Augustin (рис. 4). В программе можно заметить Торжественную мессу Отто Николаи, Францисканскую мессу А. Кальдары, мессу-бревис А. Габриэли и мн. др. Причем, то, что указано в венских программах – это мессы, которые встроены в богослужение.

В данной статье хочется поделиться опытом своего присутствия на службах в европейских собо-

рах, где довелось услышать мессу Франца Шуберта во время воскресной службы в Kirche St. Augustin в Вене, Шестую кантату из «Рождественской оратории» И.С. Баха в Domkirche в Берлине в рождественские праздничные дни, а также мессу Михаэля Гайдна, встроенную в воскресное богослужение в венской Hofmusikkapelle.

На наш взгляд, это весьма симптоматично: современная литургическая практика возвращает музыку великих мастеров прошлого в то пространство, для которого она создавалась. Каким образом встраивается в литургический канон, какова его роль – это то, что произведение представляет особый исследовательский интерес. Тем более, что приходя на службу, можно взять небольшую программку, где подробно прописан порядок богослужения, тексты и даже нотная фиксация хоралов и других мелодий, которые поет община. Этим

The image shows a program booklet for the Hofmusikkapelle. The left page lists the 'Season 2016/17' with a table of masses. The right page is titled 'Holy Mass at the Imperial Chapel' and contains detailed information about the performances, including ticket prices, reservation methods, and contact information.

Season 2016/17		
10.09.	G. Albrechtsberger	Kirchengemeinschaft
20.09.	Frans Schubert	Messe G-Dur, D 167
02.10.	M. A. Mozart	Messe G-Dur, KV 192
09.10.	M. A. Mozart	Opfermessen, KV 208
16.10.	M. A. Mozart	Urteilsmesse, KV 49
23.10.	M. A. Mozart	Requiemmesse, KV 258
30.10.	Gottlieb Muffat	Messe in F für Solo und Orgel
06.11.	M. A. Mozart	Urteilsmesse, KV 49
13.11.	M. A. Mozart	Messe C-Dur, KV 184
20.11.	Joseph Haydn	Prophetenmesse, Hob. XXIII/9
27.11.	Wilhelm Byrd	Messe for 4 voices
04.12.	Johann Josef Fux	Missa confiteantur
11.12.	Giuseppe Frescobaldi	Missa aus den Fiori Musicali
18.12.	Claudio Monteverdi	Missa 4 voci
25.12.	Joseph Haydn	Nicolemesse, Hob. XXIII/6
2017		
01.01.	M. A. Mozart	Credo-messe, KV 257
08.01.	Joseph Haydn	Nicolemesse, Hob. XXIII/6
15.01.	Frans Schubert	Messe B-Dur, D 324
22.01.	Joseph Haydn	Thronmessen, Hob. XXIII/2
29.01.	Michael Haydn	Missa S. Leopoldi
05.02.	Joseph Haydn	Heilige Orgelmessen, Hob. XXIII/7
12.02.	Anton Bruckner	Messe d. Heil
19.02.	Frans Schubert	Messe C-Dur, D 462
26.02.	M. A. Mozart	Messe B-Dur, KV 275
05.03.	Jacobus Gallus	Missa confiteantur
12.03.	Johann Josef Fux	Missa confiteantur
19.03.	Jacobus Gallus	Missa Peter-Wolfer
26.03.	Tomas Luis de Victoria	Missa 4 voci
02.04.	Michael Haydn	Missa S. Leopoldi
09.04.	Hans Leo Hasler	Missa in G-Dur
16.04.	M. A. Mozart	Missa solenne, KV 257
23.04.	Joseph Haydn	Größe Orgelmessen, Hob. XXIII/4
30.04.	M. A. Mozart	Kirchengemeinschaft, KV 317
07.05.	Joseph Haydn	Jugendmesse, Hob. XXIII/1
14.05.	M. A. Mozart	Spätmesse, KV 220
21.05.	Joseph Haydn	Thronmessen, Hob. XXIII/2
28.05.	M. A. Mozart	Missa solenne, KV 257
04.06.	L. van Beethoven	Messe C-Dur, op. 86
11.06.	M. A. Mozart	Messe B-Dur, KV 275
18.06.	Joseph Haydn	Jugendmesse, Hob. XXIII/1
25.06.	Joseph Haydn	Nicolemesse, Hob. XXIII/1

Holy Mass at the Imperial Chapel

Every Sunday morning from September 15, 2016 until June 25, 2017 Mass is celebrated with vocal accompaniment of the Vienna Imperial Court Music Ensemble (Wiener Hofmusikkapelle) consisting of the Imperial Chapel Choir members of the Vienna Philharmonic Orchestra, members of the youth choir of the Vienna State Opera and the Cathedral choir.

On Oct. 30 as well as Dec. 11, 2016 the Christmas Eve of the Chapel Choir members of Vienna's Imperial Chapel and an organist of the ensemble perform together.

Reservations
written order (by email, fax or postcard) please specify date of mass, number of tickets, preferred price category as well as contact information. Order online: www.hofmusikkapelle.at/ticketshop

Ticket categories
€ 36,- / 26,- / 16,- / 10,-
specify any request to change without penalty! € 10,- tickets are without discount. Standing room tickets are free and can be bought at SOK are on the day of the mass. Accessible seating at € 10,- must be booked latest one week before mass service.

Methods of payment
by bank transfer, credit card or cash payment at the ticket office before 3 weeks from date of reservation. reservations at € 100,- or more must be paid at the ticket office before mass service.

Wiener Hofmusikkapelle
1040 Vienna, Hofburg Hofmusikkapelle
Ticketshop: www.hofmusikkapelle.at/ticketshop
Tel.: +43 1 533 90 27
Fax: +43 1 533 90 27 25
office@hofmusikkapelle.at
www.hofmusikkapelle.at

BUNDESKANZLERAMT AUSTRIA

Legal notice
Wiener Hofmusikkapelle and Hofmusikkapelle, 1040 Vienna, Hofburg.
Wiener Hofmusikkapelle and Hofmusikkapelle, 1040 Vienna, Hofburg.
Hofmusikkapelle and Hofmusikkapelle, 1040 Vienna, Hofburg.
Hofmusikkapelle and Hofmusikkapelle, 1040 Vienna, Hofburg.

Рис. 3. Программа концертов в Hofmusikkapelle (Вена)

определяется цель данной статьи – выявить композиционно-смысловые функции барочной духовной музыки в чинопоследовании современной литургии на примере Шестой кантаты из «Рождественской оратории» И.С. Баха.

Напомним, эта оратория представляет собой цикл из 6 кантат, исполнение которых приурочено к конкретным дням рождественских праздников с 25 декабря по 6 января.

На автографах каждой из кантат есть назначение дня исполнения каждой из них:

1. К первому дню праздника Рождества Христова;
2. Ко второму дню праздника Рождества Христова;
3. К третьему дню праздника Рождества Христова;
4. К празднику Обрезания Христова;
5. К воскресению после праздника Обрезания Христова;

GOTTESDIENSTE

So 11.00 Uhr Hochamt
18.30 Uhr Hl. Messe
Di 18.30 Uhr Hl. Messe
Mi 12.30 Uhr Hl. Messe
Do 18.30 Uhr Konventsmesse
Fr 6.30 Uhr Roratemesse (Advent)
8.00 Uhr Hl. Messe
Sa 18.30 Uhr Vorabendmesse

HOCHÄMTER AUF EINEN BLICK

27.11. F. Schubert: „Deutsche Messe“
4.12. A. Gabrieli: Misa brevis
8.12. L. Delibes: Messe brève
11.12. J. G. Rheinberger: Messe G-Dur
18.12. J. Alain: „Messe modale“
25.12. O. Nicolai: Missa solemniss
26.12. A. Caldara: „Franziskusmesse“
31.12. W. A. Mozart: „Krönungsmesse“
1.01. J. Haydn: „Theresienmesse“
6.01. W. A. Mozart: Missa solemniss
8.01. W. A. Mozart: „Große Credomesse“
15.01. W. A. Mozart: „Kleine Credomesse“
22.01. J. M. Haydn: „Chiemseemesse“
29.01. F. Schubert: Große Messe B-Dur
5.02. J. Haydn: Messe B-Dur
12.02. W. A. Mozart: „Loretomesse“
19.02. J. G. Rheinberger: Missa solemniss
26.02. W. A. Mozart: „Krönungsmesse“

IMPRESSUM

KIRCHE AM ORT - Mitteilungsblatt der Augustinerkirche St. Augustin, Wien I. Kommunikationsorgan der Augustinerkirche. Herausgeber, Eigentümer und Verleger: Augustinerkonvent Wien, Augustinerstraße 3, 1010 Wien, Tel.: (01) 5330947, Fax: (01) 5330947150, E-Mail: kirche.am.ort@augustiner.at. Redaktion: Augustinerkonvent Wien. Schriftleiter: P. Matthias Schlögl OSA. Bankverbindung: Bankhaus Schelhammer & Schattera, Augustinerkonvent Wien, IBAN: AT96 1919 0000 0015 5234. Herstellung: © Kren Medienmanufaktur, Schmiedgasse 69, 8911 Admont, Tel.: 03613/2672. Druck: Wallig, 8962 Gröbming.
KIRCHE AM ORT 2017-Nr. 2 erscheint am 26. Februar 2017. Redaktionsschluss: 27. Jänner 2017. Namentlich gekennzeichnete Artikel müssen nicht mit der Ansicht der Redaktion übereinstimmen. Bilder- u. Textnachweis: Augustinerkonvent Wien, Ernst Reichenfelder, Franz Josef Rupprecht, Pfarre St. Augustin.
P. b. b. - Verlagspostamt 1010 Wien - GZ 022032664M



Der Herr kommt! Erwarten wir ihn mit offenem Herzen!
Papst Franziskus

AUGUSTINERORDEN IN ÖSTERREICH UND SÜDDEUTSCHLAND

☎ (+43 1) 533 09 47 ☎ (+43 1) 533 09 47 250
✉ info@augustiner.at
Internet: www.augustiner.at

AUGUSTINERKLOSTER

☎ (+43 1) 533 09 47 ☎ (+43 1) 533 09 47 150
✉ augustinerkloster.wien@augustiner.at
Internet: www.augustiner.wien

Sprechstunden des Regionalvikars & Priors nach telefonischer Vereinbarung

PFARRE ST. AUGUSTIN

☎ (+43 1) 533 70 99 ☎ (+43 1) 533 70 99 350
✉ pfarre@augustinerkirche.at
Internet: www.augustinerkirche.at

Kanzleistunden

Mo, Mi, Fr: 10.00 - 12.00 Uhr
Di + Do: 15.00 - 17.00 Uhr

Sprechstunden des Pfarrers

Fr: 9.30 - 11.00 Uhr
und nach telefonischer Vereinbarung

KIRCHENMUSIK ST. AUGUSTIN

☎ (+43 1) 533 70 99 ☎ (+43 1) 533 70 99 350
✉ info@hochamt.at
Internet: www.hochamt.at

Рис. 4. Программа исполнений в Kirche St. Augustin (Вена)

6. К празднику Богоявления.

Соответственно впервые кантаты были исполнены 25.12.1734, 26.12.1734, 27.12.1734, 01.01.1735, 02.01.1735, 06.01.1735. Как видим, эта традиция сохраняется. Этим объясняется то обстоятельство, что Шестая кантата из Рождественской ораatorii исполняется именно 6 января¹.

Итак, следуя за каждым компонентом богослужения в Domkirche в Берлине, зафиксируем последовательность литургии, в которую органично встраиваются части баховской кантаты:

№ 54 – Вступление и хор «Herr, wenn die stolzen Feinde schnaben»

Хорал «Утренняя звезда появилась на небосводе», три строфы;

Псалом 100 (чтение);

Антифон «Сын Бога человеком родился»;

Kyrie (латынь);

Gloria (немецкий текст);

Хорал «Утренняя звезда появилась на небосводе», 4-я строфа;

Послания апостольские (чтение);

Аллилуйя;

Орган (обработка хорала) и прихожане поют две строфы хорала «Как замечательно светит утренняя звезда»;

Евангелие от Матфея, 2.1-12 (чтение);

№ 55 – Речитатив «Da berief Herodes die Weisen Heimlich»;

№ 56 – Речитатив «Du Falscher, suche nur den Herrn zu fellen»;

№ 58 – Речитатив «Als sie nun den König gehöret hatten, zogen sie hin»;

№ 59 – Хорал «Ich steh an deiner Krippen hier»;

№ 60 – Речитатив «Und Gott befahl ihnen im Traum, dass sie»;

Хорал «Auf, Seele, auf und säume nicht...» / «Вверх, душа моя, не медли», органная обработка;

Хор поет 1, 2, 3 и 8-е строфы этого же хорала;

Credo – «Мы верим все в единого Бога»;

Орган (собираются пожертвования);

Хорал «О, Царь всех чад» поют прихожане;

Проповедь (с кафедры) – читается фрагмент Послания коринфянам, гл. 4, строки 3–6;

Орган (уход священника);

Хорал «Пришел Иисус» – поют прихожане;

Обряд освящения даров;

Молитва «Pater Noster» / «Отче наш...» все;

Хорал «Христос, ты Агнец Божий» – все с органом;

Во время Причащения:

№ 57 – Ария «Nur ein Wink von seinen Händen»;

№ 61 – Речитатив «So geht! Genug, mein Schatz geht nicht von hier»;

№ 62 – Ария «Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken»;

«Dankgebet» (Благодарственная молитва), прихожане поют в ответ под орган Amen и затем строфу 6 хорала «Звените струны цитры»;

Перед уходом священников:

№ 63 – Речитатив «Was will der Hölle Schrecken nun»;

На оркестровом вступлении к № 64 священники уходят и звучит № 64 Хорал «Nun seid ihr wohl gerochen».

Очевидно, что части кантаты Баха рассредоточены в богослужении. Попытаемся объяснить логику включения в его структуру номеров кантаты.

Вполне закономерным видится обрамление всей литургии баховской музыкой: выход священников, их уход. Так, открывает богослуже-

ние вступление и хор (№ 54²) «Herr, wenn die stolzen Feinde schnaben»:

Господь, когда врагам неймется,
Ты укрепи нас в нашей вере,
Дай видеть власть Твою и помощь!

Перед уходом священников звучит № 63 речитатив «Was will der... Höllen Schrecken nun»:

Что нам страшиться адских мук,
Что нам греховный мир вокруг –
Ведь мы в тепле Христовых рук.

И далее на оркестровом вступлении к № 64 священники уходят и звучит заключительный хорал № 64 «Nun seid ihr wohl gerochen»:

Теперь вы отомстили
Лихим своим врагам,
Христос дотла разрушил
Все, что вредило вам.
Смерть, ад, грехи и дьявол
Повержены тоской,
На Божий путь по праву
Вступает мир людской.

Ряд номеров кантаты исполняются во время причастия: прихожане по очереди подходят для причащения, для чего требуется достаточно много времени. Поэтому звучат № 57 – ария, № 61 – речитатив, № 62 – ария.

№ 57 – ария «Nur ein Wink von seinen Händen»:

Рук его одним движеньем
Может пасть людская власть.
Мощь любая тут смешна,
Слово Господа одно
Спесь врага сбивает сразу.
В миг один теперь должны
мысли смертных измениться.

№ 61 – речитатив «So geht! Genug, mein Schatz geht nicht von hier»:

Идите! Все! Мой Дорогой отсюда не уйдет,
останется со мной...

№ 62 – ария «Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken»:

Враги спесивые, страшитесь.
Теперь вам трепета не вызывать!
Бесценный мой отныне здесь.
А вы свирепствуйте, как прежде,
Мне угрожайте пораженьем,
Но знайте: здесь Спаситель мой!

А вот исполнение пяти номеров после чтения Евангелия требует отдельного пояснения.

Для чего обратимся к истокам формирования жанра кантаты, к XVI столетию, к изменениям, внесенным реформой Лютера. Именно тогда сложилась традиция включения в литургию между посланиями апостолов и чтением Евангелия исполнения немецких духовных песен. А. Швейцер в монографии о Бахе называет эти произведения «проповедническими мотетами», своего рода «музыкальной проповедью», «музыкальными поэмами на евангельские темы». «Это духовное искусство, не сдерживаемое никакой традицией, не связанное никакими условностями, было свободным. Задача, им поставленная, – звуками проповедовать Евангелие – была так велика и так прекрасна, что, казалось, развитие музыки служило только тому, чтобы приблизить немецкую протестантскую музыку к ее цели» (Швейцер А., 2004, с. 43).

На пути формирования жанра духовной кантаты важную роль сыграло творчество Г. Шютца. Его

духовные концерты, священные симфонии привнесли в немецкую музыку традиции итальянского концертирующего стиля и способствовали замещению в определенных разделах богослужения традиционных мотетов новыми жанрами. Вместо мотета разрешалось исполнять хоровые произведения с солистами и оркестром. А в церковных установлениях появились записи: «Затем следует исполнение музыки». Это оказалось возможным и потому, что в Германии богослужением ведала не церковь, а город, кантора приглашали магистрат и бюргерство, что открывало большую свободу к нововведениям.

Напомним, что И.С. Бах не называл свои произведения кантатами. Он использовал названия мотет, concerto, dialogo, Stück. И они исполнялись во время воскресной литургии, а также в высокие церковные праздники. Вернемся к словам Швейцера, которые определяют задачу музыки «звуками проповедовать евангелие».

Позволим напомнить строки, которые читались в этот день из Еван-

гелия от Матфея, строфа 2, строки 1–12:

1 Когда же Иисус родился в Вифлееме Иудейском во дни царя Ирода, пришли в Иерусалим волхвы с востока и говорят:

2 где родившийся Царь Иудейский? ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему.

3 Услышав это, Ирод царь встревожился, и весь Иерусалим с ним.

4 И, собрав всех первосвященников и книжников народных, спрашивал у них: где должно родиться Христу?

5 Они же сказали ему: в Вифлееме Иудейском, ибо так написано через пророка:

6 и ты, Вифлеем, земля Иудина, ничем не меньше воеводств Иудиных, ибо из тебя произойдет Вождь, Который упасет народ Мой, Израиля.

7 Тогда Ирод, тайно призвав волхвов, выведал от них время появления звезды

8 и, послав их в Вифлеем, сказал: пойдите, тщательно разведайте о Младенце и, когда найдете, известите меня, чтобы и мне пойти поклониться Ему.

9 Они, выслушав царя, пошли. И се, звезда, которую видели они на

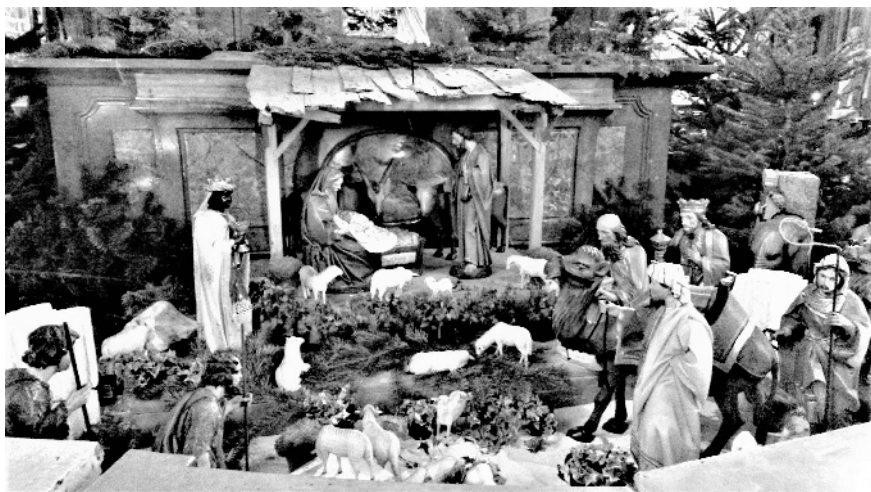


Рис. 5. Presepio в соборе Св. Стефана (фото автора статьи, январь 2014 г.)

востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над местом, где был Младенец.

10 Увидев же звезду, они возрадовались радостью весьма великою,

11 и, войдя в дом, увидели Младенца с Мариєю, Матерью Его, и, пав, поклонились Ему; и, открыв сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну.

12 И, получив во сне откровение не возвращаться к Ироду, иным путем отошли в страну свою.

И как раз вслед за чтением Евангелия звучат речитативы из кантаты Баха – № 55, 56, 58, хорал – № 59 и речитатив – № 60. Самое интересное, что музыкальные номера в текстовом отношении дублируют обычное чтение. Так, № 55 – Речитатив Евангелиста: *Da berief Herodes die Weisen Heimlich* – соответствует строкам 7–8:

Тогда Ирод, тайно призвав волхвов, точно выведал от них время, в продолжение которого являлась звезда...

№ 56 – «*Du Falscher, suche nur den Herrn zu fellen*» – можно представить как своего рода авторский комментарий коварного замысла Ирода:

Коварный, ищешь Господу погибель,
всю хитрость наводри,
Спасителя преследуй...

Речитатив № 58 – речитатив «*Als sie nun den König hatten, zogen sie hin*» – это 9-я строка текста Евангелия:

Они же, послушавшись царя, пошли. И вот, звезда, восход которой они видели на востоке, шла перед ними...

В завершении раздела звучит сначала № 59 – хорал «*Ich steh an*

deiner Krippen hier» – вариант свободной обработки духовного текста на 11-ю строку:

У колыбельки я стою
Твоей, Иисус любимый;
Пришел к тебе и все дарю,
Что Ты мне дал на диво,
Возьми мой дух, огонь души,
И ум, и сердце взять спешу –
Отдам тебе в угодую.

И, наконец, завершает все № 60 – речитатив «*Und Gott befahl ihnen im Traum, dass sie*» – текст 12-й строки:

И, получив откровение в сновидении не возвращаться к Ироду, иным путем удалились в страну свою.

Вслед за этим звучит орган, священнослужители вносят священные фигурки волхвов и помещают их в рождественские ясли – *presepio*, где уже находятся Мария, Иосиф, Младенец Христос, пастухи и животные, тем самым имитируя место рождения царя Иудейского (рис. 5).

Таким образом, перед нами разворачивается «музыкальная поэма на евангельские стихи».

Итак, части баховской кантаты органично встраиваются в рождественское богослужение. Важную архитектурно-функциональную функцию оформления выполняют № 54 Вступление и хор и № 63, 64, сопровождая вход и уход священников. № 57, 61 и 62 звучат во время причастия, подчеркивая важнейший момент святого таинства, благодаря которому происходит соединение верующего с Богом и очищение его души от грехов для последующего обретения вечной жизни. И, наконец, наибольшее количество номеров кантаты – № 55, 56, 58, 59, 60 – исполняются вслед за чтением Евангелия, кото-

рое считается ключом к духовному развитию и спасению человека. Они выполняют важную роль музыкальной проповеди, основанной на библейских строфах.

Если говорить о впечатлении, которое производит подобного рода богослужение, где наряду с традиционными литургическими чтениями и песнопениями звучит музыка великого композитора, то оно поистине невероятное по силе свое-

го эмоционально-художественного воздействия. Не случайно исполнители – хор, солисты, оркестровый состав и орган (будь то кантата либо месса) – обычно размещаются на хорах, акустически подчеркивая значение музыкальной проповеди. Словно образуется дополнительное интонационно-смысловое пространство, усиливающее влияние слова и возвышающее его духовные свойства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, в Дрездене, в Kreuzkirche мне довелось ее услышать в концертном исполнении также 6 января 2018 г.

² Порядковый номер частей указан в соответствии с полной партитурой «Рождественской оратории». Перевод текста на русский язык заимствуется из книги М. Сапонова (2009, с. 118–121).

ЛИТЕРАТУРА

Кириллина Л.В. Барочная опера и театр XX века // Театр XX века. Закономерности развития. М.: Индрик, 2003. С. 430–460.

Конен В.Дж. Монтеверди. М.: Сов. композитор, 1971. 322 с.

Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. 208 с.

Сапонов М.А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2009. 284 с.

Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2004. 816 с.

REFERENCES

Kirillina, L.V. (2003), "Baroque opera and theater of the XX century", *Teatr XX veka. Zakonomernosti razvitiya* [Theater of the XX century. Patterns of development], Indrik, Moscow, pp. 430–460. (in Russ.)

Konen, V.G. (1971), *Monteverdi* [Monteverdi], Sovetskii kompozitor, Moscow, 322 p. (in Russ.)

Lobanova, M.N. (2015), *Muzykal'nyi stil' i zhanr: Istoriya i sovremennost'* [Musical style and genre: history and modernity], Tsentr gumanitarnykh initsiativ, Universitetskaya kniga, Moscow, Saint Petersburg, 208 p. (in Russ.)

Saponov, M.A. (2009), *Shedevry Bakha po-russki. Strasti. oratorii, messy, motety, kantaty, muzykal'nye dramy* [Bach's masterpieces in Russian. Passion, oratorios, masses, motets, cantatas, musical dramas], Klassika-XXI, Moscow, 284 p. (in Russ.)

Shveitser, A. (2004), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], Klassika-XXI, Moscow, 816 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Author Information

Liudmila V. Gavrilova, D.Sc. (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 25.06.2023

После доработки 10.08.2023

Принята к публикации 16.08.2023

Received 25.06.2023

Revised 10.08.2023

Accepted for publication 16.08.2023

© Коляденко, Н.П., Корнелюк, Т.А., 2023

УДК 781.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-142-151

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ КАК МЕТОД НЕКЛАССИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

Н.П. Коляденко¹, Т.А. Корнелюк²

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

² Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, 690091, Российская Федерация

Аннотация. Актуальность темы статьи обусловлена насущностью герменевтической проблематики в современном отечественном искусствоведении. Цель статьи – рассмотреть особенности герменевтической рефлексии как метода неклассического музыкознания. Гносеологический аспект герменевтической рефлексии ставит перед исследователями ряд вопросов, связанных с определением самого метода и его инструментария. Исследовательская история таких понятий, как «текст», «понимание», «интерпретация», «значение», в отечественной музыкальной науке насчитывает не один десяток лет. Однако этап неклассического музыкознания выводит осмысление этих понятий на новый виток исследовательской рефлексии. В статье обозначается проблематика дискуссионности термина «понимание», опирающегося на холический, диалогический, исторический процессы, и соотношение понятий «герменевтический круг» и «герменевтическая спираль». Междисциплинарная основа метода, включающая интеграцию знаний искусствоведения, философии, филологии и др., неизбежно приводит к интерпретативному типу исследовательской рефлексии, основанному на доминанте индивидуально-личностного исследовательского видения. Герменевтическое переосмысление и расширение музыкального смысла рассматривается через фокус внимания на структурно-композиционном уровне музыкального текста на примере музыкальной формы Второй баллады Ф. Шопена. В качестве импульсов, лежащих за пределами музыкальной структуры и наделяющих последнюю смыслами, приводятся межчувственные ассоциации в синестетическом методе интерпретации музыкальных текстов, для которого значимыми становятся этапы герменевтической рефлексии и процедуры герменевтического круга-спирали.

Ключевые слова: неклассическое музыкознание, герменевтическая рефлексия, холический принцип, герменевтическая спираль, текст, понимание, интерпретация, интерпретативный тип исследовательской рефлексии

Конфликт интересов. Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Коляденко Н.П., Корнелюк Т.А. Герменевтическая рефлексия как метод неклассического музыкознания: методологические размышления // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С.142–151. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-142-151.

HERMENEUTIC REFLECTION AS A METHOD OF NON-CLASSICAL MUSICOLOGY: METHODOLOGICAL CONSIDERATIONS

N.P. Kolyadenko¹, T.A. Kornelyuk²

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

² Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok, 690091, Russian Federation

Abstract. The relevance of the article stems from the urgency of hermeneutic problems in the modern Russian art history. The purpose of the article is to consider the peculiarities of hermeneutic reflection as a method of non-classical musicology. The epistemological aspect of hermeneutic reflection raises a number of questions for researchers related to the definition of the method itself and its tools. The research history of such concepts as “text”, “understanding”, “interpretation”, “meaning” in the domestic musical science dates back several decades. However, the stage of non-classical musicology brings the understanding of these concepts to a new round of research reflection. The article highlights the problematics of the debatability of the term “understanding”, based on holistic, dialogic, historical processes, and the relationship between the concepts of “hermeneutic circle” and “hermeneutic spiral”. The interdisciplinary basis of the method, including the integration of knowledge of art history, philosophy, philology, etc., inevitably leads to an interpretive type of research reflection based on the dominant role of an individual-personal research vision. The hermeneutic rethinking and expansion of the musical meaning is considered through the focus on the structural and compositional level of the musical text on the example of the musical form of the Second ballad by F. Chopin. Intersensory associations in the synesthetic method of interpreting musical texts, for which the stages of hermeneutic reflection and the procedure of the hermeneutic circle-spiral become significant, are viewed as impulses that lie outside the musical structure and endow it with meanings.

Keywords: non-classical musicology, hermeneutic reflection, holic principle, hermeneutic spiral, text, understanding, interpretation, interpretative type of research reflection

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

For citation: Kolyadenko, N.P., Kornelyuk, T.A. (2023), “Hermeneutic reflection as a method of non-classical musicology: methodological considerations”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 142–151. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-142-151.

В развитии науки выделяют четыре ее этапа или типа научной рациональности: синкретический, классический, неклассический, постнеклассический. Эти этапы относятся как к естествознанию, так и к гуманитарным наукам, но развиваются несинхронно согласно специфике каждой конкретной области знания. Соответственно на каждом из этапов могут сосуществовать типы научной рациональности. В отечественном музыкознании с начала 90-х гг. XX в. приобретают все большую значимость неклассические модели исследовательской рефлексии.

Рассмотрим определения классического и неклассического музыкознания, данные М.А. Аркадьевым в 1992 г.

Классическое музыкознание – это «аналитическое музыкознание,

склонное к статически-архитектоническому описанию чистого музыкального “объекта”. Другими словами, это музыкознание, сознательно и методично элиминирующее: 1. время и 2. “наблюдателя”, благодаря чему оно получает великолепные результаты в анализе уже целиком “ставших”, “кристаллизованных” музыкальных форм, рассматриваемых без учета креативной исполнительской процессуальности. Болгарская исследовательница Л. Москона считает, что к этой парадигме музыкознания относятся такие крупнейшие имена, как Ж.Ф. Рамо, А.Б. Маркс, Х. Риман, Г. Конюс, П. Хиндемит, О. Мессиян, а также эстетики И. Маттезон и Э. Ганслик» (Аркадьев М., 1992, с. 106). Классическое музыкознание – это «музыкознание су-

щества» (Аркадьев М., 1992, с. 106).

Неклассическое музыкознание – «такое исследование музыкального языка и музыкального произведения, которое склонно рассматривать музыку как процесс, как становление, как динамическую структуру» (Аркадьев М., 1992, с. 106). Исследуемый предмет здесь перестает «рассматриваться как чистый, независимый от наблюдателя и уже целиком “ставший” объект, но предстает как деятельностная субъект-объектная структура» (Аркадьев М., 1992, с. 106). Неклассическое музыкознание – это «музыкознание возникающего» (Аркадьев М., 1992, с. 107). В этой связи вспомним слова Ю.Н. Холопова о том, что музыкальный анализ возможно считать «видом музицирования» (1985, с. 148). В этом случае «деятельность музыковеда понимается не как анализ, а как *причастная к художественности текста исследовательская интерпретация*» (Коляденко Н., 2013, с. 260).

Как соотносятся и взаимодействуют классическое и неклассическое музыкознание?

По мнению М.А. Аркадьева, они соотносятся по принципу дополненности и неопределенности. Ученый пишет: «в конкретном музыкальном анализе мы всегда стоим перед дилеммой: чем точнее мы описываем статическую сторону музыкальной реальности (по выражению Асафьева, “форму как кристалл”), тем менее точно мы можем описать временную, энергетическую ее сторону (“форму как процесс”) и наоборот. Другими словами, или то, или другое, но не то и другое одновременно» (Аркадьев М., 1992, с. 107–108).

В истории отечественного музыкознания всегда одновременно сосуществовали методологические подходы, склонные к статическому описанию музыкальных объектов и к их процессуальному осмыслению-описанию, а результаты исследования зависели от акцента исследовательского внимания. Акцент на статическом описании объяснялся как методически объективный, доказуемый, имеющий право называться «научным». Акцент же на процессуальном осмыслении часто понимался как методически необъективный, недоказуемый и ненаучный.

По мнению Е.Л. Фейнберга, «для познания мира – и физического, и духовного – совершенно необходимы два существенно различных метода: с одной стороны, – дискурсивный, логический, тот, что при поверхностном подходе представляется многим людям точного знания единственно заслуживающим названия научного, с другой – интуиция, непосредственное *синтетическое суждение, не опирающееся на доказательство*, причем этот второй метод, с точки зрения гносеологической, в основе своей *один и тот же в науке и в искусстве, в вопросах физики и этики*. К сожалению, четкое понимание этого единства недостаточно распространено» (курсив Е.Л. Фейнберга. – Н.К., Т.К.) (2022, с. 90).

Неклассический этап развития отечественного музыкознания призван, на наш взгляд, постулировать идею о том, что два метода познания – дискурсивный и интуитивный – неразрывно связаны между собой, соотносятся по принципу дополненности и исключать один из компонентов из методологического

процесса нельзя. В этой связи музыкознание как гуманитарная наука, опирающаяся в равной степени на дискурсивно-интуитивное и интуитивно-дискурсивное познание, на неклассическом этапе развития особый акцент делает на изучении интуитивно-дискурсивных методов искусствоведения, связанных с интерпретативным типом исследовательской рефлексии.

Одним из интуитивно-дискурсивных методов познания в неклассическом музыкознании является герменевтический подход к изучению текстов. Следует отметить, что в отечественном музыковедении намечены продуктивные пути формулирования герменевтической проблематики. Так, Л. Березовчук указывает на различие между когнитивным и герменевтическим анализом текста, относя их к аналитической и интерпретативной моделям музыкальной рефлексии и соответственно к рационалистической и интуитивистской познавательным парадигмам. Герменевтическая рефлексия, по мнению исследователя, направлена на «неустойчивость смысла» и основана на принципе «трансляции переживания», примером чему является «слышание» «смыслоносных единиц-интонаций» в трудах Б. Асафьева (Березовчук Л., 1993, с. 139, 141).

Соответственно М. Шинкарева, акцентируя отличие герменевтического подхода от структурно-семантического, отмечает, что ограниченность структурно-ориентированной направленности музыковедческого позитивизма обнаруживается при попытке изучения музыки как общения. В задачу музыкальной герменевтики входит объемное со-

держание музыки, ее многомерный «философский космос». Поскольку «объектом музыковедения является экзистенция, некая “тайна” (скрытые смыслы и смысловые структуры)», «смысловая сторона музыки не может быть выявлена точными методами, и всякие рассуждения о смысле, как правило, имеют вероятностный характер» (Шинкарева М., 2006, с. 19, 22).

Рассмотрим герменевтическую рефлексия как метод неклассического музыкознания. Обратимся к понятиям философской герменевтики и соотнесем их с дискуссионными вопросами методологического инструментария музыкознания. К основным понятиям философской герменевтики относятся: текст, понимание, толкование, значение. В музыкальной науке они имеют свою длительную исследовательскую историю. Дискуссионными для музыкознания являются понятия «понимание», «интерпретация» и «значение». Обозначим проблематику их дискуссионности.

Понимание. Проблематика этого понятия опирается на следующие составляющие:

- понимание как холический процесс;
- понимание как диалогический процесс;
- понимание как исторический процесс;
- герменевтическая спираль.

Для герменевтической рефлексии как метода неклассического музыкознания важно осознание категории понимания как холического процесса: целое делится на части, но не сводится к частям. Поэтому, анализируя части целого, мы не исчерпываем вопросы, задаваемые це-

лым. Целое всегда больше частей. Приведем здесь мысль Г.П. Щедровицкого: «Смысл акта сложной коммуникации, каким является творение искусства, никак не сводится к значениям и грамматическим связям отдельных элементов, ни даже к тем связям, которые можно установить между элементами текста и реальной действительностью» (цит. по: (Бонфельд М., 2000, с. 36)).

Понимание как *диалогический* процесс подразумевает тройственный диалог: диалог исследователя с текстом, с автором текста и с самим собой. Основой здесь является идея вопрошания. Читателя текста, по мнению Р. Барта, можно уподобить человеку, который прогуливается «по склону лощины». «Его восприятия *множественны*, не сводятся в какое-либо единство, разнородны по происхождению – отблески, цветовые пятна, растения, жара, свежий воздух, доносящиеся откуда-то хлопающие звуки, резкие крики птиц, детские голоса на другом склоне лощины, прохожие, их жесты, одеяния местных жителей вдалеке или совсем рядом; все эти случайные детали наполовину опознаваемы – они отсылают к знакомым кодам, но *сочетание их уникально* <...> Прочтение текста <...> сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; *все это языки культуры, старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию*» (курсив наш. – Н.К., Т.К.) (Барт Р., 1989, с. 417–418). По поводу смысловой множественности Р. Барт пишет: «Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как тако-

вая – множественность *неустранимая*, а не просто допустимая» (курсив Р. Барта. – Н.К., Т.К.) (1989, с. 417).

Понимание как *исторический* процесс подразумевает, что исследователь учитывает принадлежность изучаемого к конкретной исторической эпохе, историю изучаемого и историю исследовательской мысли об изучаемом. История исследовательской мысли об изучаемом рассматривается, в частности, как *история приращения смыслов, прирост знания о предмете исследования*.

Содержание понятия «герменевтический круг», принадлежащего Г.Г. Гадамеру, сегодня расширяется. Герменевтический круг состоит из трех процедур, реализующих этапы понимания объекта: предварительное целостно-интуитивное «схватывание» обобщенного «гештальта», аналитическое уточнение единичных частей и возвращение от частей к проясненному целому. При этом прогрессивный характер понимания, постоянный прирост знания об изучаемом, осмысление открытости процесса понимания привело к возникновению понятия «герменевтическая спираль». Модель спирали точнее отражает процесс и структуру понимания. Юрген Болтен «говорит о принципиальной бесконечности герменевтической спирали» (см.: (Соболева М., 2014, с. 35)).

Интерпретация. Дискуссионность этого понятия в музыкознании связана с выявлением и осмыслением авторских интенций («что автор в тексте и посредством него намеревался сказать» (Соболева М., 2014, с. 41)) и психологической рекон-

струкцией. Часто положения, получаемые в процессе интерпретации, трудно или невозможно доказать или опровергнуть, что влечет обвинения в ненаучности, вольности, неадекватности. Дискуссионность связана и с тем, что, как правило, исследователь обращает внимание на то, что интересно именно ему, и делает на этом особый акцент. Таким образом, доминанта субъективности оказывается подчас причиной непонимания и критики представленной интерпретации.

Р. Барт писал о том, что любой текст имеет «тень» и одна из задач интерпретатора – разоблачить эту теневую сторону текста (см.: (Соболева М., 2014, с. 43)). В данном случае это также может являться методологическим камнем преткновения: что есть тень для данного конкретного текста? почему именно «это» рассматривается как тень? почему избранная теневая сторона текста разоблачается так, а не иначе?

Установлены принципы интерпретации текста, которые важны для герменевтической рефлексии:

- признание автономии текста;
- понимание предмета, о котором идет речь в тексте;
- понимание культурной традиции, в рамках которой был создан текст;
- принцип герменевтической открытости, связанный с «принципом продуктивной непостижимости текста» (см.: (Соболева М., 2014, с. 46)).

Вопросы автономии текста, его предмет и культурная традиция лежат в русле проблемы адекватности восприятия и интерпретации и требуют от исследователя внимания именно в этом аспекте.

Значение. Как формируется значение? Что это такое? М.Е. Соболева пишет: «Возможно, вопрос о значении относится к неразрешимым вопросам человечества. Попытки ответить на него обеспечивают человечеству “метафизическую вечность”» (2014, с. 65). Тем более дискуссионным является вопрос о значении при понимании относительной семантики музыкальных речевых единиц. Поэтому, в частности, предпринимаемые в эпоху Просвещения попытки установить словарь закрепленных значений музыкальных оборотов считались «инвентаризацией музыкального языка». В герменевтическом постижении музыкальных образов семантическая строгость термина «значение» заменяется понятием «смысл», который не содержится в музыкальном произведении, а формируется, «творится» на границе между открытым текстом и его реципиентом.

Итак, герменевтическая рефлексия как метод неклассического музыкознания – это метод познания музыкальных текстов и исследовательских концепций о музыке, преимущественно основанный на интуитивно-дискурсивном подходе и интерпретативном типе исследовательской рефлексии. Рефлексия как важнейшая составляющая этого метода предполагает опору на интуитивное суждение.

Проблема убедительности интуитивного суждения – одна из дискуссионных в рассматриваемом методе. По определению Е. Фейнберга, интуитивное суждение «не сводится к рациональному, интеллектуальному акту, а представляет собой интуитивное (в огромной степени эмоциональное и образное, синтетически

возникающее) постижение некоторой идеи – эстетической, этической и т.п.» (2022, с. 183). Критерий убедительности интуитивного суждения – внутренняя убежденность, основанная на чувстве удовлетворения исследователя: «В пределах заданных исторических, социальных, национальных условий критерий удовлетворенности <...> при возникновении интуитивного суждения, фактически играет роль убеждающего фактора, служит для познающего субъекта критерием правильности <...> такого суждения» (курсив Е.Л. Фейнберга. – Н.К., Т.К.) (Фейнберг Е., 2022, с. 97).

Е. Фейнберг считает, что «полное удовлетворение от такого постижения возникает только в том случае, если все учитываемые связи, ассоциации и опосредствования (в том числе и логические) нигде не “зацепились” за противоречие, если все элементы мозаики сошлись. Именно поэтому внутренняя удовлетворенность может стать показателем правильности суждения» (Фейнберг Е., 2022, с. 97–98). Отсутствие противоречий в исследовании также может являться критерием адекватности.

Для подтверждения высказанных положений кратко представим примеры проникновения в музыкальный смысл, основанные на неклассическом интерпретативно-герменевтическом типе рефлексии.

Первым этапом герменевтической рефлексии является предпонимание. Предпонимание связано с предположениями о смысле / смыслах текста, благодаря чему выбирается направление изучения исследуемого. Исследовательский фокус внимания определяется субъективной актуальностью выделенной проблемати-

ки и концентрируется (второй этап) на одном из уровней музыкального текста: фактурно-фоническом, интонационно-драматургическом или структурно-композиционном. Далее (третий этап) изучается явление избранного уровня и исследовательские концепции по данному вопросу.

Герменевтическое переосмысление и расширение музыкального смысла может быть рассмотрено через фокус внимания на структурно-композиционном уровне музыкального текста на примере музыкальной формы Второй баллады Ф. Шопена. Из разнообразных трактовок музыкальной формы баллады выделим точку зрения В.П. Бобровского, который рассматривает форму произведения с точки зрения композиционной модуляции из одной трехчастной формы (ABA¹) в другую (BA¹B¹ + coda), где второй – сокрушительный и сокрушающий – образ побеждает и доминирует. Идея композиционной модуляции в сочетании с фактом посвящения произведения Р. Шуману позволили предложить авторам статьи (см.: (Корнелюк Т., 2017) гипотезу о том, что Вторая баллада Ф. Шопена – это музыкальное предсказание жизни и смерти (исход борьбы с болезнью) Р. Шумана. Предложенная гипотеза переосмысливает и расширяет трактовку баллады Ф. Шопена как программного произведения, связанного с творчеством А. Мицкевича, предлагает идею понимания личности Ф. Шопена как композитора-пророка.

При этом, как справедливо отмечает М. Шинкарева, музыкальная герменевтика имеет двойственную направленность: с одной стороны, она рассматривает музыкальную

структуру как носительницу смысла и музыкального содержания, с другой – изучает источники этого смысла, то есть, те импульсы, которые лежат за пределами музыкальной структуры и наделяют последнюю смыслами (2006, с. 20). Полагаем, что такими импульсами могут быть привлекаемые герменевтической рефлексией межчувственные ассоциации или интермодальные синтезы, лежащие в основе формирования музыкальных образов.

В частности, в *синестетическом* методе интерпретации музыкальных текстов (Коляденко Н., 2015) значимыми становятся этапы герменевтической рефлексии и процедуры герменевтического круга, переходящего в герменевтическую спираль. Этап предпонимания реализуется посредством установления у композитора, к творчеству которого обращается исследователь, межчувственных связей в мышлении и восприятии (в том числе, цветного слуха). К этому же этапу относится создание синестетической проективной модели творчества композитора.

Далее следуют процедуры понимания как расширения и уточнения смысла концентрическими кругами, в процессе которых части и целое взаимно проясняют друг друга. Герменевтическая спираль понимания открывается созданием «визуальных гештальтов» музыкальной образности, отражающих непроясненное целое; затем происходит переход к уточнению деталей – фиксирование динамического процесса на фактурно-фоническом уровне текста с помощью «музыкального осциллографа» и «таблицы синестетических маркеров музыкального звучания»,

уточняющих его визуальные и кинестетические координаты, и, наконец, – возвращение к целому путем интеграции с целостным, структурным и интонационным анализом. Вместе с тем третья процедура не завершает круг, а становится звеном спирали, поскольку вовлекает в анализ целого единичные детали, уточняющие музыкальный смысл.

Заметим, что указанный вариант герменевтической рефлексии особенно продуктивен в применении к интерпретации творчества композиторов, имеющих склонность к межчувственному ассоциированию (А. Скрябин, К. Дебюсси, Н. Римский-Корсаков, О. Мессиян, Э. Денисов и др. (см.: (Коляденко Н., 2015))). В частности, на основе такого подхода создана синестетическая проективная модель творчества К. Дебюсси и выявлено вероятностное присутствие в импрессионистическом звуковом пространстве его прелюдии «Затонувший собор» не программных реалий средневековой легенды, а идеи «длящегося настоящего» А. Бергсона – М. Пруста (Коляденко Н., 2015, с. 61–70).

Таким образом, можно установить, что герменевтическая рефлексия как метод неклассического музыкознания предполагает междисциплинарный характер исследований с опорой на принципы холистического процесса понимания целого как единства его частей и герменевтической спирали. Процедуры герменевтической рефлексии – это понимание-интерпретация и интерпретация-понимание, связанные по принципу дополнительности. Интерпретативный тип рефлексии делает в данном подходе особый акцент на доминанте индивидуально-личност-

ного исследовательского видения и интуитивно-дискурсивных методах, адекватных природе неустойчивого и многомерного музыкального смысла.

ЛИТЕРАТУРА

Аркадьев М.А. Временные структуры Новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). 2-е изд., испр. М.: Библос, 1992. 168 с.

Барт Р. От произведения к тексту / пер. с фр. С.Н. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 413–423.

Березовчук Л.Н. Интерпретатор и аналитик: Музыковедческий текст как предмет музыкального историзма // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 138–143.

Бонфельд М.Ш. Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки // Вопросы музыкознания и музыкального образования: Сб. науч. тр. Вып. 1. Вологда: Русь, 2000. С. 31–41.

Коляденко Н.П. Синестетический метод интерпретации музыкальных текстов // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия. М.: Нобель-пресс, 2013. С. 259–266.

Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015. 160 с.

Корнелюк Т.А., Кулиговский И.С. Музыкальное предсказание Ф. Шопена: Размышление о загадках Второй баллады (на материале трудов ученых отечественной музыкальной науки) // Культура и искусство. 2017. № 4. С. 60–71. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.4.18240. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=18240 (дата обращения: 30.04.2023).

Соболева М.Е. Философская герменевтика: Понятия и позиции. М.: Акад. проспект, 2014. 151 с.

Фейнберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. 4-е изд. М.: ДМК Пресс, 2022. 288 с.

Холопов Ю.Н. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. 1985. Вып. 6. С. 131–151.

Шинкарева М.И. Герменевтические аспекты изучения музыкального произведения // Семантика музыкального языка: Материалы науч. конф. 29–31 марта 2005 г. Вып. 3 / РАМ им. Гнесиных. М., 2006. С. 18–24.

REFERENCES

Arkad'ev, M.A. (1992), *Vremennye struktury Novoevropeiskoi muzyki (opyt fenomenologicheskogo issledovaniya)* [Temporal Structures of New European Music (Experience of Phenomenological Research)]. 2 ed., Biblos, Moscow, 168 p. (in Russ.)

Bart, R. (1989), "From work to text", *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: semiotics. Poetics], trans. by S. Zenkin, Progress, Moscow, pp. 413–423. (in Russ.)

Berezovchuk, L.N. (1993), "Interpreter and analyst: musicological text as a subject of musical historicism", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 2, pp. 138–143. (in Russ.)

Bonfel'd, M.Sh. (2000), "Musical hermeneutics and the problem of understanding music", *Voprosy muzykoznaniya i muzykal'nogo obrazovaniya: sbornik nauchnykh trudov* [Issues of musicology and music education: a collection of scientific papers], vol. 1, Rus', Vologda, pp. 31–41. (in Russ.)

Feinberg, E.L. (2022), *Dve kul'tury. Intuitsiya i logika v iskusstve i nauke* [Two cultures. Intuition and logic in art and science], 4 ed., DMK Press, Moscow, 288 p. (in Russ.)

Kholopov, Yu. N. (1985), "On the problem of musical analysis", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of musical science], vol. 6, pp. 131–151. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2013), "Synesthetic method of interpreting musical texts", *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: paralleli i vzaimodeistviya* [Art history in context of other sciences in Russia and Abroad: parallels and interaction], Nobel'-press, Moscow, pp. 259–266. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2015), *Problemy muzykal'noi sinestetiki* [Problems of musical synesthetics], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 160 p. (in Russ.)

Kornelyuk, T.A., Kuligovskii, I.S. (2017), "F. Chopin's musical prediction: Reflection on the mysteries of the Second ballad (based on the works of Russian musical scientists)", *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art], no. 4, pp. 60–71. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.4.18240, Available at: https://nbpublish.com/library_

read_article.php?id=18240 (Accessed 30 April 2023). (in Russ.)

Shinkareva, M.I. (2006), "Hermeneutic aspects of studying a musical work", *Semantika muzykal'nogo yazyka* [Semantics of musical language], vol. 3, RAM im. Gnesinykh, Moscow, pp. 18–24. (in Russ.)

Soboleva, M.E. (2014), *Filosofskaya germeneytika: ponyatiya i pozitsii* [Philosophical hermeneutics: concepts and positions], Akademicheskii Prospekt, Moscow, 151 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Коляденко Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: nk42-68@mail.ru

Корнелюк Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, редактор редакционно-издательского отдела Дальневосточного государственного института искусств (Владивосток)

E-mail: tatiana_krnk@mail.ru

Authors 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

Tatiana A. Kornelyuk, Cand. Sc. (Art Criticism), docent, editor of the editorial and publishing department at Far Eastern State Institute of Arts (Vladivostok)

E-mail: tatiana_krnk@mail.ru

Поступила в редакцию 12.05.2023

После доработки 11.08.2023

Принята к публикации 20.08.2023

Received 12.05.2023

Revised 11.08.2023

Accepted for publication 20.08.2023

© Лян Чэньи, Бажанов, Н.С., 2023

УДК 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-152-161

СТАНОВЛЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ КИТАЯ: ПЕРСОНАЛИИ

Лян Чэньи^{1, 2}, Н.С. Бажанов¹

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

² Педагогический колледж Гуанси, Гуйлинь, 541000, Китайская Народная Республика

Аннотация. В статье рассматривается первый исторический этап – становление китайской фортепианной школы. В этом процессе участвовали музыканты трех контингентов, китайские пианисты, российские и западноевропейские исполнители. Описание и анализ персоналий китайских пианистов первой половины XX в. позволяют обнаружить закономерности становления и развития китайской фортепианной школы. Список пианистов, способствующих становлению китайской фортепианной школы, открывает Б.С. Захаров. Современники и ученики отмечали, что Борис Захаров во время ведения своих уроков предпочитал говорить мало и больше показывать игровые приемы за фортепиано. Большое значение русский пианист-педагог придавал тренировке пальцевой, двигательной технике будущих фортепианных исполнителей. Вместе с Б.С. Захаровым в Китае работали российские пианисты А. Черепнин, А. Татулян, Т. Кравченко, из Италии приехала М. Пачи. Позднее к ним присоединились ученики профессора Московской консерватории А. Зилоти – С. Аксаков, З. Прибыткова, Б. Лазарев, Е. Левитин. В биографических сведениях иностранных пианистов, работавших на территории Китая, в деятельности китайских пианистов отражаются глубинные закономерности существования не только китайской фортепианной школы, но и более важной общей системы – китайской фортепианной культуры. Состав системы фортепианной культуры образуют следующие элементы: композиторское творчество; фортепианная нотная литература; архивы текстовые; государственные учебные заведения; исполнители пианисты; фортепианные конкурсы; любители фортепианной музыки; концертные залы; фортепианные фабрики.

Ключевые слова: китайская фортепианная школа, китайская фортепианная культура, Сяо Юмэй, Б.С. Захаров, Дин Шаньдэ

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лян Чэньи, Бажанов Н.С. Становление фортепианной школы Китая: Персоналии // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С.152–161. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-152-161.

THE FORMATION OF THE PIANO SCHOOL OF CHINA: PERSONALITIES

Liang Chenyi^{1, 2}, N.S. Bazhanov¹

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

² Guangxi Teacher Training College, Guilin, 541000, People's Republic of China

Abstract. The article discusses the first historical stage – the formation of the Chinese piano school. This process was attended by musicians of three contingents, Chinese pianists, Russian and Western European performers. Description and analysis of the personalities of Chinese

pianists of the first half of the 20th century, allows you to find patterns of formation and development of the Chinese piano school. The list of pianists contributing to the formation of the Chinese piano school is opened by B.S. Zakharov. Contemporaries and students noted that Boris Zakharov, while conducting his lessons, preferred to say little and more playing techniques at the piano. The Russian pianist-teacher attached great importance to the training of the finger, motor technique of future piano performers. Together with B.S. Zakharov, Russian pianists A. Cherepnin, A. Tatulyan, T. Kravchenko worked in China, M. Pachi came from Italy. Later, they were joined by students of the professor of the Moscow Conservatory A. Ziloti – S. Aksakov, Z. Pribytkova, B. Lazarev, E. Levitin. In the biographical information of foreign pianists working in China, the activities of Chinese pianists reflect the deep patterns of the existence of not only the Chinese piano school, but also the more important system – Chinese piano culture. It is this complex system education that defines the nature of its smaller part, namely the Chinese piano school. The composition of the piano culture system forms the following elements: composer's creativity; piano musical literature; text archives; state educational institutions; performers pianists; piano competitions; piano music lovers; Concert halls; Piano factories.

Keywords: Chinese Piano School, Chinese Piano Culture, Xiao Yumei, B.S. Zakharov, Ding Shan De

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

For citation: Liang Chenyi, Bazhanov, N.S. (2023), "The formation of the piano school of China: personalities", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 152–161. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-152-161.

Китай успешно развивается в современном мире, равно как и китайская фортепианная школа, которая откликается на вызовы времени. Существующая модель развития повлияла на формирование методики обучения игре на фортепиано и появление сети учреждений по всей стране. В этом процессе были реализованы усилия многих преподавателей, выявлены и развиты многочисленные юные дарования. Все это способствовало развитию и популяризации фортепианного искусства в Китае.

В XX в. мировая фортепианная школа оказала большое влияние на формирование аналогичной школы в Китае. Многие китайские пианисты такие, как Дин Шаньдэ и Чжоу Гуаньжэнь, Лю Шикунь и др., уехали учиться за границу, после окончания учебы они вернулись на родину и привезли с собой необходимые знания для создания и развития системы обучения игре на фортепиано. В это же время возникает важнейший слой для становления фортепи-

анной культуры – многочисленные любители фортепианной музыки.

Пекинская центральная музыкальная консерватория и Шанхайская консерватория сосредоточили в своих стенах самых выдающихся учителей. Подлинное становление фортепианного исполнительства как дисциплины в Китае произошло после основания Шанхайской национальной консерватории в 1927 г. Наибольший вклад в этот процесс внес Сяо Юмей.

Сяо Юмэй (1884–1940) обучался в Японии игре на фортепиано и пению в Токийском институте музыки (а также в Императорском университете в классе просвещения), на фортепианном факультете Лейпцигской консерватории имени Мендельсона Бартольди и факультете философии в Лейпцигском университете. После защиты диссертации в Германии «Исследование китайских древних музыкальных инструментов» он вернулся в Китай в 1920 г. Он был убежден, что Китаю необходимы высшие музыкальные учебные заве-

дения европейского типа. Сяо Юмэй стал продвигать эту идею в жизнь. Будучи основателем профессионального образования в области старинной музыки в Китае, Сяо Юмэй набирает выдающихся музыкальных педагогов в педагогические коллективы. В 1929 г. в Шанхае он встретился с русским пианистом Борисом Захаровым, учеником А.К. Лядова, А.Н. Есиповой, Л. Годовского и уговорил его стать профессором специального фортепиано в Шанхайской консерватории. Вместе с Б.С. Захаровым в Китае работали российские пианисты А. Черепнин, А. Татулян, Т. Кравченко, из Италии приехала М. Пачи. Позднее к ним присоединились ученики профессора Московской консерватории А. Зилоти – С. Аксаков, З. Прибыткова, Б. Лазарев, Е. Левитин.

Так появилась возможность для развития профессионального образования игре на фортепиано в Китае.

Б.С. Захаров (1 декабря 1887, Санкт-Петербург – 30 января 1943, Шанхай) родился в семье купца 1-й гильдии Степана Николаевича Захарова, крупного лесоторговца и Юлии Андреевны Дурдиной – дочери «пивного магната» Андрея Ивановича Дурдина. В 1906 г. он познакомился с Сергеем Прокофьевым в Петербургской консерватории, где они учились в классе композитора А.К. Лядова. Со временем знакомство переросло в дружбу. Б.С. Захаров способствовал переходу С.С. Прокофьева в фортепианный класс к А.Н. Есиповой.

Как педагог Б. Захаров отличался своей неповторимой манерой преподавания и следовал своим педагогическим принципам. Современники, пианисты, ученики отме-

чают, что Борис Захаров во время ведения своих уроков говорил мало и в основном предпочитал метод наглядной демонстрации. Большое значение русский пианист-педагог придавал целенаправленной тренировке – пальцевой технике будущих фортепианных исполнителей. Среди наиболее именитых его учеников можно отметить Чэнь Биган, Чжу Яфэнь, Ма Сысунь, Чжэн Лицин, Ли Чан Сунь. Знаменитый пианист Лю Шикунь в детстве также четыре года учился у Бориса Захарова. К каждому из своих учеников Б. Захаров применял совершенно индивидуальный, неповторимый подход. До своей смерти Борис Степанович преподавал фортепиано в Шанхайской консерватории.

Дин Шаньдэ (1911–1995) и Ли Цуйчжэнь (1910–1966) были двумя наиболее выдающимися учениками Б.С. Захарова.

Особая заслуга в популяризации фортепианного искусства в Китае принадлежит Цай Юаньпэю, Ли Шутону. Цай Юаньпэй (1868–1940) – китайский педагог, который в 20-е гг. XX в. был министром просвещения Китая. Цай в свое время выступил с предложением по отношению к Сяо Юмэй, чтобы тот возглавил научное руководство Ассоциацией музыкальных исследований на базе Пекинского университета. Сотрудничество и взаимодействие Сяо Юмея и Цай Юаньпэя оказалось весьма продуктивным. В частности, им удалось открыть несколько учебных заведений, в числе которых также Пекинское женское высшее педагогическое училище (1922), музыкальные курсы при Пекинском университете (1922), факультет музыкального искусства Пекинского

училища искусств (1923). В каждом из перечисленных учебных заведений были организованы специальности фортепиано, вокал и композиция (Wang A., 2001, p. 21).

На этом же историческом этапе в южной части страны ученики китайского педагога-музыканта Ли Шутона основали Шанхайское педагогическое музыкальное училище (1920). В частности, его создателями стали Фэн Цзункай, У Мэнфей и Лю Чжипин. Спустя три года после основания в 1923 г. данное учебное заведение получило новое название «Шанхайский художественный университет». В 1925 г. на его базе был основан музыкальный факультет Шанхайского училища и музыкальный факультет Шанхайского института искусств (Лю Сяолун, 2009, с. 17). Следует отметить, что все перечисленные учебные заведения вошли в число первых официально открытых школ обучения фортепиано в Поднебесной.

Одним из показателей профессионального уровня китайских пианистов периода 20-х гг. XX столетия выступили личные воспоминания Дин Шандэя в фильме «Заседание специалистов фортепиано» 1991 г. выпуска. В данной кинокартине господин Дин повествует о единственном китайском пианисте, который уже на этом этапе осуществлял активную концертную деятельность. Речь идет о Цю Мохене, который в своем репертуаре имел сложную с технической и художественной точки зрения Сонату В.А. Моцарта ля мажор, KV 311 с «Турецким маршем» (Дин И, 2020, с. 90).

Одна из характерных особенностей фортепианной культуры, которая сложилась в Китае на со-

временном этапе, заключается в распространении классического фортепианного репертуара в облегченной, эстрадно-джазовой форме. В качестве примера можно упомянуть о талантливом пианисте французского происхождения Р. Клайдермане (р. 1953). Желание исполнять известные классические мелодии в значительной степени стимулировало зарождение массового интереса китайской молодежи к постижению фортепианной игры. Известный профессор Данина Джао воспитал многих «вундеркиндов», среди которых Ли Юньди, Чэнь Са и др.

В педагогике Данина Джао важен ориентир на образцы выдающихся исполнителей, которые необходимо слушать учащимся в записях на дисках, а секреты техничности его студентов заключаются в методических рекомендациях играть все сначала медленно (но очень точно), постепенно ускоряя темп. Большое значение на занятиях в его классе придается анализу известных, «эталонных» интерпретаций. Характерной тенденцией обучения фортепиано в Китае являлся ориентир на мировые шедевры исполнительского искусства, зафиксированные в аудио- и видеозаписях.

Важную роль в политике современного Китая играют идеалы культуры и образования. В исследовании «Концертная жизнь современного Китая» Лю Чжихуэй отмечает, что на рубеже XX–XXI в. в Китае насчитывалось в общей сложности более десяти миллионов пианистов-исполнителей; общая численность детей, которые обучаются музыкальному искусству переходит рубеж в несколько десятков мил-

лионов (в частности, известно, что в частной Пекинской музыкальной школе состав учеников превышает 23 тысяч юных музыкантов) (2016). В современном Китае буквально на всех уровнях активно поддерживается престиж профессии музыканта-пианиста, государство предоставляет всяческую финансовую помощь и поддержку, особенно для перспективных и молодых талантов, которые демонстрируют твердое желание развивать и продвигать китайскую пианистическую школу на мировой арене.

XX столетие для всего мира – исторически переломный этап, один из признаков которого появление большого числа новых музыкальных школ и художественных течений, развивающих свои уникальные эстетические характеристики и качества. Поскольку фортепиано не является китайским национальным инструментом, многие музыковеды-историки признают, что в развитии китайского пианизма большую роль сыграли различные иностранные фортепианные школы.

Китайские ученые считают, что наиболее важный вклад в развитие китайского пианизма внесли фортепианные школы Франции (в частности, К. Дебюсси), Италии (Ф. Бузони), немецко-австрийская (А. Шнабель, В. Бакхаус). В современной научной литературе отмечается, что китайское фортепианное музыкальное искусство развивалось под влиянием российской фортепианной культуры. Общим сходством является то, что как для китайских музыкантов и композиторов, так и для русских – фортепиано было иностранным музыкальным инструментом (Лю Сяолун, 2009, с. 17).

Однако китайскому и российскому фортепианному музицированию удалось впитать в себя поистине лучшие традиции зарубежной музыкальной культуры.

Весьма интересным является тот факт, что сама по себе русская культура развивалась по двум потокам – восточному и западному, которые сталкиваются в России в связи с ее территориальным нахождением. Так, русскую нацию нельзя назвать чисто европейской, но при этом, она также и не чисто азиатская. По сути, Россия представляет собой целостную часть мира, огромный Восток и Запад в их плотном переплетении и соединении. В российской культуре постоянно идет борьба данных начал между собой. Собственно, эта тенденция проявляется и в плане российского фортепианного музицирования (Ню Яцян, 2009, с. 101).

Главным источником традиционной национальной культуры в Китае являются конфуцианство, даосизм и буддизм. Развитие фортепианного музыкального искусства также происходило на этом фоне. Фортепианная музыка в китайском стиле по-прежнему не пользуется широкой мировой популярностью, как это характерно, к примеру, для той же русской фортепианной музыки.

Крепкой основой для развития китайской фортепианной педагогики стало открытие высшей музыкальной школы им. А. Глазунова в Харбине (1925), основанной русской эмигранткой В.И. Диллон. Она окончила Лейпцигскую консерваторию по классу фортепиано и виртуозно владела инструментом. В 1927 г. был открыт Шанхайский государственный институт музыки,

позже консерватория, где был создан симфонический оркестр. Руководство заведений приглашало на преподавательские должности квалифицированных зарубежных педагогов-музыкантов, что позволило значительно повысить уровень владения фортепиано и качество исполнения произведений китайскими студентами (Бянь Мэн, 1994, с. 32).

Учеба в консерватории им. А. Глазунова велась по учебным программам императорских консерваторий России. Кроме фортепианной классики, изучались общий свод камерных опусов как в ансамбле, так и в классе аккомпанемента. Теоретические предметы по основам музыкальной грамоты преподавал С.С. Аксаков, впоследствии профессор по классу фортепиано в Шанхайском государственном институте музыки (Дин И, 2020, с. 138).

Отличительными особенностями русского фортепианного музицирования являются в первую очередь активное утверждаемое стремление к насыщенности, многокрасочности тембра, культивирование полного, сочного звучания. Создание национального фортепианного репертуара было невозможно без изучения основ европейского музыкального искусства. Китайская фортепианная музыка, продолжая развивать традиции государственного искусства, начала активно употреблять элементы западной культуры.

В истории китайской музыкальной педагогики принято считать, что наиболее ценный вклад в развитие китайского пианизма внесли такие педагоги, как Дин Шандэ, Чжоу Гуанжэнь, Лю Шикунь.

Дин Шандэ – китайский композитор, пианист, музыкальный педагог, почетный председатель Союза музыкантов и Ассоциации музыкантов в Китае. Он стал первым в истории Китая пианистом, который записал виниловый диск со своими фортепианными произведениями (1934, «Пикколо Пастушка» и «Колыбельная»).

Свои первые сольные фортепианные концерты Дин организовал в Китае в 1935 г. (Шанхай, Пекин и Тяньцзинь). В том же 1935 г. он завершает длительное обучение по курсу фортепиано и начинает многолетнюю исполнительскую и преподавательскую деятельность. В числе первых учебных заведений, в которых работал Дин Шандэ, был женский педагогический институт провинции Хэбэй.

В 1937 г. после краткосрочного участия в боевых действиях против японских захватчиков Дин Шандэ вернулся в университет и активно занялся преподавательской деятельностью. Совместными усилиями со своими коллегами Чэнь Юсинь и Лао Цзинсянь он учредил Шанхайское музыкальное училище.

Дин Шандэ помимо активной профессиональной деятельности также постоянно занимался всесторонним совершенствованием своих навыков. Так, известно, что в 1942 г. молодой композитор-педагог закончил курс композиции у В. Френкеля, а уже в 1945 г. написал первую часть свой знаменитой на весь мир сюиты «Весеннее турне». Спустя год, в 1946 г. он занял должность профессора Нанкинской государственной консерватории (Яо Вэньцзяо, 2021, с. 309).

Педагогические достижения Дин Шандэ по-настоящему ценны для

китайской фортепианной культуры и образования. Благодаря эффективной педагогической деятельности Дин Шандэ, под его руководством было воспитано современное поколение китайских композиторов-пианистов, в числе которых можно назвать в первую очередь Сяо Шусяня, Ли Цуйчжэня, Чжу Гуньи, Чжоу Гуанжэнь, Ло Чжунжун, Чэнь Минчжи, Лю Чжуан, Чэнь Ган, Хэ Чжаньхао (Яо Вэньцзяо, 2021, с. 308).

Другим китайским педагогом-пианистом, внесшим необычайно важный вклад в развитие фортепианной культуры и педагогики, в свое время оказалась Чжоу Гуанжэнь (1928–2022). Будущий мастер китайского пианизма родилась в Германии и начала заниматься фортепианным искусством уже в период раннего детства. В 10-летнем возрасте Чжоу поступила в Шанхайский частный музыкальный колледж, на базе которого постигала основу пианизма у Дина Шандэ.

В 1949 г. Чжоу Гуанжэнь выступила со своим сольным концертом, организованным в Шанхае. Музыкальные критики из Китая поставили ему высочайшую оценку. Чжоу была названа самой молодой и наиболее многообещающей пианисткой своего поколения. Это послужило большим подспорьем для ее дальнейшего творческого развития.

В 1951 г. Гуанжэнь в составе китайской молодежной художественной труппы отправилась в Германию, чтобы принять участие в фортепианном конкурсе Всемирного молодежного студенческого фестиваля мира и дружбы. Китайская пианистка завоевала третью премию и стала первым пианистом из Ки-

тая, получившим премию международного конкурса.

Осуществляя активную многолетнюю преподавательскую деятельность, Чжоу Гуанжэнь удалось воспитать ярких и самобытных профессиональных музыкантов, которые принесли Китаю большое количество побед на международных фортепианных конкурсах. Гордостью педагогической карьеры Чжоу стали Хуан Пейин, Хуан Юи, Ни Хунцзинь, Дань Чжаои, Ван Юйцзя, Ли Юньди, Чен Са и мн. др. Чжоу воспитала более 300 профессиональных фортепианных талантов. Ее ученики Лю Нин, Фэн Пан, Шэн Юань, Ван Сяохань, Мао Дунли, Ши Цзяцзя и другие неоднократно завоевывали призовые места на крупных международных и региональных конкурсах.

В профессиональных музыкальных кругах в современном Китае Чжоу Гуанжэнь именуется «крестной матерью» китайской музыкальной школы. Она одной из первых сформировала уникальную методику обучения фортепианному искусству в Китае.

Если говорить о ключевых педагогических идеях Чжоу, то их главным образом можно свести к таким положениям: индивидуальный подход к каждому учащемуся для того, чтобы обеспечить тонкое воздействие на его личность и эстетические представления; постоянное расширение понимания музыки; стимулирование художественного потенциала молодого поколения музыкантов. Подход, который Чжоу Гуанжэнь применяла для обучения своих учеников пианистическому искусству, был назван впоследствии методом «умного обучения».

Лю Шикунь (р. 1939) – один из ведущих пианистов современности. Благодаря ему по всей стране было открыто около сорока детских музыкальных центров. В Китае широкую популярность имеет начальное музыкальное обучение. Дети учатся игре на музыкальных инструментах, в частности, на фортепиано с раннего возраста: 3–5 лет, в отличие от России, где обучение начинается в 6–7 лет. Значительная роль в Китае принадлежит родителям, тщательно следящим за музыкальным обучением детей. Система игры в Китае построена на развитии технического аппарата ребенка. Следовательно, важным считается развитие подвижности и скорости пальцев (Zhaoyi Deng, 2013, p. 43).

Основу педагогических идей Лю Шикунь составляют представления о том, что если ребенка с самого раннего возраста приобщать к музыке, то это будет способствовать не только его более эффективному и гармоничному интеллектуальному развитию, но также и формировать положительные моральные качества, чувства прекрасного. Такое понимание роли музыки в развитии подрастающей личности привело к тому, что Лю Шикунь с середины XX в. активно открывал по всему Китаю детские музыкальные центры, которые названы его именем. В Китае все еще продолжают свое эффективное функционирование около 40 филиалов «Художественного центра фортепианной музыки им. Лю Шикуня».

Суммируя сведения о китайской школе пианистов из преподавателей и учеников, следует отметить существование комплекса взаимосвязанных частей, гораздо больших,

чем фортепианная школа. Такая система имеет традиционное название *фортепианная культура*.

Понятие фортепианная культура пока еще редко встречается в научной литературе. Доктор искусствоведения, профессор Римма Бучукури считает, что «Национальная фортепианная культура – многоуровневое понятие. Это и концертно-исполнительская деятельность пианистов, это и уровень музыкально-педагогической деятельности конкретной страны, развитие методической мысли, состояние фортепианных классов в музыкально-образовательной системе, наличие фортепианной литературы, а также существующие инструменты – фортепиано, с присущей им механикой и т.д. Важно не только взаимодействие этих уровней, объектом особого внимания для специалистов должно стать функциональное взаимовлияние подсистем этой культуры» (2012, с. 89).

Кроме Китая, историческими примерами формирования фортепианной культуры могли бы служить Англия, США, Россия. В этих странах развитие фортепианной культуры происходило с отличием и совпадением ряда позиций. Вполне понятно, что одна культура может содержать несколько фортепианных школ. Например, в России известны Санкт-Петербургская и Московская фортепианные школы. Школа возникает гораздо раньше, чем полноценная фортепианная культура. Так, в начале формирования фортепианной культуры в Англии, школа вирджиналистов (XVI–XVII вв.) уже существовала. Во время окончания формирования английской фортепианной культуры уже

действовала английская фортепианная школа Муцио Клементи (1752–1832).

Мы подошли к важнейшему концептуальному вопросу, из каких частей должна состоять система фортепианной культуры? Полный список составили бы следующие ее части:

1. Композиторское творчество. В контексте фортепианной культуры в репертуаре совершенно необходимы национальные фортепианные произведения, исполняемые в концертах.

2. Фортепианная нотная литература на родном языке (нотные издания, методические статьи, учебники и самое главное комментарии к ним). Это условие продиктовано массовостью любителей фортепианной музыки, многочисленностью преподавателей и учеников.

3. Архивы текстовые (документы, свидетельства) и звуковые (звукозаписи отечественных исполнителей). История фортепианной культуры страны должна сохраняться и прирастать. Хранителями ее являются библиотеки, архивы и музыкальные музеи.

4. Государственные учебные заведения разного уровня.

5. Исполнители пианисты. Необходим достаточный по численности и уровню мастерства корпус исполнителей пианистов. Культура должна быть актуальна и постоянно воспроизводиться в современности.

6. Фортепианные конкурсы, фестивали, гастроли выдающихся пи-

анистов, трансляции позволяют выявить соотношение региональных уровней фортепианной культуры страны и сравнить национальные достижения с мировым уровнем фортепианного искусства.

7. Любители фортепианной музыки – необходимая питательная среда культуры, обеспечивающая существование всех ее частей.

8. Концертные залы для фортепианных сольных концертов относятся к материальной части фортепианной культуры.

9. Фортепианные фабрики. Производство инструментов развивает инструментальный аспект культуры.

10. Продуманное и обоснованное государственное финансирование всех перечисленных частей фортепианной культуры.

Названные части фортепианной культуры формируются и развиваются одновременно с национальной фортепианной школой. Так было в Англии в XVII в., в России XIX в., в Америке XIX–XX в., в Китае в XX в.

С начала XX в. в Китае сформировалась целостная уникальная система фортепианного обучения как на высоком профессиональном, так и на любительском уровне. Десятки вузов по всей стране выпустили сотни тысяч пианистов, квалификация которых признается внутри Китая и далеко за его пределами.

ЛИТЕРАТУРА

Бучукури Р. Креативный фундамент французской фортепианной школы // GESJ: Musicology and Cultural Science. 2012. № 1. С. 89–94.

Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994. 142 с.

REFERENCES

Bian Meng (1994), *Ocherki stanovleniya i razvitiya kitaiskoi fortepiannoi kul'tury* [Essays on the formation and development of Chinese piano culture], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 142 p. (in Russ.)

Buchukuri, R. (2012), "The creative foundation of the French Piano school",

Дин И. Система фортепианного образования в современном Китае: Структура, стратегии развития, национальный репертуар: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2020. 220 с.

Лю Сяолун. 60 лет развития китайского фортепианного искусства // Piano Art. 2009. № 5. С. 17–25.

Лю Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2016. 213 с.

Ню Яцян. Фортепианная педагогика России и Китая: Интегративный подход: Дис. ... канд. пед. наук. М., 2009. 197 с.

Яо Вэньцзяо. Фортепианное образование в современном Китае: Достижения, проблемы и перспективы // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 3. С. 308–310.

Wang A. The evolution of piano education in twentieth-century China with emphasis on Shanghai and Beijing Conservatories. Doctor of Musical Arts dissertation, University of Maryland at College Park, 2001. 198 p.

Zhaoyi Deng. Writings on piano education. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2013. 499 p.

GESJ: Musicology and Cultural Science, no. 1, pp. 89–94. (in Russ.)

Din I. (2020), *Sistema fortepiannogo obrazovaniya v sovremennom Kitae: struktura, strategii razvitiya, natsional'nyi repertuar* [Piano education system in modern China: structure, development strategies, national repertoire], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 220 p. (in Russ.)

Liu Xiaolong (2009), “60 years of development of Chinese piano art”, *Piano Art*, no. 5, pp. 17–25. (in Russ.)

Liu Zhihui (2016), *Kontsertnaya zhizn' sovremennogo Kitaya* [Concert life in modern China], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 213 p. (in Russ.)

Niu Yaqian (2009), *Fortepiannaya pedagogika Rossii i Kitaya: integrativnyi podkhod* [Piano pedagogy of Russia and China: integrative approach], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 197 p. (in Russ.)

Yao Wenjiao (2021), “Piano education in Modern China: Achievements, problems and prospects”, *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The world of science, culture, education], no. 3, pp. 308–310. (in Russ.)

Wang A. (2001), *The evolution of piano education in twentieth-century China with emphasis on Shanghai and Beijing Conservatories*, Doctor of Musical Arts dissertation, University of Maryland at College Park, 198 p. (in Eng.)

Zhaoyi Deng (2013), *Writings on piano education*, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 499 p. (in Eng.)

Сведения об авторах

Лян Чэньи, лектор в Педагогическом колледже Гуанси, ассистент-стажер Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: lcy236697326@vip.qq.com

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Authors Information

Liang Chenyi, teacher at the Guangxi College of Science and Technology, trainee assistant at the M.I. Novosibirsk State Conservatory

E-mail: lcy236697326@vip.qq.com

Nikolai S. Bazhanov, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Поступила в редакцию 24.04.2023

После доработки 12.08.2023

Принята к публикации 20.08.2023

Received 24.04.2023

Revised 12.08.2023

Accepted for publication 20.08.2023

© Петрова, А.М., 2023

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-162-174

КВАРТЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: К ПРОБЛЕМЕ ОТРАЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

А.М. Петрова¹

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

Аннотация. В статье рассматривается проблема воплощения национально-характерного содержания и тематики в квартетном творчестве китайских композиторов от периода становления – в первой половине XX в., по 2000-е гг. В контексте культурно-исторических этапов выявляются методы композиторской работы в наиболее художественно значимых сочинениях национальных авторов. На этапе становления квартета в системе китайской композиторской скрипичной школы в приоритете оставались вариантно-вариационный метод развития материала и цитирование национального тематизма. При этом в отдельных сочинениях обнаруживаются оригинальные способы работы с традиционным материалом. Авторы пересматривают подход к китайской ладовой и метроритмической системе отдельных региональных традиций, что показано на примере Струнного квартета фа-мажор, ор. 10 № 1 Ма Сыцуна (1938) и Струнного квартета соль мажор Цюй Вэя (1960). В период Культурной революции произошло вынужденное возвращение к методам этапа становления жанра в китайской академической музыкальной культуре. Однако и в этот период национальные авторы сумели создать художественно значимые и популярные до настоящего времени квартеты (Струнный квартет «Седая девушка» Чжу Цзяньэр и Ши Юнкана (1972)). В период «реформ и открытости» – после 1976 г., китайские композиторы вновь смогли обратиться к стилям и техникам XX в., развивавшимся в Европе и США. Свобода художественного творчества позволила найти индивидуальные способы воплощения национального содержания, философских воззрений и тематики.

Ключевые слова: струнный квартет, метод цитирования, вариантно-вариационный метод, Ма Сыцун, Цюй Вэй, Чжу Цзяньэр, Ши Юнкан, Ло Чжунжун, Чжоу Лун, Лян Лэй

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Петрова А.М. Квартетное творчество китайских композиторов: К проблеме отражения национального содержания // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 162–174. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-162-174.

QUARTET WORKS OF CHINESE COMPOSERS: TO THE PROBLEM OF REFLECTING THE NATIONAL CONTENT

A.M. Petrova¹

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

Abstract. The article deals with the problem of embodying nationally characteristic content and themes in the quartet works of Chinese composers from the period of formation – in the first half of the 20th century, to the 2000s of the 21st. In the context of cultural and historical stages, the methods of composer's work in the most artistically significant works of national authors are revealed. At the stage of the formation of the quartet in the system of the Chinese composer violin school, the variant-variational method of developing the material and quoting national thematics remained in priority. At the same time, individual works reveal original ways of working with traditional material. The authors reconsider the approach to the Chinese modal and metrorhythmic system of certain regional traditions, which is shown by the example

of the String Quartet in F major, op.10 No. 1 by Ma Sicong (1938) and the String Quartet in G major by Qu Wei (1960). During the period of the Cultural Revolution there was a forced return to the methods of the stage of the formation of the genre in Chinese academic musical culture. However, even during this period, national authors managed to create artistically significant and popular quartets to this day (The Gray-haired Girl String Quartet by Zhu Jian'er and Shi Yongkang (1972)). During the period of "reform and opening up" after 1976, Chinese composers were again able to turn to the styles and techniques of the 20th century that developed in Europe and the United States. The freedom of artistic creativity made it possible to find individual ways of embodying national content, philosophical views and themes.

Keywords: string quartet, citation method, variational method, Ma Sicong, Qu Wei, Zhu Jian'er, Shi Yongkang, Luo Zhongrong, Zhou Long, Liang Lei

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

For citation: Petrova, A.M. (2023), "Quartet works of Chinese composers: to the problem of reflecting the national content", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 162–174. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-162-174.

Жанр квартета в творчестве национальных китайских композиторов все еще остается мало исследованной областью научной проблематики. Исследовательский интерес к особенностям его развития возник лишь в конце 1970-х гг. – после завершения Культурной революции¹, что явилось следствием роста популярности жанра среди национальных авторов. Между тем все еще сильна тенденция к дискретному рассмотрению проблем жанрового развития на примере отдельных сочинений выдающихся представителей национальной композиторской школы – Тань Дуня, Бао Юанькая, Чэнь Сяюна, Чжоу Вэньчуна, Чжан Чжао, Лян Ля и др. И это неудивительно, ведь в жанровой иерархии струнный квартет долгое время находился в тени других более крупных и репрезентативных жанров – концерта для солиста с оркестром и академической оперы.

Следует отметить, что с началом периода «реформ и открытости», последовавшим после 1978 г.,

именно квартет стал тем жанром, который дал возможность национальным композиторам апробировать новые способы воплощения национально-характерного содержания и тематизма. Понимание особенностей композиторской работы в данном направлении позволяет увидеть весь путь, пройденный китайской композиторской скрипичной школой – от подражания к национальному облику. В связи с этим, целью настоящей статьи является выявление композиторских приемов и способов передачи национального содержания и тематизма на примере наиболее репрезентативных квартетных сочинений различных этапов китайского музыкального искусства.

Первый струнный квартет в Китае был создан в 1916 г. китайским композитором Сяо Юмэйем². Му Цюаньчжи отмечает данное сочинение как «первое камерное произведение для струнного состава, созданное китайским автором с использованием европейской композиторской

техники»³ (2018, с. 33). Структура цикла, тональный план и стилистика музыкального языка свидетельствуют об ориентации на классико-романтическую модель. Именно поэтому другой китайский исследователь Лян Маочунь не признает за сочинением Сяо Юмэя первенства в квартетном жанре. Важную роль в этом сыграло и то, что данное сочинение было написано в Берлине, где обучался композитор. Тем не менее Квартет ре мажор большинством китайских музыкальных ученых считается точкой отсчета в истории развития жанра в контексте китайского скрипичного композиторского творчества. В целом на этапе становления жанра квартетные сочинения китайских авторов можно обозначить как учебно-экспериментальные, так как целью их создания было освоение жанровой модели. Таковым, к примеру, является Струнный

квартет ре минор Хуан Цзы, демонстрирующий наиболее удачный опыт реализации классико-романтической модели жанра в творчестве китайского автора.

Особняком на данном этапе развития жанра стоит Струнный квартет фа мажор, ор. 10 № 1 Ма Сыцуна, законченный в Гонконге в 1938 г. Это первое сочинение, где осуществляются поиски собственного авторского стиля посредством диалога с традиционными китайскими формами исполнительства – музыкально-сценическим искусством Цзиньюнь Дагу⁴, Циньцян⁵ и танцем Янко⁶. Ритмоформулы пекинского ручного барабана⁷ – участника инструментального ансамбля Цзиньюнь Дагу легли в основу ритмической организации первой части квартета, о чем свидетельствуют характерные для данной формы традиционного исполнительства триольные и синкопированные фрагменты (пример 1).

Пример 1. Ма Сычуань. Струнный квартет фа мажор. Главная партия I части



В музыкальном материале второй части квартета композитор воплощает характерные ладоинтонационные и ритмические особенности оперы Циньцян, а в финале сочинения – традиционного танца Янко. Примечательно, что Ма Сыцун отказался от метода

цитирования в пользу создания авторского тематизма, но имеющего генетическую связь с традициями китайских национальных оперных стилей и танцевального искусства.

Таким образом, на этапе становления жанра в системе китайско-

го композиторского творчества молодые национальные авторы работают, по преимуществу, по модели, целью чего является освоение структурно-типологических особенностей квартетного письма. Согласно концепции развития композиторских школ Востока, принадлежащей М.Н. Дрожжиной, подобная характеристика показательна для начального этапа формирования системы национального творчества (2004). Следовательно, Струнный квартет фа мажор Ма Сыцуна может быть обозначен в качестве первого китайского сочинения в данном жанре, что подтверждает творчество следующих поколений национальных композиторов, направленное на поиски путей соединения западноевропейской структуры и китайской музыкальной традиции.

С 1949 г. начинается новый этап в развитии китайского академического музыкального искусства, ознаменованный расцветом творчества национальных композиторов и активной работой с традиционными художественными моделями⁸. Однако в области квартетного жанра национальные композиторы все еще оставались на стадии подражания западноевропейским образцам, что в немалой степени было связано с недостаточной подготовленностью китайской публики к восприятию инационального жанра.

На данном историческом этапе перед китайскими авторами

встала важная задача найти способы выражения традиционной китайской тематики и содержания в своих музыкальных опусах. В этой связи метод цитирования и аранжировки народных мелодий все еще оставался наиболее популярным⁹. Помимо этого, как указывает В.Ю. Батанов, китайские композиторы этого периода стремились воссоздать звучание традиционных китайских инструментов. К наиболее показательным примерам, где сочетаются обозначенные композиционные приемы, можно отнести Струнный квартет «Эр Цюань Ин Юэ» Дин Шаньдэ, созданный по одноименной пьесе для эрху китайского автора и исполнителя А Бинга¹⁰.

Представляется, что наибольшего успеха в создании национального варианта жанра в обозначенный период добился китайский композитор Цюй Вэй – автор Струнного квартета соль мажор (1960). В циклической структуре сочинения композитор отходит от классико-романтической традиции изложения путем обращения к традиционной китайской ладовости¹¹. К примеру, главная тема третьей части квартета построена на основе одного из традиционных видов китайской пентатоники «у шэн», в которой главный – звук *d* в структуре звукоряда «Юй» (D-F-G-A-C)¹². Смешение различных вариантов звукорядов обозначенного лада (*d* «Шан», *e* «Гун», *b* «Цзюэ», *fis* «Юй») является в данном сочи-

нении одним из важных средств развития и выступает в качестве своеобразной альтернативы западноевропейской тональной системе:



Следует заметить, что подобный способ трактовки традиционной ладовой системы не имел в то время аналогов в китайской композиторской школе. В целом композиторы все еще стремились писать в западноевропейской стилистике, а национальный колорит выражался, как правило, посредством цитирования народных мелодий.

В период Культурной революции (1966–1976) музыкальное искусство стало средством политической пропаганды. Свобода художественного творчества была пресечена тотальным контролем со стороны правительства. Это спровоцировало замкнутость художественных направлений на «идеологически правильной» национальной тематике, что привело к неизбежной консервации во взглядах. Однако даже в таких условиях китайские композиторы сумели создать ряд выдающихся сочинений. У жанра

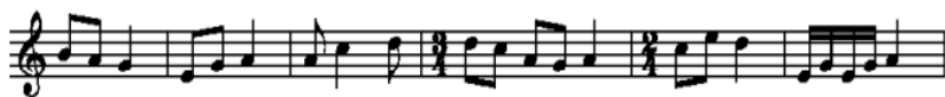
квартета в то время был лишь один путь к существованию: через адаптацию тематизма «разрешенных» сочинений и создание аранжировок, транскрипций и переложений. Материалом для тематизма квартетов послужили «образцовые революционные оперы» и революционные песни, к примеру, пекинская опера «Гавань», балет «Седая девушка», «Песня Красной Звезды» и мн. др.

Одним из таких сочинений является известный в Китае струнный квартет «Седая девушка» Чжу Цзяньэр и Ши Юнкана (1972), созданный на основе одноименного балета¹³. Композиторы обратились к трем основным темам оригинала, заимствованым из традиционной китайской музыки: хэбэйским народным песням «Капуста» и «Легенда о Цинъяне» и шаньсийской народной песне «Подбирая Маккензи» (пример 2).

Пример 2. «Капуста»



«Легенда о Цинъяне»



«Подбирая Маккензи»



По сравнению с танцевальной драмой тематический материал в квартете дан в концентрированной форме, чему способствовало обращение к методу вариантно-вариационных преобразований. Развитие основано на работе с ритмоинтонационными элементами тематизма, что привело к формированию новых и относительно самостоятельных тематических образований. Подобный подход к работе с традиционным тематизмом в рамках китайской композиторской школы был применен впервые. В результате тандему композиторов удалось создать новое сочинение, которое вышло «из тени» первоисточника, при этом не потеряв связи

с традиционным музыкальным материалом¹⁴.

Период с 1976 г. (окончание Культурной революции) и до 1990-х гг. ознаменован сменой политического курса в социальной и культурной сфере. В Китае данный исторический этап обозначен как «политика реформ и открытости»¹⁵. В это время в стране появилось большое число молодых композиторов, создавших ряд художественно значимых сочинений. Именно поэтому китайский исследователь Тань Сююань связывает вторую половину 1970-х гг., собственно, с началом развития камерной музыки в Китае (2020). В области камерно-инструментальной музыки

начался подлинный расцвет, что наиболее отчетливо проявилось в квартетном жанре. Чен Хуэй отмечает, что после Культурной революции жанр квартета стал особенно популярен среди национальных композиторов (2014).

С начала 1980-х гг. китайские композиторы, наверстывая упущенное, вновь обратились к техникам и стилям XX в.¹⁶, среди которых наибольшей популярностью на первых порах пользовались серийная техника и додекафония¹⁷. «1980-е годы для Китая стали началом новой эпохи, связанной с бурным развитием всех областей жизни страны.

В рамках прогрессивных перемен находилось и музыкальное искусство. Молодые композиторы той поры устремились к освоению опыта, накопленного к концу столетия в искусстве Запада» (Дун Шухань, 2020, с. 40). Это позволило жанру квартета найти новые пути воплощения национального содержания и образности. В результате к началу 2000-х гг. в Китае было создано значительное количество квартетов, среди которых наибольшей художественной ценностью выделяются такие сочинения, как Второй струнный квартет (1985) и Третий струнный квартет (1998) Ло Чжунжуна, квартеты «Фэн Я Сун» (1982) и «Восемь цветов» (1986) Тань Дуня, «Песня Цинь» (1982) Чжоу Луна, «Песня народа Мяо» (1988) Сюй Шуя, «Деревенская тризна» (1988) Мо Упина и др.

Широкое распространение жанра квартета в области композиторского искусства подтверждает появление в начале 1990-х гг. двух направлений: первое относится к творчеству китайских композиторов, живущих и работающих на Родине; второе – творчество китайских авторов, которые создают свои сочинения, проживая в других странах, в основном в США (Чжоу Вэньчуна, Лян Ляя, Чжоу Луна и др.).

Неоднородность наблюдается и в рамках первого направления, что позволяет провести грань между творчеством старшего поколения китайских авторов (У Цзунцзян и др.) и младшим, к которому принадлежат композиторы-авангардисты, вернувшиеся с учебы за границей (Е Сяоган и др.). Общим для всех обозначенных направлений является стремление воплотить в своих сочинениях национальные китайские философско-эстетические, содержательные и образно-тематические концепты. Однако способы их воплощения являются маркером принадлежности авторов к одному из направлений, ранжируя творчество в сложной и многоуровневой системе китайской композиторской школы.

Творчество китайского композитора Дин Чжино относится к первому направлению, в частности, той его ортодоксальной ветви, что развивает традиции предыдущих поколений китайских авторов. Струнный квартет «Гром в сухую погоду» яр-

кое тому подтверждение. Автор обращается к оригинальной инструментальной пьесе из провинции Гуандун, которая выступает в качестве основного тематизма данного сочинения. Как и в квартетах прошлых десятилетий, в сочинении Дин Чжино присутствует ряд специальных исполнительских приемов, коррелирующих с оригинальным китайским народным стилем. В частности, прием глиссандо левой руки, который призван имитировать инструментальный стиль кантонской музыки.

Известный китайский композитор Ло Чжунжун относится к молодому поколению национальных авторов, приверженцев авангардного течения. В Струнном квартете № 2 (1985) композитор работает с серийной техникой, которая в сочинении служит средством создания национальной китайской образности и содержания. Автор весьма гармонично соединил интонационно-ритмическую серию с традиционной китайской ангемитонной пентатоникой, что позволило избежать полутоновых сочетаний звуков. В результате, композитору удалось достичь акустического эффекта пентатонической ладовости. По этому поводу Фань Юй пишет: «Ло можно назвать первым национальным композитором, которому удалось соединить серийную технику с китайским ладовым колоритом, основанным на движении по звукам пятиступенных ладов внутри серии.

Этот прием впоследствии начал широко применяться в китайской серийной музыке, его можно обнаружить как в творчестве современников, так и последователей Ло Чжунжуна – в сочинениях Чэнь Минчжи, Лу Шилиня, Ван Цзяньчжуна, Ли Баошу, Ван Силиня, Чжоу Цзиньминя, Пэн Чжиминя и Ян Хенчжана» (2019, с. 12).

Помимо этого, композитор обратился к традиционным формам китайского искусства – исполнительству на духовых и ударных инструментах традиции «ши фань ло гу»¹⁸. Строгая регламентация серийных последовательностей является одной из особенностей данного квартета, что соответствует принципам ритмической организации партии ударных в ансамбле. Фань Юй, характеризуя «ши фань ло гу», указывает, что в основу данной системы положены ритмические паттерны, которые строятся по принципу арифметической прогрессии. «Это ямбические структуры, в которых разное количество слабых долей предшествует сильной доле. За каждым паттерном, как правило, закреплено собственное тембровое решение» (Фань Юй, 2019, с. 20). В квартете Ло Чжунжун использовал ритмические структуры «ши ба лю сы эр» («10, 8, 6, 4, 2»), «юй хэ ба» («сумма всегда равна восьми»), «шэ то цяо» («змея сбрасывает кожу»)¹⁹.

Таким образом, можно констатировать, что композитор нашел

способ соединить (довольно удачно) западноевропейскую технику с принципами традиционного китайского исполнительства. В широком смысле, данный композиторский опыт оказался весьма перспективным, что подтверждают успехи квартетов таких мастеров, как Тань Дуня и Чжоу Луна.

Среди сочинений, написанных китайскими композиторами за границей (по преимуществу, в США), выделяются два квартета, в которых по-новому интерпретируется традиционное инструментальное исполнительство – это струнный квартет «Мелодия циня» Чжоу Луна (1992) и струнный квартет «Gobi Gloria» Лян Ляя (2006). Способы игры на гуцине сводятся к четырем основным техникам исполнения: «сань инь» – аналогично *non legato*, исполняется на открытой струне; «фань инь» – флажолет; «цзоу инь» – скольжение пальцев по струне; «ань инь» – прижатие пальцем струны, что меняет звуковысотность, при исполнении мелодии²⁰. В квартете «Гуцинь» на западноевропейских струнных инструментах имитируются традиционные исполнительские приемы игры. При этом композитор использует их повсеместно – одновременно во всех партиях на протяжении всего сочинения. Это создает особое звуковое поле, наполненное звучанием четырех «гуциней» (участников квартета), концентрируя музыкальное время и пространство.

В квартете Лян Ляя пересмотру подвергается принцип развития музыкального материала партий, которому Лян Лэй дал название «Тень» (shadows, «影子»). Его суть заключается в гетерофонном исполнении разных вариантов – «теней» – одной темы. При этом «тени» развиваются как в одном направлении, так и независимо друг от друга²¹. Китайский исследователь Чэнь Шуюнь указывает, что «Лян Ляю свойственно отождествлять явления, наблюдаемые в жизни, в природе, в явлениях культуры, и проецировать их на свое творчество. Так, со временем сложился ряд композиционных принципов, которые он использовал в создании произведений и дал им оригинальные названия» (2019, с. 52).

Тематический материал квартета формируется на основе различных приемов воплощения традиционного звучания. Композитор сочетает в «Gobi Gloria» метод цитирования – монгольская песня «Ночное небо», и имитации – монгольская традиционная форма исполнения «чор» и «шаманской музыки». Для создания эффекта звучания, характерного для «чор», композитор повторяет форму двухголосного звучания, где один голос – это мелодия, а нижний – оstinatное сопровождение. В квартете Лян Ляя в партии виолончели соединяются обе эти функции. Музыка шаманов, представленная в унифицированной форме (шаманизм распространен как в Монголии,

так и в некоторых регионах Китая), воплощена посредством разнообразных синкопированных форм и ритмической оstinatности.

Рассмотрение обозначенных сочинений позволяет сделать ряд выводов об особенностях развития жанра квартета в китайской композиторской школе. До периода «реформ и открытости» квартет занимал весьма незначительную нишу, несмотря на количество созданных с начала XX в. сочинений. При этом на всем протяжении своей истории жанр выступал в качестве своеобразного экспериментального поля для отработки композиторами мастерства, поисков новых средств выразительности и национального содержания. Цитирование и метод вариантно-вариационной работы был приоритетным, так как иные способы воплощения китайской ментальности в рамках музыкального сочинения были, по существу, недоступны. На начальных этапах – периоде становления – композиторы стремились освоить жанровую модель и обращались к наиболее доступным способам воплощения национального. Лишь в период с 1949 по 1966 г. были созданы весьма интересные композиторские опусы, где традиционная ладовая система выступила в качестве основы для композиторских экспериментов (Струнный квартет соль мажор Цюй Вэя).

В период Культурной революции композиторы вновь вернулись к методу цитирования и вариантно-вариационной работы с материалом. Существенным отличием от этапа становления явилась невозможность обращаться к западноевропейскому опыту, что вызвало консервацию художественных идей и шаблонность композиторской работы. Однако после 1976 г. китайские авторы вновь смогли приобщиться к актуальным тенденциям музыкального искусства. Результатом явился расцвет жанров камерной музыки, среди которых квартет стал занимать одну из лидирующих позиций.

Не ограниченные в своих творческих опытах китайские авторы переосмыслили характерные для традиционного китайского музыкального искусства элементы (ладовую систему, ритмическую организацию локальных музыкальных традиций, структуру и др.). Их опыты оказались весьма удачными. В квартетных сочинениях известных китайских композиторов (особенно, китайско-американских) музыкальный материал организован на основе синтеза западноевропейских техник XX в. и традиционных моделей. В результате, каждое новое сочинение представляет собой уникальный образец авторского видения, воплощенного с помощью индивидуальных композиторских способов и приемов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди наиболее современных трудов следует назвать работы Лян Маочунь (2008), Му Цюаньчжи (2018), Чен Хуэй (2014), Чжоу Минь (2021).

² Сяо Юмэй (1884–1940) – композитор, педагог, музыковед. Является одним из первых адептов западноевропейских композиторских техник.

³ Российский исследователь В.Ю. Батанов в качестве первого образца струнного квартета обозначает сочинение Чжао Юаньжэня, написанное также в 1916 г. (2020).

⁴ Пекинская повествовательная опера, традиционная форма музыки в северном Китае. В Цзинюнь Дагу исполнитель рассказывает истории на пекинском диалекте под бой ручного барабана и звучание китайского трехструнного инструмента саньсянь.

⁵ В переводе с китайского – «мелодия или звук провинции Цин». Данная традиция распространена в провинциях Шэньси, Ганьсу и Цинхай. Это особая вокальная манера традиционной китайской оперы Цинь, так называемой «плачущей музыки», призванная отражать чувство печали и одиночества.

⁶ Танец Янко с севера Китая, также называемый «крутящимся танцем Янко», является уникальным коллективным вокально-танцевальным действием, исполняемым во время праздников.

⁷ Данные барабаны в основном популярны в Пекине и Тяньцзине.

⁸ По периодизации китайских исследователей Лян Маочуня (2008), Лю Цзюньли (2009) и Му Цюаньчжи (2018) данный этап продлился до начала Культурной революции в 1966 г.

⁹ Му Цюаньчжи отмечает, что «За 17 лет, прошедшие до начала Культурной революции, китайские композиторы опубликовали около ста скрипичных сочинений, многие из которых основаны на народных мелодиях» (2018, с. 47).

¹⁰ А Бинг (Хуа Яньцзюнь, 1893–1950) – известный китайский странствующий исполнитель на эрху.

¹¹ Китайский исследователь Цзо Хаоси определяет традиционные и инациональные элементы в творчестве китайских композиторов на примере жанра прелюдии «это народные мелодии, пентатонная ладовая основа, звучание, близкое к звучанию традиционных народных инструментов. Европейские черты ощущаются в применении

хроматической тональности, сложных метроритмов, модализмов в виде квинтовых параллелизмов» (2022, с. 173).

¹² «Гун-шан-цзюэ-чжи(чжэн)-юй» – традиционная китайская ангемитонная пентатоническая система, которая может быть соотнесена со звуками C, D, E, G, A западной музыкальной традиции (в цифровом эквиваленте это 1-2-3-5-6), где нижний тон является устоем. Данный порядок звуков демонстрирует соотношение интервалов между ними, генерируя различные структурные варианты лада при перенесении устоя на последующий тон. В результате лад «у шэн» может быть выражен посредством звуко-рядов «гун» (1-2-3-5-6), «шан» (2-3-5-6-1), «цзюэ» (3-5-6-1-2), «чжи(чжэн)» (5-6-1-2-3) и «юй» (6-1-2-3-5).

¹³ История о седой девушке, родиной которой является провинция Хэбэй, широко известна в Китае и неоднократно была воссоздана в различных художественных формах. Привлекательность данного сюжета связана с актуальным для социально-политической атмосферы страны духом сопротивления господствующему классу, трагичность судьбы главной героини и светлый финал.

¹⁴ «Транскрибируя то или иное сочинение, композитор становился не только соавтором, но подчас и автором переосмысленного и переработанного музыкального материала, создавая при этом абсолютно новое произведение» (Жэнь Пэйюань, 2022, с. 31).

¹⁵ «Политика реформ и открытости» (кит. 改革開放) – национальный социально-политический курс, стартовавший в 1978 г., отразившийся на всех сферах общественной жизни. Несомненно положительным результатом явилась свобода художественного творчества и возможность приобщения к современным достижениям музыкальной культуры.

¹⁶ В первой половине XX в. благодаря деятельности Вольфганга Френкеля китайские композиторы познакомились с серийной техникой.

¹⁷ Китайский исследователь Фань Юй отмечает, что наиболее продуктивно процесс освоения серийной техники осуществлялся в области жанров камерной музыки (2019).

¹⁸ Традиционная ансамблевая форма исполнительства на духовых и ударных инструментах, распространенная в южной части провинции Цзянсу. Как указывает

Фань Юй «Его основные средства выразительности – ритм и тембр, таким образом, музицирование фольклорного ансамбля строится на ритмотембровом тематизме, что сделало его очень актуальным для китайских композиторов последней четверти XX века» (2019, с. 20).

¹⁹ Подробнее о воплощении традиции «ши фань ло гу» в квартете

те Ло Чжунжуна см. в диссертации Фань Юй (2019).

²⁰ «Гуцинь, возможно, обладает наиболее богатой палитрой звучания среди известных в мире музыкальных инструментов: этот инструмент имеет свыше 100 обертонов» (Ван Ин, 2008, с. 87).

²¹ О творчестве Лян Ля см. подробнее в статье Чэнь Шуюнь (2019).

ЛИТЕРАТУРА

Батанов В.Ю. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века // *European Journal of Arts*. 2020. № 3. С. 23–30. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovo-stilevye-orientiry-kamerno-instrumentalnoy-muzyki-kitayskih-kompozitorov-hh-veka/viewer> (дата обращения: 15.12.2022).

Ван Ин. Претворение особенностей игры на национальных струнных инструментах в китайском фортепианном искусстве // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2008. № 38. С. 85–92.

Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2004. 278 с.

Дун Шухань. Концепция созвучия в камерной музыке китайских композиторов 80-х годов XX века // *Музыкальное образование в современном мире. Диалог времён: Сб. науч. тр. СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, Вып. 10. Ч. 2. 2020. С. 40–45.*

Жэнь Пэйюань. Ключевые особенности жанра транскрипции // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 28–36.

Лю Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) // *Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств*. 2009. № 1. С. 93–100.

Му Цюаньчи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2018. 205 с.

Тань Сююань. Камерно-инструментальное творчество Чжан Чжао // *Музыкальное образование в современном мире. Диалог времён: Сб. науч. тр. СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, Вып. 10. Ч. 2. 2020. С. 164–166.*

Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке

REFERENCES

Batanov, V.Yu. (2020), "Genre-style guidelines of chamber-instrumental music of Chinese composers of the 20th century", *European Journal of Arts*, no. 3, pp. 23–30, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovo-stilevye-orientiry-kamerno-instrumentalnoy-muzyki-kitayskih-kompozitorov-hh-veka/viewer> (Accessed 15 December 2022). (in Russ.)

Chen Hui (2014), «Lùn wǒguó xián yuè sīchóngzǒu de chuàngzuò fāzhǎn tèdiǎn» [On the peculiarities of the creation and development of string quartets in my country], *Xīběi chéng rén jiàoyù xuéyuàn xuébào* [Journal of the Northwestern Pedagogical Institute], no. 6, pp. 103–106. (in Chin.)

Chen Shuyun (2019), "American composer Liang Lei: biography and concept of creativity", *PHILHARMONICA. International music journal*, no. 2, pp. 48–54, Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29262 (Accessed 02 April 2023). (in Russ.)

Dong Shuhan (2020), "The concept of consonance in chamber music of Chinese composers of the 80s of the XX century", *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen* [Music education in the modern world. Dialogue of times], no. 10, pp. 40–45. (in Russ.)

Drozhhina, M.N. (2004), *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka* [Young national composer schools of the East as a phenomenon of the musical art of the 20th century], *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk*, 278 p. (in Russ.)

Fan Yu (2019), *Seriinaya tekhnika v kitaiskoi kamerno-instrumental'noi muzyke 1980–1990-kh godov* [Serial technique in Chinese chamber instrumental music of the 1980s–1990s], Cand. Sc. Thesis, *Nizhniy Novgorod*, 243 p. (in Russ.)

Liang Maochun (2008), *Zhōngguó jìn xiàndài yīnyuè shǐ jiǎn* [History of modern and contemporary Chinese music], *Rénmín yīnyuè*

1980–1990-х годов: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2019. 243 с.

Цзо Хаоси. Особенности претворения национальных и иномациональных характеристик в циклах прелюдий китайских композиторов // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 168–174.

Чэнь Шуюнь. Американский композитор Лян Лэй: биография и концепция творчества // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 48–54. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29262 (дата обращения: 02.04.2023).

梁茂春 中国近现代音乐史卷:中国近现代音乐史. 人民音乐出版 2008年10月1日. 713 页 (Лян Маочунь. История современной китайской музыки (1949–2000). Пекин: Народное музыкальное издательство, 2008. 713 с.).

陈辉 «论我国弦乐四重奏的创作发展特点» / 《西北成人教育学院学报》2014 (Чен Хуэй. Об особенностях создания и развития струнных квартетов в моей стране // Журнал Северо-Западного педагогического института. 2014. № 6. С. 103–106).

周敏 «中国弦乐四重奏创作与演奏发展概略» / «艺术品鉴» 2021年30期 (Чжоу Минь. Очерки о становлении, развитии и создании китайского струнного квартета // Артбук. 2021. № 30. С. 177–178).

chūbǎn [Beijing: People's Music Publishing], Běijīng, 713 p. (in Chin.)

Liu Junli (2009), "Formation of the National repertoire for violin (People's Republic of China)", *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], no. 1, pp. 93–100. (in Russ.)

Mu Quanzhi (2018), *Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitel'stvo, natsional'nyi repertuar* [Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire], Cand. Sc. Thesis, Nizhni Novgorod, 205 p. (in Russ.)

Shen Peiyuan (2022), "Key features of the transcription genre", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 1, pp. 28–36. (in Russ.)

Tan Xuyuan (2020), "Chamber-instrumental creativity of Zhang Zhao", *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen* [Music education in the modern world. Dialogue of times], no. 10, pp. 164–166. (in Russ.)

Van In (2008), "Implementation of the features of playing national string instruments in Chinese piano art", *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Proceedings of the Russian A.I. Herzen State Pedagogical University], no. 38, pp. 85–92. (in Russ.)

Zhou Min (2021), «Zhōngguó xián yuè sìchóngzòu chuàngzuò yǔ yǎnzòu fāzhǎn gǎilüè» [Essays on the formation, development and creation of the Chinese string quartet], «Yishù pǐn jiàn» [Artbook], no. 30, pp. 177–178. (in Chin.)

Zuo Haosi (2022), "Features of the implementation of national and foreign characteristics in the cycles of preludes of Chinese composers", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 1, pp. 168–174. (in Russ.)

Сведения об авторе

Петрова Анастасия Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: maxalt@mail.ru

Author Information

Anastasia M. Petrova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: maxalt@mail.ru

Поступила в редакцию 04.04.2023

После доработки 13.08.2023

Принята к публикации 20.08.2023

Received 04.04.2023

Revised 13.08.2023

Accepted for publication 20.08.2023

© Чжан Шо, 2023

УДК 780.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-175-183

ИЗ ИСТОРИИ ПОЯВЛЕНИЯ САКСОФОНА В КИТАЕ

Чжан Шо¹¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

Аннотация. Данная статья посвящена изучению истоков появления саксофона в Китае во второй половине XIX в. Критическому осмыслению подвергаются сведения, представленные в отечественных работах, находящихся в русле заявленной проблематики. На основе анализа и систематизации разрозненных источников характеризуются общественно-политические и социокультурные условия внедрения саксофона в музыкальную жизнь Китая. В научный обиход вводятся данные зарубежных работ, раскрывающие малоизвестные русскоязычной аудитории факты, связанные с процессом ассимиляции «голоса Сакса» в Поднебесной и личностями, благодаря которым инструмент «прижился» на специфической культурной почве. Показано, что данные процессы связаны с «движением вестернизации», охватившим все сферы общества Китая, начиная со второй половины XIX в. Важную функцию в популяризации саксофона имела деятельность приезжих европейцев. Ключевую роль в дальнейшем сыграли военно-политические реформы, происходящие в Поднебесной, результатом которых явилась модернизация армии по западному образцу. Это привело к переформированию военных оркестров, в состав которых, наряду с другими европейскими инструментами, вошел саксофон, что стало одним из факторов последующего укоренения инструмента в музыкальной инфраструктуре Китая XX в.

Ключевые слова: саксофон, музыкальная культура Китая XIX века, Али-Бен-Су-Алле, Чжан Чжидун, Юань Шикай, военный духовой оркестр

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжан Шо. Из истории появления саксофона в Китае // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 175–183. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-175-183.

FROM THE HISTORY OF THE SAXOPHONE IN CHINA

Zhang Shuo¹¹ Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the study of the origins of the appearance of saxophone in China in the second half of the XIX century. The information presented in domestic works is critically understood. Based on the analysis and systematization of disparate sources, the author characterizes the socio-political and socio-cultural conditions for the introduction of saxophone into the musical life of China. Data from foreign works are introduced into scientific use, revealing facts unknown to the Russian audience related to the process of assimilation of the "voice of Saxs" in China. It has been shown that these processes are associated with the "Westernization" movement in China since the 2nd half of the 19th century. An important function in the popularization of the saxophone was the activities of visiting Europeans. The key role in the future was played by military-political reforms, the result of which was the modernization of the army according to the Western model. This led to the reorganization of the military bands, which included the saxophone. This became one of the factors in the rooting of the instrument in the musical infrastructure of China in the 20th century.

Keywords: saxophone, musical culture of 19th century in China, Ali-Ben-Su-Alle, Zhang Zhidong, Yuan Shikai, military brass band

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

For citation: Zhang Shuo (2023), "From the history of the saxophone in China", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 175–183. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-175-183.

Появление и внедрение саксофона в китайскую музыкальную культуру представляет собой интересную страницу мировой истории, отражающую одну из граней взаимодействия культур Запада и Востока во второй половине XIX в. Огромную роль в этом сыграли общественно-политические и социокультурные условия, которые сложились в Китае в это время, обусловившие активное внедрение традиций европейской культуры. Изучение данных процессов видится интересной исследовательской задачей. Не случайно в зару-

бежном и отечественном музыкознании активизировалось внимание к этой проблематике, вследствие чего появился ряд работ, посвященных развитию искусства игры на саксофоне в Китае (Баярсайхан Сух-Очир, 2018; Гэ Мэн, 2018; Ли Мэн, 2019; Чжоу Ицунь, 2021; Чжао Вэнькай, 2021).

В контексте избранной темы ценность представляет статья Цзян Минхуэя и Е.Н. Яковлевой (2021), где авторы предлагают периодизацию развития саксофонного образования в Китае:

Периодизация генезиса саксофонного образования в Китае



Она включает в себя пять этапов, которые помимо образовательной «линии» демонстрируют хронограф внедрения и ассимиляции саксофона в музыкальном пространстве Поднебесной. Нельзя не отметить, что описание каждого периода у авторов носит в большей степени констатирующий, обзорный характер, многие важные детали и факты остались за пределами работы. Особенно это касается начального этапа – с середины XIX в. до 1911 г. Проанализировать первый период истории появления и развития саксофона в Китае – са-

мый неоднозначный в плане имеющихся сведений – представляется интересной исследовательской задачей, которая и обуславливает цель статьи.

Практически все ученые, рассматривающие истоки саксофонного искусства в Китае, в качестве условной точки отсчета выделяют середину XIX в. Это справедливо объясняется начавшимся «движением вестернизации», оказавшим мощное влияние на экономику, политику и культуру Китая. Страна с 1840 г. находилась в состоянии конфликта с западными

странами (опиумные войны). Как заключает Ло Ши, «несмотря на то, что западные державы пушками и ружьями превратили Китай в полуфеодальную-полуколониальную страну, вместе с современной военной мощью и западной материальной культурой в Китай попала и европейская музыка, и благодаря этому китайцы увидели иной, не менее яркий мир...» (2003, с. 16). Данное обстоятельство определило последующее «укрепление военной отрасли, что привело к переменам в военной музыке» (Чжоу Ицунь, 2021, с. 2427), связанным с обновлением инструментария, следствием чего и становится появление саксофона в Китае.

Одной из первых дат, фиксирующих историческое знакомство китайцев с западным духовым оркестром, может быть названо 29 августа 1842 г. В этот день в Нанкине на церемонии подписания договора, заключенного между правительством Цин и Великобританией в результате поражения Китая в Первой опиумной войне, духовой оркестр 18-го Королевского полка Англии сыграл гимн «Боже, храни короля». Конечно, саксофоны тогда еще не входили в состав коллектива, но важно отметить данный факт, сыгравший определенную роль в «вестернизации» китайских военных оркестров, которая войдет в активную фазу с 1890-х гг. Отсюда возникает вопрос, почему же точкой отсчета появления саксофона исследователи называют середину XIX в.? Попробуем разобраться и создать относительно полную панораму вхождения саксофона в музыкальную инфраструктуру Китая второй половины XIX – начала XX в.

Исходной точкой послужила информация, представленная в статьях

Цзян Минхуэя, Е.Н. Яковлевой и Чжоу Ицуня. Авторы упоминают, что саксофон появился в Китае с подачи французского композитора, выступавшего под псевдонимом Али-Бен-Су-Алле (*Ali Ben Sou Alle*), который дал в 1856 г. концерт в Шанхае (Цзян Минхуэй, 2021, с. 4; Чжоу Ицунь, 2021, с. 2427). Остановимся на этом подробнее, опираясь на зарубежные источники, которые помогут уточнить и дополнить сведения, раскрывающие историческую роль французского музыканта в дебютном представлении саксофона публике Поднебесной.

Али-Бен-Су-Алле (настоящее имя Шарль-Жан-Батист Суале, фр. *Charles-Valentin Soualle*) вошел в историю музыки как одна из самых загадочных фигур, вокруг которой возникло множество легенд. В диссертации Дж. Покруса (Pockrus J., 2018), не переведенной на русский язык, реконструированы вехи творческого пути французского саксофониста, проливающие свет, в том числе, на «китайский» период его биографии. Обобщая сведения, почерпнутые из работы Покруса, а также зарубежных интернет-порталов, можно заключить, что Суале родился в Арасе (Франция) в семье турецкого дипломата. Талантливый выпускник Парижской консерватории по классу кларнета (1844) два года работал музыкальным руководителем Французского морского оркестра в Сенегале, а в 1846 г. стал первым кларнетистом театра Опера-Комик.

События французской революции 1848 г. вынудили музыканта бежать в Лондон, где он поступил на службу в оркестр Королевского театра Ковент-Гарден. В Англии Суале

начал сотрудничать с французским эмигрантом, композитором и дирижером Луи-Антуаном Жюльеном, который был известен в Лондоне благодаря организации «прогулочных» концертов со смесью легкой развлекательной музыки и классического репертуара. Жюльен призвал Суале заняться саксофоном, появившимся в то время на музыкальном «горизонте».

После модификации конструкции саксофона-альта¹ Суале назвал его «тюркофоном» и начал гастролировать со «своим изобретением» по Европе. Его известность подтверждается публикациями в прессе. Например, в газете «Revue et Gazette Musicale de Paris» от 1851 г. сообщается: «Мы знали, что саксофон обладает особым тембром, певучестью, – и, как следствие, идеально подходит для исполнения кантилены и выразительных мелодий – но что он также приспособлен для стаккато, сложных приемов и быстрых темпов, это то, что г-н Суале доказал нам»². Примерно в 1852 г. Суале отправляется в турне по столицам «дальних и полудиких мест», куда вошли Австралия, Новая Зеландия, Филиппины, Китай, Индия и другие страны. Доподлинно неизвестно, когда музыкант сменил имя, но уже на концерте 10 июля 1853 г. в Мельбурне его представляли как Али-Бен-Су-Алле³ (Rockrus J., 2018, p. 20).

В Китае виртуоз появился спустя три года. Он прибыл в Гуанчжоу 31 июля 1856 г., о чем оповещала газета «The Canton Community», где дал в течение недели два концерта. После Гуанчжоу Али-Бен-Су-Алле отправляется для выступлений в Гонконг (11 и 18 августа). За ним

внимательно следила пресса Поднебесной, опубликовав лестную характеристику приезжему виртуозу, который «должен занять почетное место по мнению знатоков искусства» (Rockrus J., 2018, p. 21). Следующим пунктом был Шанхай.

Резонанс Али-Бен-Су-Алле в музыкальном мире очевиден из газетных обзоров, где обсуждалось «продвижение» виртуоза по Китаю, эффектно анонсировались его выступления: «Чтобы оживить унылую монотонность нашей жизни в Шанхае, мы уполномочены обещать музыкальное “угощение” в концертах прославленного Али-Бен-Су-Алле на Тюркофоне и Тюркофини⁴, инструментах его собственного изобретения, которые блистательно звучат в руках артиста. Он сейчас в Гонконге дает серию концертов и намерен посетить нас в конце месяца...» (Rockrus J., 2018, pp. 21–22). В Шанхае Али-Бен-Су-Алле представил в сентябре две программы, включающие переложения популярных классических произведений и свои сочинения⁵. Концерты получили разные отзывы в китайской прессе («North China Herald»), в целом благожелательно характеризующей «прекрасные качества игры музыканта, заслужившего блистательную репутацию в нашей стране» (Rockrus J., 2018, pp. 22–23).

Таким образом, не концерт в Шанхае, указываемый исследователями, а целая серия выступлений Али-Бен-Су-Алле в августе-сентябре 1856 г. (Гуанчжоу, Гонконг, Шанхай) стали исторически первой звуковой репрезентацией саксофона для китайской аудитории, познакомившейся с диковинным западным

инструментом, «похожим на большую курительную трубку» (имелся в виду саксофон-альт) и издававшим полные «сладо́сти» звуки. Однако дебют саксофона три десятилетия оставался одиноким культурным явлением в силу специфических факторов, определяющих постепенное вхождение западного инструментария в музыкальный мир Китая. Среди них назовем ориентацию на традицию и консервативность восточной культуры в целом.

Все исследователи отмечают, что активизация процесса распространения саксофона связана с деятельностью военных духовых оркестров. Но приводимые ими сведения противоречивы, а некоторые ошибочны. Например, Чжоу Ицунь называет 1912 г. датой появления саксофонов в военном оркестре Китая в числе инструментов «Новой армии» (Чжоу Ицунь, 2021, с. 2427), однако это не совсем верно.

Прежде чем охарактеризовать процессы, происходящие в военных оркестрах Китая, необходимо проанализировать промежуточные события, отмечаемые разными авторами. Так, Цзян Минхуэй и Е.Н. Яковлева пишут, что историю практического использования саксофона следует начинать с 1879 г., когда «в Шанхае был создан первый духовой оркестр, игре на инструменте начали учить студентов» (Цзян Минхуэй, 2021). Рассмотрим это подробнее. В указанном году в Шанхае действительно произошло историческое событие – сформирован коллектив из 15 филиппинских музыкантов – *Шанхайский общественный духовой оркестр*, дирижером назначен талантливый французский флейтист Жан Ремюза (Лу Луин, 2021, с. 24).

Репертуар был ориентирован на европейскую публику (проживающих в Китае дипломатов, предпринимателей и членов их семей).

Оркестр организован в Шанхае не случайно, ибо со второй половины XIX в. здесь происходят масштабные перемены в социально-экономическом плане. Занимаемое Шанхаем стратегическое морское положение сделало его «форпостом» Китая во внешней торговле с Западом. После подписания Нанкинского договора в 1842 г., в Шанхае начинают работу первые иностранные концессии, со всего мира приезжают представители разных социальных слоев. Вследствие глобальных изменений Шанхай к концу XIX в. постепенно превращается в экономически процветающий «город-космополит», приобретает статус «центра межкультурной коммуникации».

Можно предположить, что коллектив в Шанхае был создан по принципу западных духовых оркестров, куда с середины XIX в. в обязательном порядке входили представители «семейства» саксофонов. Однако никаких сведений об изначальном составе инструментов Шанхайского оркестра обнаружить не удалось. Поэтому утверждение, что «саксофон появился в Шанхайском оркестре...», не имеет веских аргументов. Противоречивой является информация и о том, что в 1885 г. его руководителем назначен «Роберт Харт, работающий в то время в Управлении общих дел таможенной службы Китая» (Цзян Минхуэй, 2021). Попробуем прояснить этот момент.

Согласно официальным источникам, сэр Роберт Харт (*Robert Hart*, 1835–1911) – известный британский

дипломат, долгое время являлся официальным представителем своей страны при правительстве Китая, с 1863 по 1911 гг. занимал пост второго генерального инспектора Императорской морской таможенной службы Китая. Харт был большим любителем искусства, прекрасно владел фортепиано, скрипкой, виолончелью, сочинял музыку, о чем свидетельствуют личные письма дипломата⁶.

Желание Харта организовать музыкальный «европейский островок» вылилось в идею создания духового оркестра в 1886 г., но не в Шанхае, а в Пекине, где он в то время жил и работал: дипломат даже специально выписал из Европы инструменты. Коллектив предназначался для игры в парке, на балах и других увеселительных мероприятиях (в том числе во дворце), где исполнялась западная классическая музыка (Бугрова М., 2006). Тем самым, обнаруживается факт создания еще одного духового оркестра, не связанного с военной структурой, и к Шанхайскому оркестру Харт никакого отношения не имел.

Обозначим здесь важное в исторической ретроспективе обстоятельство – Харт, по сути, создал *первый китайский духовой оркестр*, так как в его коллективе начали играть китайцы (14 юношей) (Рокрус Ж., 2018, pp. 44–45). К сожалению, письма дипломата не содержат каких-либо упоминаний о саксофоне в противовес его запросам в период 1886–1898 гг. о замене / обновлении инструментов, высылке нот и др. Это скорее всего означает, что саксофон в состав оркестра не входил, а потому для истории распространения инструмента коллектив

Харта (как и Шанхайский духовой оркестр) имеет косвенное отношение – лишь в плане постепенной «европеизации» музыкального пространства Китая. Таким образом, можно заключить, что реальное продвижение в музыкальной инфраструктуре Китая саксофон действительно начинает в военных духовых оркестрах династии Цин в конце XIX в.

Гэ Мэн указывает, что «первый в истории Китая военный оркестр создал в 1896 г. музыкант и политик Ли Ингэн (1845–1916)» (2018, с. 19). Эта информация нуждается в корректировке и дополнениях. В диссертации Ло Шии, без ссылки на какой-либо документальный источник, есть информация, что в 1879 г. (т.е. параллельно с Шанхайским коллективом), появляется военный оркестр по европейскому образцу «из 15 человек, созданный под руководством Чжана Чжидуна» (2003, с. 19). Данные сведения тиражируются в ряде русскоязычных статей со ссылкой на исследователя, однако подтверждения информации нами не найдено. Добавим к этому и явное противоречие историческим фактам – военные реформы в Китае, в рамках которых модернизировался и военный оркестр, начали осуществляться лишь к концу XIX в.

Чжан Чжидун (Zhang Zhidong, 1837–1909) был одной из ключевых фигур «движения вестернизации», министром-новатором Цинского правительства. Он призывал к тому, чтобы страна перенимала передовые технологии Европы, выступив инициатором создания в Китае фабрик, сталелитейных заводов, университетов. В конце 1895 г. Чжан Чжидун создал в Нанкине армию, которая была ориентирована на модель не-

мецкой армии и включала духовой оркестр, куда уже вошли саксофоны.

Вернемся к разговору о военном оркестре под управлением Ли Ингэна. Согласно информации из различных источников, Ли Ингэн (*Li Ying geng*, 1845–1916) – известный политический деятель, осуществил важные изменения в военной музыке Китая. После очередного поражения Китая в конфликте (китайско-японская война 1895 г.), ставшего национальным позором, правительство Цин начало проводить масштабные военные реформы.

Командующим нового «армейского корпуса», размещенного в Сяочжане под Тяньцзинем, был назначен Юань Шикай (*Yuan Shikai*) – выдающийся политик, вошедший в историю как основатель «Новой армии» и «отец» китайского милитаризма (Ли Цзунъи, 2006, с. 15). Он навел жесткую дисциплину, взял под личный контроль бюджет. В плане организации Юань Шикай полностью скопировал систему устройства немецкой армии (лучшей, по его мнению), вследствие чего модернизировал и военный оркестр по западному образцу: он выкупил партию духовых инструментов из Германии, пригласил преподавателей из Европы, организовал обучение китайских исполнителей.

Поскольку Ли Ингэн (в то время губернатор Тяньцзиня и его политический соратник) был образованным музыкантом, Юань Шикай назначил его руководителем военного духового оркестра «Новой армии». В дальнейшем количество оркестров росло, так как формирующиеся армейские батальоны обязательно обеспечивались музыкантами. Каждый военный оркестр был оснащен 14 духовыми ин-

струментами (два корнета, четыре трубы, кларнет, два баритона, две валторны, саксофон-тенор, два тромбона), четырьмя барабанами и двумя гонгами. Музей военного духового оркестра китайской императорской армии Бэйян (второе название «Новой армии») хранит инструменты, по которым можно определить состав оркестра того времени. Среди них – саксофон-тенор (рисунок).



Инструмент музея военного духового оркестра китайской армии Бэйян (саксофон-тенор)
Instruments of the Military Brass Band Museum
Chinese Army Beiyang (tenor saxophone)

Для формирования кадрового состава «Новой армии» в 1903 г. в Тяньцзине было открыто военно-музыкальное учебное заведение – «Школа военной музыки», директором и преподавателем которой стал Ли Ингэн. Школа обучала по 80 человек в одном «потоке», которые затем распределялись на службу. Весной 1909 г. был опубликован сборник «Военная музыка» («Военно-музыкальная рукопись»), который считается первым в современной истории Китая, а Ли Ингэн – основателем новой военной музыки Китая. В сборник вошли выполненные Ли Ингэном переложения для духового оркестра европейских, японских маршей и революционных песен⁷, а также китайских народных песен с целью поднятия боевого духа солдат. В целом, «Военная музыка» включает в себя 85 произведений, предназначавшихся для обеспече-

ния музыкального «быта» армии: подъем, поднятие флага, строевые марши, праздничные и мемориальные церемонии и т.д. Разрастание сети военных духовых оркестров императорской армии дало импульс к развитию духового образования и появлению гражданских духовых оркестров в разных городах Китая. Например, в 1907 г. музыкант Цзэн Чжифань основал в Шанхае образовательное учреждение для детей, где функционировал духовой оркестр.

Исследование позволяет сделать следующие выводы. Первый период в истории развития саксофона в Китае, выделенный исследователями,

наполнен интересными событиями. Деятельность приезжих европейцев (гастроли Али-Бен-Су-Алле, организация духовых оркестров в Шанхае и Пекине) определила начало вхождения инструмента в музыкальную жизнь Поднебесной в общем потоке «вестернизации». Однако активная фаза внедрения саксофона приходится на 1890-е гг., когда инструмент начинает функционировать в составе духовых коллективов как военных, так и гражданских духовых оркестров, которые оказали большую помощь в ассимиляции саксофона в музыкальную инфраструктуру Китая.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Суале добавил однооктавный механизм (современная система, используемая сегодня), а также клапаны для нижнего регистра.

² Chouraki F. Soualle Charles J.B. dit Ali Ben Sou Alle // The home Henry Lemoine. An history of more than two centuries. URL: <https://www.henry-lemoine.com/en/compositeurs/346-soualle-charles-jb-dit-ali-ben-sou-alle> (дата обращения: 13.03.2023).

³ В разных источниках приводится информация, что смена имени обусловлена переходом Суале в ислам. Судя по биографии, причины могли заключаться в создании эффектного сценического «восточного» образа, что подчеркивалось внешним видом, одеждой и поведением музыканта.

⁴ Тюркофини – саксофон-сопрано. В китайской прессе по незнанию приписывали изобретение саксофона Али-Бен-Су-Алле.

⁵ Специально для шанхайских концертов он сочинил для саксофона-сопрано «Шанхайский вальс-редова» и «Сувенир из Китая».

⁶ The I. G. in Peking: Letters of Robert Hart Chinese Maritime Customs 1868–1907 / ed. John King Fairbank, Katherine Frost Bruner, Elizabeth MacLeod Matheson. Cambridge, Harvard University Press, 1975. 1625 p.

⁷ Французская «Марсельеза», японские марши: «Я армия» Шуджи Изава, «Храбрые моряки» Окуёши и др.

ЛИТЕРАТУРА

Баярсайхан Сух-Очир. Трактовка саксофона в произведениях для симфонического и духового оркестров: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. 334 с.

Бугрова М.С. Роберт Харт и китайские морские таможни // Известия Восточного института. 2006. № 13. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/robert-hart-i-kitayskie-morskie-tamozhni> (дата обращения: 14.03.2023).

Гэ Мэн. Музыка для саксофона в творчестве китайских и белорусских композиторов второй половины XX – начала XXI века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2018. 28 с.

REFERENCES

Bayarsajhan, Suh-Ochir (2018), *Traktovka saksofona v proizvedeniyakh dlya simfonicheskogo i dukhovogo orkestror* [Interpretation of saxophone in works for symphony and brass bands]. Cand. Sc. Thesis, Moscow, 334 p. (in Russ.)

Bugrova, M.S. (2006), “Robert Hart and Chinese maritime customs”, *Izvestiya Vostochnogo instituta* [News of the Oriental Institute], no. 13, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/robert-hart-i-kitayskie-morskie-tamozhni> (Accessed 14 March 2023). (in Russ.)

Ge Meng (2018), *Muzyka dlya saksofona v tvorchestve kitaiskikh i belorusskikh*

Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 275 с.

Лу Луин. Марио Пачи (Мэй Байчи) – дирижер Шанхайского симфонического оркестра (1919–1942) // Музыкальное образование и наука. 2021. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mario-pachi-mey-baychi-dirizher-shanhayskogo-simfonicheskogo-orkestra-1919-1942> (дата обращения: 14.03.2023).

Цзян Минхуэй, Яковлева Е.Н. К вопросу о генезисе саксофонного образования в Китае // Ученые записки. 2021. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-genezise-saksofonnogo-obrazovaniya-v-kitae> (дата обращения: 13.03.2023).

Чжао Вэнькай. Развитие искусства игры на саксофоне в Китае в XX веке // Трибуна молодого ученого. 2021. № 3. С. 129–136.

Чжоу Ицунь. Основные этапы становления исполнительства на саксофоне как инструменте военного оркестра в Китае // Манускрипт. 2021. Т. 14, вып. 11. С. 2426–2429.

Pockrus J. The saxophone in China: historical performance and development. Doctor of Musical Arts Dissertation. University of North Texas, 2018. 230 p.

李萌. 论萨克斯音乐的发展与应用 // 黄之声. 2019. № 11 (Ли Мэн. О развитии и применении саксофонной музыки // Голос Хуанхэ. 2019. № 11. С. 47–48).

李宗一. 袁世凯传. – 北京: 国际文化出版公司, 2006 (Ли Цзунъи. Юань Шикай Чжуань. Биография Юань Шикай. Пекин: Гоцзи, 2006. 321 с.)

kompozitorov vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka [Music for saxophone in the works of Chinese and Belarusian composers of the second half of the XX – early XXI centuries], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Minsk, 28 p. (in Russ.)

Jiang Minghui, Yakovleva, E.N. (2021), “On the genesis of saxophone education in China”, *Uchenye zapiski* [Academic notes], no. 4, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-genezise-saksofonnogo-obrazovaniya-v-kitae> (Accessed 13 March 2023). (in Russ.)

Lee Meng (2019), *Lùn sàkēsī yīnyuè de fā zhǎn yǔ yìngyòng* [On the development and application of saxophone music], *Huánghé zhī Shēng* [Voice of Huanghe], no.11, pp. 47–48. (in Chin.)

Li Zongyi (2006), *Yuánshìkǎi chuán*. *Yuánshìkǎi chuán* [Yuan Shikai zhuan. Biography of Yuan Shikai], Goji, Beijing, 321 p. (in Chin.)

Lo Shii (2003), *Simfonicheskie zhanry v kontekste kitaiskoi muzykal'noi kul'tury* [Symphonic genres in the context of Chinese musical culture], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 275 p. (in Russ.)

Lu Luig (2021), “Mario Pachi (May Baichi) – Conductor of the Shanghai Symphony Orchestra (1919–1942)”, *Muzykal'noe obrazovanie i nauka* [Music education and science], no. 1, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/mario-pachi-mey-baychi-dirizher-shanhayskogo-simfonicheskogo-orkestra-1919-1942> (Accessed 14 March 2023). (in Russ.)

Pockrus, J. (2018), The saxophone in China: historical performance and development, D. Sc. Thesis, University of North Texas, 230 p. (in Eng.)

Zhao Wenkai (2021), “The development of the art of playing the saxophone in China in the 20th century”, *Tribuna molodogo uchenogo* [Tribune of a young scientist], no. 3, pp. 129–136. (in Russ.)

Zhou Yiqun (2021), “The main stages of the formation of saxophone performance as an instrument of a military orchestra in China”, *Manuscript*, vol. 14, no. 11, pp. 2426–2429. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чжан Шо, аспирант Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: zhangshuosax@163.com

Author Information

Zhang Shuo, postgraduate of Dmitry Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

E-mail: zhangshuosax@163.com

Поступила в редакцию 22.03.2023

После доработки 14.08.2023

Принята к публикации 20.08.2023

Received 22.03.2023

Revised 14.08.2023

Accepted for publication 20.08.2023

© Дубровская, М.Ю., Тарасевич, Е.Е., 2023

УДК 78.071.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-184-192

ЛЕНИНГРАДСКИЕ МУЗЫКАНТЫ В ТАШКЕНТЕ И НОВОСИБИРСКЕ (1940–1950-е гг.)

М.Ю. Дубровская¹, Е.Е. Тарасевич¹

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

Аннотация. В статье рассматривается эпохальное значение деятельности лучших ленинградских музыкантов, академических коллективов и учреждений для формирования в местах их эвакуации в годы Великой Отечественной войны новой академической музыкальной среды, многочисленных кадров высокопрофессиональных исполнителей и музыковедов. Характеризуется степень участия ведущих ленинградских специалистов-музыкантов в учебно-творческой деятельности музыкальных вузов Ташкента и Новосибирска как фактор процесса взаимообогащения национальных культур СССР. Приводятся малоизвестные факты премьерных исполнений Седьмой «Ленинградской» симфонии Д.Д. Шостаковича, состоявшихся в тыловых Ташкенте (УзССР) и Новосибирске в 1942 г. Обстоятельства активной музыкально-просветительской деятельности эвакуированного в сибирскую столицу оркестра Ленинградской филармонии под руководством выдающегося лектора, самоубитного оратора и публициста, профессора И.И. Соллертинского восстановлены авторами статьи впервые в опоре на неопубликованные архивные материалы фонда Музейной лаборатории Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Амплитуда исторически сложившегося человеческого и профессионального взаимодействия профессуры и студентов трех выдающихся консерваторий в отдаленных друг от друга культурных центрах Советского Союза демонстрирует поразительную преемственность и плодотворность научно-педагогических школ и традиций, сформировавшихся в системе советского высшего музыкального образования.

Ключевые слова: Ленинградская консерватория, Ташкентская консерватория, Новосибирская консерватория, Д.Д. Шостакович, Седьмая симфония, Ленинградская филармония, премьерное исполнение, И.И. Соллертинский

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Дубровская М.Ю., Тарасевич Е.Е. Ленинградские музыканты в Ташкенте и Новосибирске (1940–1950-е гг.) // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 184–192. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-184-192.

LENINGRAD MUSICIANS IN TASHKENT AND NOVOSIBIRSK (1940s – 1950s)

M.Yu. Dubrovskaya¹, E.E. Tarasevich¹

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

Abstract. The article discusses the epochal significance of the activities of the best Leningrad musicians, academic groups and institutions for the formation of a new academic musical environment in the places of their evacuation during the war years, numerous cadres of highly professional performers and musicologists. The degree of participation of leading Leningrad professional musicians in the educational and creative activities of musical universities

in Tashkent and Novosibirsk is characterized as a factor in the process of mutual enrichment of the national cultures of the USSR. Little-known facts of the premiere performances of the Seventh "Leningrad" Symphony by D.D. Shostakovich, held in the rear of Tashkent (UzSSR) and Novosibirsk in 1942. The circumstances of the most active musical and educational activities of the Leningrad Philharmonic Orchestra evacuated to the Siberian capital under the guidance of an outstanding lecturer, original speaker and publicist, Professor I.I. Sollertinsky restored by the authors of the article for the first time based on unpublished archival materials of the Museum Laboratory of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory. The amplitude of the historically established human and professional interaction between the professors and students of three outstanding conservatories in the cultural centers of the Soviet Union distant from each other demonstrates the amazing continuity and fruitfulness of the scientific and pedagogical schools and traditions that have formed in the system of Soviet higher musical education.

Keywords: Leningrad Conservatory, Tashkent Conservatory, Novosibirsk Conservatory, D.D. Shostakovich, Seventh Symphony, Leningrad Philharmonic, premiere performance, I.I. Sollertinsky

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

For citation: Dubrovskaya, M.Yu., Tarasevich, E.E. (2023), "Leningrad musicians in Tashkent and Novosibirsk (1940s – 1950s)", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 184–192. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-184-192.

Известно, что легендарная Седьмая симфония «Ленинградская» Д.Д. Шостаковича была написана в годы Великой Отечественной войны – начата в Ленинграде, впоследствии взятом в кольцо блокады, и завершена в г. Куйбышев (ныне – Самара), куда композитор был эвакуирован вместе с женой и двумя детьми. Премьера симфонии в исполнении оркестра Большого театра под управлением Самуила Самосуда, также эвакуированных, состоялась в Куйбышеве 5 марта 1942 г. Посвященная родному городу Шостаковича – Ленинграду, Седьмая симфония вызвала исключительный резонанс мировой общественности. Начиная со дня премьеры, по Советскому Союзу прокатилось настоящее победное шествие симфонии – в течение нескольких месяцев Ленинградская отзвучала в Москве (29.03.), Ташкенте (22.06.), Ереване (11.07.), Фрунзе (27.07.), Ленинграде (09.08.), Чкалове (10.08.), Орске (10.08.), Алма-Ате (10.08.), Омске (29.08.), Свердловске (12.09.), Баку

(23.09.), Челябинске (09.10.), Саратове (26.10.), Сталинабаде (08.11.), Тбилиси (30.11.). Зарубежная премьера Седьмой симфонии в исполнении Лондонского филармонического симфонического оркестра под управлением Генри Вуда состоялась 22 июня в Лондоне. За ней последовали – Нью-Йорк (19.07.), Тэнглвуд (14.08.), Мехико (10.09.), Торонто (08.12.).

Констатируя огромное значение создания и оперативного исполнения гениального сочинения в культурных центрах СССР и мира, следует также самым высоким образом оценивать историческую миссию культуртрегерской деятельности выдающихся ленинградских музыкантов для поднятия академического профессионализма на местах, – в тех тыловых городах большой Родины, в которых им довелось жить и работать в тяжелейшие военные и послевоенные годы. Так, не случайным представляется, что третье и четвертое исполнение Ленинградской симфонии состоялось в Ташкен-

те и Новосибирске – городах весьма далеких от Центральной России, но являющихся центрами музыкальной жизни Средней Азии и соответственно Сибири военных лет. Объединяющим началом здесь послужил факт эвакуации в годы Великой Отечественной войны в старейшую в Средней Азии консерваторию, Ташкентскую, профессорско-преподавательского состава Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова Р.В. Глазунова пишет, что «история отношений, содержащая как уникальные явления межнационального общения, так и явления, характеризующие универсум историко-культурных связей, не прекращались все годы существования данных учебных заведений <Ленинградской и Ташкентской консерваторий>. Но годы эвакуации Ленинградской консерватории во время ВОВ особенно наглядно продемонстрировали всю мощь и глубину взаимовлияния, что проявилось и в человеческих контактах, и в профессиональной реализации» (2022, с. 111).

Согласно сообщениям на состоявшейся в 2022 г. в Государственной консерватории Узбекистана научной конференции в честь ее 85-летия именно блистательная ленинградская профессура и подготовленные этими специалистами узбекские оркестранты смогли своевременно и на достойном уровне исполнить сложнейшее сочинение Д.Д. Шостаковича. «Выдающимся событием культурной жизни Узбекистана было исполнение 22 июня 1942

года Седьмой симфонии Шостаковича оркестром педагогов и студентов консерватории под управлением И.А. Мусина, – сообщает Р.В. Глазунова. – Участники третьего исполнения замечательного творения одного из ведущих профессоров консерватории были охвачены подлинным энтузиазмом, позволившим за короткий срок справиться с труднейшей партитурой» (2022, с. 116).

Подчеркнем, что не менее важным результатом деятельности ленинградских музыкантов стало воспитание слушательской аудитории Ташкента и Новосибирска. И не только! Немало написано о гастрольных поездках оркестра по городам Сибири, но мало известен следующий факт: в октябре 1943 г. симфонический оркестр Ленинградской филармонии выезжал с концертами в Фергану (Узбекистан).

Последнюю информацию удалось почерпнуть из публикации на электронном портале «Карта нашей победы. “Ленинградская филармония в эвакуации в Новосибирске”». Здесь приводится следующая интересная подробность о первом периоде пребывания в Новосибирске завкафедрой Саратовской консерватории Евсея Михайловича Зингера: «Работал ли он в филармонии официально – доподлинно неизвестно, но он вел летопись выступлений коллектива. Так называемый “Список Зингера”, при отсутствии напечатанных программ (а такое случилось нередко), оказался бесценным документом, реконструирующим концертную жизнь Ленинградской филармонии в эвакуации в сезоне 1942–1943»¹. Е.М. Зингер, выпускник Ленинградской консерватории,

стал в дальнейшем одним из основоположников фортепианной школы будущей Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, открывшейся в 1956 г. (Романовская Е., 2014).

Важным связующим фактором между Ленинградом, Ташкентом и Новосибирском стал также послевоенный переезд из столицы УзССР в Новосибирск, в Новосибирскую государственную консерваторию, плеяды знаменитых ленинградских музыкантов – супружеской четы пианистов В.И. Слонима и З.Ш. Тамаркиной, музыковеда Ю.Г. Кона. Как и Е.М. Зингер, они были представителями ленинградской фортепианной и музыковедческой школ и продуктивно работали в период Великой Отечественной войны, а также в послевоенное десятилетие в Ташкентской государственной консерватории.

В годы Великой Отечественной войны весьма плодотворно складывалась творческая дружба ташкентцев с коллективом Ленинградской консерватории. Консультации ее знаменитых профессоров Л.В. Николаева, С.И. Савшинского, П.А. Серебрякова, Н.Е. Перельмана, М.Я. Хальфина, Б.А. Арапова, В.В. Волошинова, М.О. Штейнберга, Х.С. Кушнарера были в высочайшей степени полезны коллективу молодого вуза, первый выпуск которого состоялся 22 июня 1941 г. (Дубровская М., 1986, с. 5). Эти творческие связи не оборвались после возвращения Ленинградской консерватории в родной город. В период 1940–1950-х гг. и позднее в Ташкентской консерватории продолжали работать выдающиеся представители ленинградской школы: Ю.Н. Тюлин,

А.Н. Котляревский, В.Н. Бакеева, А.В. Бирмак, В.И. Слоним, З.Ш. Тамаркина, А.Я. Коральский, В.А. Головина, Е.М. Мацокина, И.П. Благовещенский и др. Их педагогическая, научно-исследовательская, исполнительская деятельность во многом способствовала активной творческой жизни ташкентского вуза (Дубровская М., 1986, с. 6). Профессора С.Х. Кушнарев и позднее Ю.Г. Кон, стояли у истоков формирования музыкального востоковедения в Узбекистане.

С 1947 по 1975 г. Ташкентскую консерваторию возглавлял народный артист СССР, лауреат государственных премий СССР и УзССР им. Хамзы, лауреат Международных премий им. Дж. Неру и Г.А. Насера, известный композитор, дирижер, профессор Мухтар Ашрафи (рис. 1). К числу исторических заслуг этого всемирно известного музыканта, создателя первых узбекских опер и симфоний относятся многие творческие достижения вуза, в том числе поддержание и продолжение традиций Ленинградской консерватории в деятельности консерватории Ташкентской. После кончины М. Ашрафи его имя в июле 1976 г. было присвоено Ташкентской консерватории (Дубровская М., 1986, с. 9).

Один из авторов настоящей статьи, доктор искусствоведения, профессор М.Ю. Дубровская, в период учебы в Ташкентской государственной консерватории им. М. Ашрафи с 1972 по 1977 г. была студенткой ученицы А.В. Бирмак С.П. Галицкой и ленинградцев А.Я. Коральского, Е.М. Мацокиной, В.А. Головиной; училась, а в дальнейшем работала с учениками выдающихся ленинградских педагогов,



Рис. 1. Ректор Ташкентской государственной консерватории в 1947–1975 гг. М.А. Ашрафи

в частности, профессора Ю.Г. Кона: Т.Б. Гафурбековым, С.А. Закржевской, Л.Г. Ковалём и др. Многие коллеги М.Ю. Дубровской стали крупными специалистами и всегда с особым пиететом вспоминают своих ленинградских учителей. Под руководством доктора искусствоведения, профессора Т.Б. Гафурбекова М.Ю. Дубровская работала 18 лет на кафедре истории музыки ТГК им. М. Ашрафи, после чего была приглашена в качестве музыковеда-востоковеда на кафедру этномузыкознания в Новосибирскую консерваторию.

Таким образом, деятельная профессиональная помощь ленинградских музыкантов развитию высокой советской академической культуры, исполнительства и образования на местах отнюдь не ограничилась участием в исполнении Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича. Она имела гораздо более глобальное историческое значение: явилась пролонгацией завоеваний столичного музыкального искусства на периферию пространства отечественной музыкальной культуры.

9 июля 1942 г. Ленинградская симфония впервые прозвучала

в Новосибирске. Оркестр Ленинградской филармонии был эвакуирован в Новосибирск в конце августа 1941 г. – с 4 октября 1941 г. по 6 августа 1944 г. Историки утверждают, что за время эвакуации артисты оркестра дали свыше 500 концертов в Новосибирске и на гастролях по городам Сибири. В распоряжении филармонии находились два лучших в те годы концертных помещения города – 600-местный зал Дома культуры имени Сталина в центре города (ныне Дворец культуры имени Октябрьской революции) и Клуб имени Клары Цеткин в левобережной части Новосибирска.

Практически каждый новосибирский концертный сезон Ленинградской филармонии был отмечен событиями выдающегося значения. Сезон 1942 / 43 г. венчало исполнение Ленинградской симфонии Шостаковича под управлением Евгения Мравинского (рис. 2). На репетиции тогда приезжал сам композитор (рис. 3), а накануне премьеры состоялось два творческих вечера с его участием: 27 июня маэстро солировал в своем фортепианном концерте, 4 июля исполнил с Квartetом имени

Глазунова Фортепианный квинтет. Это была первая поездка Дмитрия Дмитриевича в сибирскую столицу. Знакомство с большим, быстро

развивающимся городом Шостакович продолжит почти через 20 лет – в 1960-е гг. он трижды посетит Новосибирск².



Рис. 2. Е.А. Мравинский после премьеры Седьмой симфонии в Новосибирске



Рис. 3. Д.Д. Шостакович и Е.А. Мравинский на репетиции Седьмой симфонии. Новосибирск, июль 1942 г.

Профессор Новосибирской консерватории Евгений Евгеньевич Федоров, ученик гобоиста Георгия Ивановича Амосова, одного из участников той самой премьеры, вспоминает: «Амосов сказал мне, что премьера Седьмой симфонии прошла триумфально, что он никогда не забудет ту овацию, которую новосибирцы устроили в тот вечер». В летописях нашего города сохранились и слова самого Амосова: «Репетиция уже приближалась к концу, когда неожиданно дверь в зал Дома культуры робко приоткрылась, и музыканты увидели смущенно улыбающегося Шостаковича. Композитор не хотел мешать работе оркестра и, стараясь остаться незамеченным, сел в последнем ряду зала. Евгений Александрович тотчас же остановил репетицию и легко помчался по проходу между кресел навстречу своему другу. Оркестранты встали и зааплодировали»³.

Исполнением Ленинградского оркестра в Новосибирске восхищался выдающийся мастер советской

эстрады Леонид Утесов: «Я только что вернулся домой с концерта необыкновенного... Это настолько захватывающе грандиозно, что разобраться в своих чувствах я бессилен. Одно знаю – это бессмертно, как все великое в искусстве. В этом концерте было все, что делает искусство настоящим: гениальный композитор, талант-дирижер и художник-оркестр» (Мосолова Л., 2012, с. 148). Очень высоко исполнительскую интерпретацию симфонии Мравинским и оркестром Ленинградской филармонии ценил и сам композитор: «Я чрезвычайно рад, что мне удалось приехать в Новосибирск и услышать родные, неповторимые звучания: ни один из оркестров, игравших мои произведения, не добился такого совершенного воплощения моих замыслов»⁴.

Коллектив Ленинградской филармонии в годы войны нельзя представить без талантливейшего ученого-музыковеда, критика, публициста, человека феноменальных энциклопедических знаний Ивана

Ивановича Соллертинского. Именно он, блистательный лектор, будущи художественным руководителем Ленинградской филармонии, проводил огромную работу лектория, в том числе и в Новосибирске. Чтение лекций в читальном зале областной библиотеки, вступительные слова к симфоническим концертам, выступления в клубах, армейских частях и других учреждениях Новосибирска – это лишь малая часть той грандиозной работы, которую проводил Соллертинский в столице Сибири.

Профессор Соллертинский выступал со вступительным словом и в дни премьеры Седьмой симфонии. Его имя можно обнаружить на сохранившихся афишах (рис. 5), начиная с премьерного для Ленинградской филармонии дня 4 октября 1941 г. Соллертинский просвещал новосибирских слушателей вплоть до своей скоропостижной кончины в возрасте 42 лет. Это трагическое событие произошло в Новосибирске 11 февраля 1944 г. в самый разгар концертного сезона (рис. 6).



Рис. 5. Афиша Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича, 15 июля 1942 г.



Рис. 6. Могила И.И. Соллертинского на Заельцовском кладбище Новосибирска

В августе 1944 г. Ленинградская филармония вернулась в Ленинград, а уже в октябре того же года ее культурную эстафету в городе приняла Новосибирская филармония, симфоническим оркестром которой с самого начала и в течение долгих

лет руководил выпускник Ленинградской консерватории А.М. Кац.

Просветительская деятельность Ленинградского оркестра, премьерные исполнения величайших симфонических произведений, визиты выдающихся музыкальных деятелей,

безусловно внесли весомый вклад в процесс становления и утверждения Новосибирска в качестве музыкальной столицы Сибири в ряду крупнейших центров российской музыкальной культуры. И, в целом, как справедливо полагают новосибирские авторы Е.С. Черный и Е.Е. Истратова, «именно благодаря эвакуационным процессам <...> приезду большого числа видных деятелей искусства и целых творческих коллективов в Новосибирске достаточно быстро сформировалось специфическое культурное пространство, адекватное столичному» (2020, с. 403).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Карта нашей победы. URL: <http://cityofculture.ru/-karta-nashej-pobedy-leningradskaya-filarmoniya-v-evakuacii-v-novosibirske/> (дата обращения: 28.09.2022).

² Коневцова Г.Л. Творческие связи Шостаковича с музыкантами Сибири / рук. Г.А. Осипенко. Новосибирск, 1987. 2 с. Рукопись.

³ Родионова И. К 100-летию первой русской филармонии // Санкт-Петербургская

академическая филармония имени Д.Д. Шостаковича. URL: https://www.philharmonia.spb.ru/about/history/100_years/evacuation/ (дата обращения: 07.01.2022).

⁴ В память о «месяце Шостаковича» // Все новости Новосибирской области. 2006. 28 ноября. URL: <https://vn.ru/news-82203/> (дата обращения: 28.09.2022).

ЛИТЕРАТУРА

Глазунова Р.В. Опыт и перспективы сотрудничества Санкт-Петербургской и Ташкентской консерваторий // Основные тенденции развития музыкального образования и науки: Сб. Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 85-летию Гос. консерватории Узбекистана. 11 июня 2022 г. Ташкент, 2022. С. 111–118.

Дубровская М.Ю. 50 лет Ташкентской государственной консерватории им. М. Ашрафи: Буклет / сост. Т.Е. Соломонова, Б.Т. Коваль. Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1986. 53 с.: ил.

Мосолова Л.М. Диалог Санкт-Петербурга и Новосибирска. Культурология и музыковедение // Музыкальные деятели Ленинграда в Новосибирске в годы Великой Отечественной войны. К 110-летию со дня рождения Ивана Ивановича Соллертинского / сост. О.А. Светлова. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2012. С. 148–158.

Романовская Е.А., Рожкова Ю.А. Некоторые вопросы генезиса фортепианной школы в Новосибирской консерватории // Вестник музыкальной науки. 2014. № 3. С. 101–108.

Черный Е.С., Истратова Е.Е. Эвакуация в годы Великой Отечественной войны как стимул развития культурного потенциала Новосибирска // Баландинские чтения. 2020. Т. 15. С. 403.

REFERENCES

Chernyi, E.S., Istratova, E.E. (2020), "Evacuation during the Great Patriotic War as a stimulus for the development of the cultural potential of Novosibirsk", *Balandinskije chteniya* [Balandinsky Readings], Vol. 15, p. 403. (in Russ).

Dubrovskaya, M.Yu. (1986), *50 let Tashkentskoi gosudarstvennoi konservatorii im. M. Ashrafi* [50 years of the M. Ashrafi Tashkent State Conservatory], in T.E. Solomonova, B.T. Koval (comp.), *Izdatel'stvo literatury i iskusstva*, Tashkent, 53 p. (in Russ).

Glazunova, R.V. (2022), "Experience and prospects for cooperation between the St. Petersburg and Tashkent Conservatories", *Osnovnye tendentsii razvitiya muzykal'nogo obrazovaniya i nauki* [Main trends in the development of music education and science], Tashkent, 2022, pp. 111–118. (in Russ).

Mosolova, L.M. (2012), "Dialogue between St. Petersburg and Novosibirsk. Cultural studies and musicology", *Muzykal'nye deyateli Leningrada v Novosibirske v gody Velikoi Otechestvennoi voiny. K 110-letiyu so dnya rozhdeniya Ivana Ivanovicha Sollertinskogo* [Musical figures of Leningrad in Novosibirsk during the Great Patriotic War. To the 110th anniversary of the birth of Ivan Ivanovich Sollertinsky], in O.A. Svetlova (comp.), *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, pp. 148–158. (in Russ).

Romanovskaya, E.A., Rozhkova, Yu.A. (2014), "Some questions of the genesis of the piano school at the Novosibirsk Conservatory", *Journal of Musical Science*, no. 3, pp. 101–108. (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 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 19.06.2023

После доработки 22.08.2023

Принята к публикации 24.08.2023

Received 19.06.2023

Revised 22.08.2023

Accepted for publication 24.08.2023

© Финкельштейн, Е.Ю., Старкова, А.Е., 2023

УДК 787.61

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-193-202

ЭТЮДЫ-КАРИНЫ ДЛЯ ГИТАРЫ ДМИТРИЯ БОРОДАЕВА

Е.Ю. Финкельштейн¹, А.Е. Старкова²

¹ Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва, 115035, Российская Федерация

² Детская музыкальная школа имени А.М. Иванова-Крамского, Москва, 117133, Российская Федерация

Аннотация. В отечественном репертуаре для шестиструнной гитары особое внимание привлекают произведения, написанные композиторами, обладающими искусством исполнительства на этом инструменте. Владение автором музыки техническими средствами инструмента становится важным фактором для улучшения гитарного исполнительства и роста уровня качества его репертуара. Рассмотрен вопрос создания композиций для гитары виртуозами и профессиональными композиторами, не играющими на гитаре. Обозначена проблема сложности шестиструнной гитары, обусловленной ее имманентными свойствами. Приведены примеры творчества гитаристов, пишущих музыку для своего инструмента: Александра Иванова-Крамского, Никиты Кошкина. Дан краткий обзор творческой биографии Дмитрия Бородаева. Исследованы четыре миниатюры автора в контексте литературы для гитары, их содержание, выразительные и технические средства. Выявлено, что осмысление композитором библейских образов и сюжетов происходит в современном ключе. Определено, что в цикле без участия возможностей русской песни формируется музыкальная ткань с ярко выраженными чертами национальной традиции, для чего использованы выразительные средства инструмента. Показано, что Этюды-картины Бородаева воплощают приметы эстетики постмодернизма. Исполнительские особенности цикла, не содержащего неразрешимых технических сложностей, во многом определяются высоким уровнем мастерства его творца.

Ключевые слова: шестиструнная гитара, репертуар для шестиструнной гитары, отечественная гитарная музыка, инструментоведение, композитор, исполнительство на гитаре, Бородаев, Этюды-картины

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Финкельштейн Е.Ю., Старкова А.Е. Этюды-картины для гитары Дмитрия Бородаева // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 193–202. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-193-202.

ÉTUDES-TABLEAUX FOR GUITAR BY DMITRY BORODAEV

E.Yu. Finkelstein¹, A.E. Starkova²

¹ A.N. Kosygin Russian State University, Moscow, 115035, Russian Federation

² A.M. Ivanov-Kramskoy Children's Music School, Moscow, 117133, Russian Federation

Abstract. In the Russian repertoire for the six-string guitar, special attention is drawn to works written by composers who have the art of performing on this instrument. Possession by the author of the music of the technical means of the instrument becomes an important factor for improving guitar performance and increasing the level of quality of his repertoire. The question of creating compositions for guitar by virtuosos and professional composers who do not play the guitar is considered. The problem of complexity of a six-string guitar due to its immanent properties is indicated. Examples of creativity of guitarists writing music for

their instrument are given: Alexander Ivanov-Kramskoy, Nikita Koshkin. A brief overview of Dmitry Borodaev's creative biography is given. Four miniatures of the author in the context of guitar literature, their content, expressive and technical means are studied. It is revealed that the composer's comprehension of biblical images and plots takes place in a modern way. It is determined that in the cycle, without the participation of the possibilities of the Russian song, a musical works with pronounced features of the national tradition is formed, for which the expressive means of the instrument are used. It is shown that Borodaev's *Études-Tableaux* embody the signs of postmodernism aesthetics. The performance features of the cycle, which does not contain unsolvable technical difficulties, are largely determined by the high level of skill of its creator.

Keywords: six-string guitar, repertoire for six-string guitar, domestic guitar music, instrumentation, composer, guitar performance, Borodaev, *Études-Tableaux*

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

For citation: Finkelshtein, E.Yu., Starkova, A.E. (2023), "Études-Tableaux for guitar by Dmitry Borodaev", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 193–202. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-193-202.

В наше время корпус произведений для шестиструнной гитары обогащается сочинениями отечественных композиторов. Среди авторов нового поколения выделяется Д. Бородаев – молодой современный композитор, который является достойным продолжателем традиций русской академической школы. Будучи учеником В.Г. Агафонникова, он развивает линию, ведущую свое происхождение от композиторов, которые начали преподавать в русской консерватории в период ее создания (А.К. Лядов и Н.А. Римский-Корсаков – Н.Я. Мясковский – В.Я. Шебалин – В.Г. Агафонников). Его творчество становится очередной ступенью в эволюции отечественной гитарной школы после А.М. Иванова-Крамского, П.И. Панина, Ю.А. Смирнова, С.И. Руднева, Н.А. Кошкина, В.В. Козлова, К. Васильева и других гитаристов старших поколений, уделивших особое внимание композиции.

Дмитрий Владиславович Бородаев (род. 1985 г.) – один из ведущих молодых гитаристов и композиторов современности. Он прекрасно владеет инструментом и техникой композиции, что определяет характер

музыкальной ткани его сочинений. Его произведения создаются в опоре на композиторский талант и опыт исполнителя на шестиструнной гитаре.

В современной литературе пока не существует трудов, связанных непосредственно с творчеством Дмитрия Бородаева. В силу того, что музыкант очень молод и его произведения пока не становились объектом исследования музыковедов, информация о нем и его творческом пути не структурирована и ограничивается лишь несколькими статьями и методическими работами, посвященными отдельным его сочинениям и исполнительству. Для исполнителей-гитаристов очень важно появление аналитического материала на эту тему.

Сочинения Дмитрия Бородаева рассматриваются в контексте гитарного искусства и репертуара для инструмента в опоре на опыт исполнения цикла автором статьи. Для исследования выбраны Этюды-картины для гитары соло.

Цель данной статьи – охарактеризовать творчество композитора Дмитрия Бородаева, обозначить выразительные средства и испол-

нительские особенности его цикла Этюды-картины для гитары.

Шестиструнная гитара сегодня является академическим инструментом с достаточно высоким уровнем исполнительского искусства и огромным репертуаром. В более раннее время обогащением репертуара для инструмента занимались музыканты, считавшиеся виртуозами на нем. Позже сочинение для гитары привлекает профессиональных композиторов, не владеющих исполнительством на гитаре.

Вопрос профессионализма авторов, творящих для инструмента, чрезвычайно важен. Э. Шарнассе, описывая начало XX столетия в гитарном искусстве, констатирует: «Эра композиторов-виртуозов закончена» (1991, с. 46). Отход от привычных приемов композиторского письма связан с тем, что произведения для гитары начинают создавать композиторы, не играющие на ней, и это оказалось полезным для обогащения музыкального языка. Вместе с тем сочинениям требовалась посткомпозиторская работа редактора, гитариста, который бы адаптировал их для успешной репертуарной жизни. Необходимость редактирования обусловлена тем, что гитара является сложным инструментом для композитора, не имеющего навыков исполнительства на ней. Как известно, авторов, обратившихся к гитаре, не так много, а те, кто создавали сочинения для нее, посвятили не так много времени этому замечательному инструменту.

Исследователи считают, что гитара обладает собственными возможностями и богатым ресурсом, однако композитору приходится приспосабливаться к ней, а не на-

оборот воплощать уже готовый замысел в гитарной партитуре. «Свойства гитары, ее конструкция, строй влияют на выразительность, тесно связаны с возникающим музыкальным материалом», – пишет Ю. Финкельштейн (2023, с. 10). Н.А. Иванова-Крамская утверждает, что «гитара не прощает абстрактно-теоретического, “головного” освоения ее природы» (1995, с. 54). Композитор Игорь Рехин, наследие для гитары которого представляет собой обширное количество сочинений, описывая творческий процесс, отмечает, что первоначально он должен был сочинить музыкальный фрагмент на фортепиано и затем обязательно самостоятельно апробировать его на гитаре.

В истории музыкальной культуры существует достаточно произведений для гитары, написанных исполнителями на ней. Почти каждый играющий музыкант пробует свои силы в композиции и среди этих попыток есть как удачные, приведшие к созданию жизнеспособных образцов, так и не совсем. Как справедливо замечает Д. Бородаев, «одного лишь владения инструментом недостаточно для того, чтобы написать произведение, представляющее художественную ценность» (2013, с. 46). Б. Вольман комментирует: «Гитаристы, хорошо владеющие инструментом и сами сочиняющие гитарные пьесы (а пытающихся сочинять великое множество), не имеют специального композиторского образования. Даже записывая сделанные ими переложения для гитары из фортепианного или скрипичного репертуара, они допускают ошибки в музыкальной орфографии. Их собственные сочинения, в лучшем слу-

чае, музыкально грамотны и удобны для исполнения, но не удовлетворяют исполнителей с развитым художественным вкусом» (1968, с. 187–188).

Одним из гитаристов, которые внесли огромный вклад в развитие шестиструнной гитары и ее репертуара, является Александр Михайлович Иванов-Крамской. Концертирующий гитарист, педагог, дирижер и композитор, он всю жизнь и творчество посвятил шестиструнной гитаре, пропаганде инструмента в нашей стране. Помимо исполнительства, Александр Михайлович обучался композиции в консерватории у Н.С. Речменского. Его перу принадлежат около 500 миниатюр и два концерта для гитары с оркестром, ставшие основой отечественного педагогического и концертного репертуара. Гитарист П. Панин утверждает, что для него в приоритете оказываются произведения Иванова-Крамского в силу их гитарной природы: «Для гитары должен писать человек, который сам виртуозно на ней играет. Это древний загадочный инструмент, и невозможно писать для нее, если прикоснулся к гитаре случайно» (цит. по: (Попов В., 2009, с. 107)).

Важной фигурой в формировании искусства классической гитары в России является Никита Арнольдович Кошкин, отечественный исполнитель и композитор, известный не только в нашей стране. Его композиторский талант высоко оценивается известными музыкантами. Автор начинал творческую деятельность как гитарист. В период учебы в РАМ имени Гнесиных он регулярно посещал классы композиции. В своем творчестве музыкант опи-

рается на имманентные свойства гитары: «В создании современного гитарного репертуара Н. Кошкин-композитор руководствовался первоначально именно исполнительскими задачами» (Ткаченко В., 2013, с. 137). Уже несколько десятилетий композитор пишет музыку исключительно для гитары и с ее участием. Его перу принадлежат миниатюры, концерты для гитары с оркестром, сюиты, сонаты для гитары соло и в ансамбле, 24 прелюдии и фуги для гитары.

Композитор и гитарист Дмитрий Бородаев является одним из представителей молодого поколения музыкантов российской гитарной школы. Его творческая деятельность развивается с 1995 г., когда он начал обучение игре на классической гитаре в десять лет в классе у известного гитариста, профессора Харьковского государственного университета искусств – Владимира Доценко, ученика Александра Фраучи. Свое образование Дмитрий продолжил в Москве у Н.А. Ивановой-Крамской. Помимо исполнительства музыкант обращается к композиции. Первые его сочинения были написаны в 1999 г. В 2009 г. Д.В. Бородаев поступает на композиторский факультет Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского в класс профессора В.Г. Агафонникова. Таким образом, музыкант получил блестящее академическое образование как гитарист и композитор.

Музыкант, прекрасно соединяющий в себе способности исполнителя-гитариста и профессионального композитора, является редкостью в наше время. Во время обучения в консерватории Дмитрий Бородаев

начинает все чаще выходить на сцену с собственными пьесами. Помимо произведений для гитары соло композитор пишет для малых составов (дуэт, трио, квартет), для гитары с органом и для гитары с оркестром, обращается к различным жанрам, вдохновляется разными инструментами. Ему принадлежит огромный вклад в оригинальный репертуар не только для гитаристов. Например, его «Арабески» для гитары и органа обогащают репертуар ансамбля, корпус произведений для которого не так велик, несмотря на яркое тембровое сочетание.

С 1999 г. Бородаев написал Концерт для гитары с оркестром, Сонату для скрипки и гитары, Прелюдию и токкату для гитары и флейты, с 2009 по 2019 г. – четыре характерные пьесы для фортепиано, «Русское скерцо» для скрипки, виолончели и фортепиано, вокальный цикл на стихи Ирины Ратушинской, «Псалмы Давида» для мужского хора, произведения для камерного и симфонического оркестров. Многие из этих произведений уже были исполнены в самых известных залах России.

Идея цикла из нескольких миниатюр возникла в марте 2018 г. Целью композитора было создание ярких виртуозных пьес, каждая из которых передает собственный художественный образ и направлена на отработку определенных видов гитарной техники. Цикл состоит из четырех частей: «День гнева» (Allegro), «Лобное место» (Presto), «Отречение» (Adagio), «Непокоренный» (Vivo). Автор обращается к библейской тематике, осмысливая ее в современном ключе.

Понимание особенностей жанра этюда-картины складывается из ос-

мысления черт двух жанров. Поначалу этюд в представлении композиторов подразумевал упражнение для развития виртуозности игры. Как отдельный жанр он был признан только лишь в XIX в., что связывается с расцветом исполнительства, возрастанием мастерства музыкантов и изменившимися в лучшую сторону строениями музыкальных инструментов.

В начале XX в. в творчестве Сергея Рахманинова появляется жанр этюда-картины. Любопытно, что оба термина – и этюд, и картина – тесно связаны с визуальным искусством. «Само определение “этюды-картины”, которое Рахманинов дал пьесам своего нового цикла, указывает на соединение виртуозно-пианистических задач с осознанным стремлением к красочному “живописанию в звуках” и конкретной характеристичности образов», – пишет Ю. Келдыш о миниатюрах Рахманинова¹. Хочется отметить возрастающее значение живописи в эпоху модерна, повышение уровня визуальной составляющей балетных спектаклей. Как отмечают исследователи музыкального модерна, мелодическая линия, в которой обостряется ее графический характер, становится одним из главных выразительных средств этого стиля (Скворцова, И., 2009). Пластический образ линии, ее направленность, движение заимствованы из визуальных искусств и начинают проявляться в музыкальной ткани.

Первая миниатюра Бородаева «День гнева» рисует образ судного дня. Автор использует широко известный григорианский мотив «Dies Irae», возникший в музыке в XIII в. и впоследствии вошедший в состав

католической мессы и Реквиема. Начиная с эпохи романтизма, композиторы неоднократно обращаются к этому напеву для создания неотвратимого образа «рока» (Г. Берлиоз, Ф. Лист). Цитирование мотива становится частым в позднем творчестве Сергея Рахманинова: «Рапсодия на тему Н. Паганини, Третья симфония (1937), Симфонические танцы (1941), Вариации на тему А. Корелли для фортепиано (1931).

В гитарной музыке к этой теме обращается К. Волков в третьей части («Русская часовня») сюиты для гитары и мандолины «Флоренция». Мотив «Dies Irae» включен композитором в ткань пьесы для создания ассоциаций с эстетикой Средневековья. Кроме того, Волков выявляет в природе напева черты, общие с русской традицией. Во второй части сюиты Н. Кошкина «Oratorium Lascrmae» для гитары и флейты, носящей название «Dies Irae», также эксплуатируется этот мотив. Аллюзии на него присутствуют в Этюде для гитары А. Мосолова.

Понимание образов, сюжетов прошлого, их новое осмысление с точки зрения современности типично для музыкального искусства нашего времени. «На рубеже XX–XXI веков вся мировая культура мыслится как единый *большой Текст* (Р. Барт), открытый для интерпретаций и вариаций любого рода. Текст, фрагменты которого самодостаточны и чреватые образованием иных сочетаний, новых *малых Текстов*», – отмечают исследователи (Высоцкая М., 2011, с. 9).

Этюд-картина имеет яркий характер, это подчеркнуто виртуозная пьеса. В основе фактуры лежит технический прием *arpeggio*, аккорды

взлетают и низвергаются, композитор задействует все струны грифа.

Мотив «Dies Irae» появляется в т. 8 в нижнем голосе. Тема звучит достаточно отчужденно, статично. Хорал проводится троекратно, сначала одногласно, затем уплотняется параллельными квинтами. Он поднимается все выше, усиливая напряжение. Изложение тематизма параллельными квинтами ассоциируется со средневековой музыкой и ранними видами многоголосия (Евдокимова Ю., 1983, с. 16), приводит к формированию ассоциаций с эстетическими особенностями средневекового церковного пения.

В кульминациях этюда используется прием *rasgueado* для динамического и фактурного усиления произведения. Во втором этюде («Лобное место») продолжается развитие сюжетной линии первой миниатюры. Образ страдания Христа и неумолимого приближения беды композитор создает с помощью темпа *presto* и определенных метроритмических и мелодико-гармонических средств. Частая смена размера (пять восьмых – семь восьмых) создает ощущение неустойчивости, страдания, болезненности. Крайние части миниатюры написаны с использованием большого количества резких форшлагов, скачков, ломаных мотивов, диссонирующих терпких гармоний.

В средней части появляется контрастный образ, характеризующий, по словам композитора, «воспоминания о счастливых моментах жизни», формирующийся за счет использования более медленного темпа (*moderato*), певучей мелодии, смены фактуры. Композитор создает ощущение вальсообразности. В кульминации применены натуральные

флажолеты, в силу чего формируется эффект колокольных перезвонов и остановки времени. Композитор активно применяет штрих *staccato*,

что способствует возникновению ощущения нервозности. Также в этой части можно отметить обилие форшлагов (пример 1).

Пример 1. Д. Бородаев. Этюд-картина № 2. «Лобное место», тт. 1–6



Музыкальной ткани свойственна дискретность, линии голосов образуются из кратких, рваных мотивов.

В третьем этюде («Отречение») автор использует сюжет эпизода из Библии, в котором апостол Петр отрывается от Иисуса. Здесь интерпретируется символика числа «3» как аллюзия на троекратное отречение Петра. Эта троекратность проявляется в выборе размера музыкальной ткани и форме пьесы (3 части). Миниатюра строится по принципу проведения основного материала с разными окончаниями.

Эта миниатюра – медленный философский центр цикла. Долгое погружение в состояние находит выражение в применении остинатности, что придает музыке черты медитативности. М.В. Кузнецова пишет: «Духом религиозной медитации проникнута профессиональная музыкальная традиция Средневековья. Внеличностный, этически-возвышенный характер музыки инспирирован сакральностью, воцерквленностью бытия. Созерцание, размышление, самоуглубление понимаются как формы истинной – духовной – жизни, что накладывает отпечаток и на искусство. Музыка возникает как форма подобия, как попытка отразить видимое лишь взором духовным. Это

соответствует средневековой тяге к символичности, иносказанию, аллегории – как сокровенным формам языка, способным в условной форме передать нерационализируемый опыт духовно-мистических откровений» (2011, с. 29).

В миниатюре композитор использует скордатуру – он перестраивает шестую струну на *d*. Это создает эффект более насыщенного звучания в низком регистре. В основе Этюда лежит принцип применения искусственных и натуральных флажолетов.

Завершает цикл этюд «Непокоренный». В нем также используется скордатура, перестраивается пятая струна из *a* в *g* (шестая была перестроена в предыдущей пьесе). Миниатюра представляет собой стремительный финал, завершающий цикл. Образ, возникающий в ней, обозначает личное понимание композитором персонажа, несомненного внешними событиями. Композитор проецирует библейскую историю в современном ракурсе, интерпретируя ее субъективно.

В финале присутствуют черты жанра токкаты – импровизационность, свобода интерпретации, подвижный темп. Фактура основана на использовании общих форм движе-

ния, чередовании гармонических пятен. Это самая виртуозная часть цикла, с этим и связаны техниче-

ские сложности ее исполнения. Последняя миниатюра соединяет приемы *legato* и *rasgueado* (пример 2).

Пример 2. Д. Бородаев. Этюд-картина № 4. «Непокоренный», тт. 13–18



Исполнение этих приемов требует отличной технической оснащенности исполнителя. Все аккорды написаны с использованием баррэ.

На данный момент единственным интерпретатором цикла является сам композитор. Исполнителями отдельных миниатюр становятся студенты. Миниатюра «Непокоренный» стала обязательной пьесой на конкурсе «Гитара в России» в Воронеже в 2021 г.

В понимании автора пьесы представляют собой этюды как технические произведения, которые изучаются для совершенствования исполнительского мастерства. Исполнение миниатюр композитором демонстрирует высокий уровень мастерства, артистизм, погружение в образ, прекрасное качество звука. Его трактовка становится ценным материалом для изучения и анализа, а также основой интерпретации исполнителя. Композитор мыслит цикл свободно, в нем отсутствуют тематические связи, части объединены сюжетом, однако они взаимозаменяемы и представляют совершенно самостоятельные пьесы, которые можно исполнять отдельно.

Миниатюры представляют собой образец программной музыки в ре-

пертуаре для гитары. Композитор трактует жанр сюиты в современном ключе, используя романтическое, рахманиновское ее прочтение. Содержание цикла Д. Бородаева основано на переплетении известных художественных образов и их современном понимании. Он использует библейские образы, которые пропускает через личное мироощущение и собственное видение. Бородаев применяет новые исполнительские средства, трактуя их в ракурсе постмодерна.

В содержании сюиты отражено влияние творчества С. Рахманинова – в использовании изобретенного им жанра этюда-картины, черт музыки Средневековья, выражающихся в применении мотива «Dies Irae», религиозной семантики. Музыкальный текст сюиты во многом определяется гитарным строем и фактурой. Произведения Бородаева неповторимы и вместе с тем включают все гитарные традиции и техники, сформированные его предшественниками гитаристами. Композитор вдохновляется сочинениями Лео Брауэра, Никиты Кошкина.

Дмитрий Бородаев является не только прекрасным композитором, но и концертирующим исполните-

лем, что оставило след в его сочинениях. Его виртуозность позволяет создавать репертуар, в полной мере раскрывающий все возможности инструмента. По этой причине некоторым фрагментам его музыки свойственно позиционное мышление. Так, фраза становится не только грамотно выстроенной, но и технически доступной, что придает этюдам естественность. Ставя перед собой задачи, Д. Бородаев решает их, не абстрагируясь от инструмента и не создавая музыку, трудноисполнимую на гитаре, а наоборот формирует музыкальный материал, который легко ложится на гриф.

Цикл этюдов-картин Дмитрия Бородаева представляет большую

ценность, обогащает гитарный репертуар новым содержанием благодаря обращению к архетипическим сюжетам. В произведениях для гитары композитора формируется новый музыкальный язык инструмента, основанный на применении и углублении его специфических свойств, происходит вызревание оригинальных видов фактуры и звукоизобразительных приемов. Композитор привносит в музыкальную ткань сочинений образность и дух русской ментальности не путем явного внедрения черт народной песни, а с помощью других средств, например, воспроизводя эффект колокольности, используя особенный тип драматургии.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Келдыш Ю. Рахманинов. Этюды-картины, Op. 33 // Belcanto.ru. URL: [https://](https://www.belcanto.ru/rachmaninov_op33.html)

www.belcanto.ru/rachmaninov_op33.html (дата обращения: 10.05.2022).

ЛИТЕРАТУРА

Бородаев Д.В. К вопросу о качестве репертуара в современной российской гитарной школе // Классическая гитара в Ярославле. Традиции и инновации: Материалы науч.-практ. конф., 25–26 нояб. 2013 г. / ред.-сост. А.А. Харчев; ЯМУ (колледж) им. Л.В. Собинова. Ярославль, 2013. С. 45–47.

Вольман Б. Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары. Л.: Музыка, 1968. 188 с.

Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: От авангарда к постмодерну. М.: Моск. консерватория, 2011. 440 с.

Евдокимова Ю.К. Многоголосие средневековья. X–XIV века. М.: Музыка, 1983. 454 с.

Иванова-Крамская Н.А. Жизнь посвятил гитаре: Воспоминания об отце. М.: Тепломех, 1995. 109 с.

Кузнецова М.В. Медленная музыка отечественного постмодерна. М.: Маска, 2011. 272 с.

Попов В.И. Московский гитарист и композитор Петр Панин: Интервью в Москве, 29 июля 1984 // Попов В.И. Диалоги о гитаре. И не только о ней. Кн. 1. СПб.: Петрополис, 2009. 501 с.

REFERENCES

Borodaev, D.V. (2013), "On the question of the quality of the repertoire at the modern Russian guitar school", *Klassicheskaya gitara v Yaroslavle. Traditsii i innovatsii* [Classical guitar in Yaroslavl. Traditions and Innovations], in A.A. Kharchev (ed.), Yaroslavl', pp. 45–47. (in Russ.)

Evdokimova, Yu.K. (1983), *Mnogogolosie srednevekov'ya. X–XIV veka* [The polyphony of the Middle Ages. X–XIV centuries], Muzyka, Moscow, 454 p. (in Russ.)

Finkel'shtein, Yu.A. (2023), *Proizvedeniya dlya shestistrunnoi gitary otechestvennykh kompozitorov XX veka* [Works for six-string guitar by Russian composers of the twentieth century], Moscow, 301 p. (in Russ.)

Ivanova-Kramskaya, N.A. (1995), *Zhizn' posvyatil gitare: vospominaniya ob otce* [He devoted his life to the guitar: memories of the father], Teplomekh, Moscow, 109 p. (in Russ.)

Kuznetsova, M.V. (2011), *Medlennaya muzyka otechestvennogo postmoderna* [Slow music of the Russian postmodern], Maska, Moscow, 272 p. (in Russ.)

Popov, V.I. (2009), "Moscow guitarist and composer Peter Panin. Interview in Moscow, July 29, 1984", *Popov V.I. Dialogi o gitare*.

Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009. 354 с.

Ткаченко В.Н. Универсализм и специфика музыкального мышления в стилях гитарного творчества 1880–1990 годов: Дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2013. 211 с.

Финкельштейн Ю.А. Произведения для шестиструнной гитары отечественных композиторов XX века: монография. – М.: РГУ им. А.Н.Косыгина, 2023. 301 с.

Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней: Моногр. М., 1991. 87 с.

I ne tol'ko o nei [Popov V.I. Dialogues about the guitar. And not only about her], Book 1, Petropolis, Saint Petersburg, 501 p. (in Russ.)

Sharnasse, E. (1991), *Shestistrunnaya gitara: Ot istokov do nashikh dnei* [Six-string guitar: From the origins to the present day], Moscow, 87 p. (in Russ.)

Skvortsova, I.A. (2009), *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [Art Nouveau style in Russian musical art of the turn of the XIX–XX centuries], Kompozitor, Moscow, 354 p. (in Russ.)

Tkachenko, V.N. (2013), *Universalizm i spetsifika muzykal'nogo myshleniya v stilyakh gitarnogo tvorchestva 1880–1990 godov* [Universalism and specificity of musical thinking in the styles of guitar creativity of 1880–1990], Cand. Sc. Thesis, Har'kov, 211 p. (in Russ.)

Vol'man, B. (1968), *Gitara i gitaristy. Ocherk istorii shestistrunnoi gitary* [Guitar and guitarists. An essay on the history of the six-string guitar], Muzyka, Leningrad, 188 p. (in Russ.)

Vysotskaya, M., Grigor'eva, G. (2011), *Muzyka XX veka: Ot avangarda k postmodernu* [Music of the XX century: from avant-garde to Postmodern], Moskovskaya konservatoriya, Moscow, 440 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Финкельштейн Евгений Юльевич, профессор кафедры симфонического дирижирования и струнных инструментов института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Москва)

E-mail: efinkelstein0672@gmail.com

Старкова Анастасия Евгеньевна, преподаватель Детской музыкальной школы им. А.М. Иванова-Крамского (Москва)

E-mail: nastarkova@yandex.ru

Authors Information

Evgeny Yu. Finkelshtein, Professor of the Department of Symphonic Conducting and String Instruments at the Institute Maimonides Academy A.N. Kosygin Russian State University (Moscow)

E-mail: efinkelstein0672@gmail.com

Anastasia E. Starkova, teacher at the A.M. Ivanov-Kramskoy Children's Music School (Moscow)

E-mail: nastarkova@yandex.ru

Поступила в редакцию 20.04.2023

После доработки 20.08.2023

Принята к публикации 24.08.2023

Received 20.04.2023

Revised 20.08.2023

Accepted for publication 24.08.2023

© Андреев, А.А., 2023

УДК 130.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-203-212

СОЗНАТЕЛЬНОЕ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

А.А. Андреев¹

¹ Сибирский институт управления – филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Новосибирск, 630102, Российская Федерация

Аннотация. Наибольшую актуальность бессознательное и его взаимосвязь с сознанием приобрели в XIX в., когда известные ученые и писатели стали посвящать данной теме научные труды и художественные произведения. Эта тема по-прежнему остается востребованной среди многих фундаментальных и прикладных наук, в художественном творчестве, образовании, средствах массовой информации, модной индустрии. Познавание бессознательного необходимо и в плане понимания многих социокультурных проблем и явлений, существующих в современном мире. Поэтому обращение к трудам таких классиков в области социальной философии и психологии, как К.Г. Юнг, Э. Фромм, Г. Маркузе, Ж. Бодрийяр, Х. Ортега-и-Гассет становится необходимым для исследования взаимосвязи сознательного и бессознательного в современной культуре. Обращение к данным авторам помогает понять, что бессознательное способно проявлять себя в обществе через симулякры, стереотипы, ложные потребности и массовые интересы. Выясняется негативное действие бессознательного, которое состоит в том, что помимо традиционных направлений в культуре оно стимулирует развитие и нетрадиционных, обнаруживающих себя в различных формах и учениях, требующих научного осмысления. В итоге автор приходит к выводу, что диалектическое взаимодействие сознательного и бессознательного в культуре имеет эволюционный характер и направлено на развитие сознательности человека, общества и самой культуры.

Ключевые слова: сознательное, сознание, бессознательное, культура, современная культура, массовая культура, общество, паранаука

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Андреев А.А. Сознательное и бессознательное в современной культуре // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 203–212. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-203-212.

CONSCIOUS AND UNCONSCIOUS IN MODERN CULTURE

A.A. Andreev¹

¹ Siberian Institute of Management Russian Academy of National Economy and Public Service under the President of the Russian Federation, Novosibirsk, 630102, Russian Federation

Abstract. The topic of unconsciousness and its relationship to consciousness acquired the greatest urgency in the 19th century when famous scientists and writers began to devote their scientific works and artistic works to this topic. Today this topic is still in demand among many basic and applied sciences, in artistic creation, education, media, fashion industry. Research of the unconscious is also necessary in terms of understanding many sociocultural problems and phenomena existing in the modern world. Therefore, reference to the works of such classics in the field of social philosophy and psychology as K.G. Jung, E. Fromm, G. Marcuse, J. Bodriyar, H. Ortega y Gasset becomes necessary for the study of the relationship of conscious and unconscious in modern culture. Appealing to these authors helps to understand that the

unconscious can manifest itself in society through simulacras, stereotypes, false needs and mass interests. The negative effect of the unconscious is revealed to be that in addition to the traditional directions of culture it stimulates the development of non-traditional ones which find themselves in various forms and theories that require scientific understanding. As a result, the author concludes that the dialectical interaction of the conscious and unconscious in culture has an evolutionary character and is aimed at the development of consciousness of human, society and culture itself.

Keywords: conscious, consciousness, unconscious, culture, modern culture, mass culture, society, parascience

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

For citation: Andreev, A.A. (2023), "Conscious and unconscious in modern culture", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 203–212. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-203-212.

Обращаясь к исследованию сознательного и бессознательного в современной культуре, необходимо отметить, что актуальность данной темы обусловлена глубокими процессами и явлениями, протекающими в основаниях самой культуры. К ним, например, относятся формирование массовой культуры, развитие информационного общества, состояние искусства, науки, правового сознания, духовных и нравственных ценностей, идеологии и мировоззренческих ориентиров в обществе. Совокупность данных факторов создает определенные жизненные ситуации, в которых формируется мировоззрение и настроение людей, их жизненные цели и смысл существования.

Данные процессы основываются на бессознательных механизмах психики человека, которые изначально определяют его сознательную деятельность и оказывают значительное влияние на общественную жизнь и культуру в целом. Поэтому основная проблема состоит в том, что сегодня остается недостаточно проясненной сущность и роль бессознательного в современной культуре и в обществе. Для решения данной проблемы сначала обратимся к анализу понятия бессознательного.

Современный ученый Т.И. Бармашова относит к бессознательному все неотрефлексированные и неосознанные проявления человеческой активности на уровне как отдельного индивида, так и социальных групп (2016, с. 267). Сознание (сознательное) определяется В.А. Лекторским как «специфическая реальность, как особый “внутренний мир”, данный субъекту совершенно непосредственно и познаваемый с полной несомненностью. Способом познания сознания является самовосприятие, которое в результате тренировки может принять форму самонаблюдения (интроспекции)» (2010).

Наиболее активное научное изучение бессознательного началось в XIX в. австрийским психоаналитиком Зигмундом Фрейдом. По его мнению, влияние бессознательного проявляется в виде навязчивых желаний, неврозов, депрессий, комплексов, ассоциаций, оговорок, ошибок при чтении и письме, забывании слов и намерений. Между всеми процессами, протекающими на бессознательном уровне, существует тесная взаимосвязь с процессами на уровне сознания. На бессознательном уровне находятся различные элементы (мысли, желания, воспоминания), вытесненные сознанием

по причине их безнравственного, антиобщественного характера. Они оказывают травмирующее воздействие на сознание, которое вытесняет и подавляет их. Поэтому данные элементы продолжают жить в бессознательном и активно воздействуют на сознание. Сознание противостоит им с помощью таких защитных механизмов, как сублимация, вытеснение, отрицание, рационализация и др.

Для успешной работы защитных механизмов сознания человеку необходимо развивать и укреплять свое сверхсознание (сверх-Я). Сверхсознание содержит в себе все наивысшие достижения человеческой культуры: мораль, нравственность, творческие, духовные, религиозные, общественные и научные ценности, воспитательные, педагогические и юридические нормы. Поэтому нормальное здоровое состояние сознания зависит от состояния сверхсознания. Если человек развивает в себе культуру, т.е. укрепляет свое сверхсознание, то защитные механизмы его сознания успешно справляются с разрушительной энергией бессознательного и он остается психологически и морально здоровым. Если же человек культурно не развивается, то уровень его сознательности снижается, сознание перестает осознавать свои желания и поступки, и оказывается поглощенным бессознательным. По мнению Фрейда, культура является причиной психических расстройств, поскольку человек не может удовлетворять свои инстинктивные желания, которые сублимируются и вытесняются сознанием. Таким образом, в своей теории Фрейд раскрыл физиологический аспект

взаимосвязи сознательного и бессознательного, который, как потом показали многие ученые, не является единственным и абсолютно верным в понимании природы данных категорий.

Поскольку объектом нашего исследования является социокультурный аспект сознательного и бессознательного, мы представляем данные категории как два диалектически взаимосвязанных уровня общественного бытия человека и состояния культуры. При этом уровень развитости сознательного начала в обществе не зависит от уровня развитости цивилизации. В техногенной цивилизации может преобладать как высокий, так и низкий уровень сознательности. По мнению современных исследователей социальная установка бессознательного проявляет себя в различных формах. Она лежит в основе такого механизма, как предрассудок, предубеждение, стереотип. В этом смысле социальная установка часто играет негативную роль, поскольку приводит к неадекватному и некритичному отражению человеческим сознанием окружающей реальности (Бармашова Т., 2006, с. 264).

Учитывая данное мнение, необходимо отметить, что социальная установка бессознательного чаще всего проявляется в обществе с низким уровнем сознательности, где слабо развиты образование, наука и основные социальные сферы, свободно распространяются нетрадиционные направления, среди которых присутствует и паранаука. Их возникновение и развитие из оснований культуры происходит не закономерно, они появляются в итоге взаимодействия случайных

факторов (Найдыш В., 2008, с. 69). В нетрадиционных направлениях культуры утрачены связи со своими культуротворческими основаниями, поэтому они не имеют глубокой исторической укорененности. В них присутствуют низкие критерии профессионализма, преобладают утилитарные ценности, популизм и мнимая элитарность (Найдыш В., 2008, с. 69–70).

Другим примером общества с низким уровнем сознательности является преобладание в нем массовой культуры. Наиболее точные признаки массовой культуры представил испанский философ Х. Ортега-и-Гассет в произведении «Восстание масс» (2000). К данным признакам он относит следующие:

1. Разрыв настоящего с прошлым: забвение духовных традиций, примеров, образцов, эталонов. Все проблемы, например, в искусстве, науке или политике решаются только в настоящем, без участия прошлого (Ортега-и-Гассет Х., 2000, с. 59).

2. Состояние изобилия средств, знаний и техники, которое приводит к чувству своего всемогущества при отсутствии смысла собственной жизни и жизненных целей (Ортега-и-Гассет Х., 2000, с. 64).

3. Абсурдное состояние духа: работа о собственном благополучии и игнорирование истоков этого благополучия. Массовый (средний) человек не видит в благах цивилизации изощренного замысла или искусного воплощения, для сохранности которого нужны большие усилия. Он только лишь потребляет эти блага по праву рождения (Ортега-и-Гассет Х., 2000, с. 74).

4. Полная свобода действий, узаконенная и беспричинная. Ничто

внешнее не понуждает к самоограничению и не побуждает постоянно считаться с кем-то (Ортега-и-Гассет Х., 2000, с. 75).

5. Стремление утвердить и навязать себя – свои взгляды, вождения, пристрастия, вкусы и все, что угодно (Ортега-и-Гассет Х., 2000, с. 76).

6. Отказ от нравственности, но не ради новой, а ради того, чтобы, согласно своему жизненному складу, не придерживаться никакой (Ортега-и-Гассет Х., 2000, с. 161).

Таким образом, культура с преобладающими в ней массовыми интересами постепенно утрачивает свою духовную ценность и превращается в псевдокультуру, направленную на удовлетворение потребностей людей. В такой псевдокультуре постоянно воспроизводятся симулякры – искусственные знаки, замещающие истинные ценности. С помощью симулякров массовое сознание удовлетворяет свои прагматические и эмоциональные интересы, преобладающие в повседневной жизни. Постоянное порождение и обновление знаков направляется логикой моды, которой чужды классические традиции и ценности. По этому поводу Ж. Бодрийяр отмечал, что «мода постоянно производит “красивое” на основании радикального отречения от красоты, на основании логической эквивалентности красивого и безобразного. Она может навязать самые эксцентричные, нефункциональные и смешные элементы как в высшей степени примечательные. В этом-то она и празднует свой триумф – в навязывании и узаконении иррационального в соответствии с логикой, которая глубже логики рациональности как таковой» (2007, с. 93).

Однако в обществе с высоким уровнем сознательности успешно развивается научное образование и правовое сознание, процветает высокая грамотность и культура. Формируется сознательное отношение человека к себе и окружающему миру, которое проявляется в виде высоких достижений в культурной, научной, общественной, профессиональной и правовой деятельности, в соблюдении этических правил и научных норм, в высокоразвитом правовом сознании и социальной ответственности. Способность человека быть сознательным зависит от желания и умения подтверждать на практике и воплощать в реальной жизни свои сознательные качества.

Чем выше уровень сознательности каждого человека, тем выше сознательность всего общества, тем лучше и быстрее формируется культура, нравственность и образованность всего социума, активнее развиваются все общественные сферы и их взаимодействие. В такой культуре успешно формируются традиционные направления: наука, искусство, религия, философия, которые закономерно и необходимо развиваются из оснований культуры. Традиционные направления культуры опираются на ее исторические основания, питаются ее новыми идеями и смыслами, вырабатывают с ними устойчивые связи и отношения. В этой культуре присутствуют высокие творческие стандарты, выдвигаются повышенные критерии к профессионализму, формируется настоящая культурная элита (Найдыш В., 2008, с. 69).

Для более ясного понимания диалектической взаимосвязи сознательного и бессознательного в современ-

ной культуре необходимо обратиться к анализу изменений индустриального общества, проведенного немецким философом Гербертом Маркузе в его произведении «Одномерный человек» (1994). По его мнению, права и свободы, являвшиеся важными факторами на ранних этапах индустриального общества, лишились своей ведущей роли при переходе этого общества на более высокий уровень, при этом утратив свое рациональное содержание (Маркузе Г., 1994, с. 1). Свобода мысли, слова, совести и свободное предпринимательство выступали изначально как критические идеи. Они были направлены на формирование более продуктивной и рациональной культуры взамен устаревшей материальной и интеллектуальной. Но, пройдя через институционализацию, данные идеи приобрели общественный характер и стали его составной частью (Маркузе Г., 1994, с. 1–2). Став массовыми, эти идеи приобрели бессознательный характер. Поэтому они перестали поддерживать сознательную активность человека и способствовать развитию культуры и общества. Подобные социальные трансформации присущи любому обществу на разных исторических этапах развития.

Также Маркузе указывает на важную роль потребностей, оказывающих бессознательное влияние на сознание человека. Среди них он различает два основных типа: истинные и ложные. Ложными являются те потребности, которые навязываются человеку особенными социальными интересами в процессе его подавления. К ним относятся потребности, закрепляющие тяжелый труд, агрессивность, нищету и не-

справедливость (Маркузе Г., 1994, с. 6). Их утоление способно принести удовлетворение человеку, но это ограничивает развитие способности распознавать недостатки целого и находить способы их излечения (Маркузе Г., 1994, с. 6–7). В результате человек испытывает эйфорию в условиях несчастья. К этой категории ложных потребностей принадлежит большинство преобладающих потребностей: расслабляться, развлекаться, потреблять, вести себя в соответствии с рекламными образцами, любить и ненавидеть то, что любят и ненавидят другие (Маркузе Г., 1994, с. 7). При этом остается неосознанным то, что безоговорочное право на удовлетворение имеют только первостепенные потребности: питание, одежда, жилье в соответствии с достигнутым уровнем культуры (Маркузе Г., 1994, с. 7).

По мере того, как ложные потребности становятся доступными для новых социальных классов, их воздействие на сознание человека приобретает образ жизни. Следствием этого является формирование в обществе модели одномерного мышления и поведения. В данной модели «...идеи, побуждения и цели, трансцендирующие по своему содержанию утвердившийся универсум дискурса и поступка, либо отторгаются, либо приводятся в соответствие с терминами этого универсума, переопределяемые рациональностью данной системы и ее количественной мерой» (Маркузе Г., 1994, с. 16).

Таким образом, проведенный Маркузе анализ изменений индустриального общества позволяет сделать вывод о том, что бессознательное стремление людей к ложным потребностям ведет к формиро-

ванию общества с низким уровнем сознательности и соответствующим уровнем мышления и поведения. Данные явления в современном мире имеют глобальный характер и негативно влияют на традиционную культуру во многих странах. Традиционная культура постепенно вытесняется из социокультурного пространства, перестает выполнять свою духовную функцию в обществе и поддерживать сознательность социума.

Также бессознательное в современной культуре проявляется в наличии в ней такой популярной формы, как паранаука. Паранаука определяется нами как совокупность учений, представляющих собой имитацию научных теорий. К наиболее известным паранаучным учениям относятся астрология, нумерология, парапсихология, уфология, криптозоология, теория торсионных полей.

Паранаучное творчество в большей степени основывается на деятельности бессознательного. Например, К.Г. Юнг, анализируя современные мифы об инопланетянах и летающих тарелках, отмечал, что они являются продуктом бессознательного архетипа, т.е. символом, требующим психологического толкования (1993, с. 29). Круглые тела трактуются Юнгом как формы или символы, порождаемые бессознательным. Они изображают идеи, которые не были осознаны, а существовали лишь потенциально, то есть в непредметной форме в бессознательном, и которые достигают наглядности лишь в результате осознания. Но осознанная форма только приблизительно выражает сам по себе бессознательный смысл.

На практике он может быть выявлен полностью лишь с помощью дополнительного толкования (Юнг К., 1993, с. 23). На уровне коллективного бессознательного данные мифы символизируют будущие события, поэтому их понимают как «небесные знамения» (Юнг К., 1993, с. 15–16).

Диалектика сознательного и бессознательного в современной культуре также наглядно представлена в произведении Эриха Фромма «Иметь или быть?» (1997). В данном произведении Фромм отмечает, что общество, ориентированное на обладание, склонно к бессознательному типу мышления и поведения. В обществе, устремленном к бытию, преобладает сознательный тип мышления и поведения. Примером является отношение человека к знанию. Обладание знанием обычно понимается как приобретение и сохранение имеющихся знаний (информации). Но знание функционально, оно участвует в процессе продуктивного мышления, позволяет дойти до основ и причин, увидеть действительность такой, какова она есть, без внешней видимости. Знать означает не владеть истиной, а проникнуть за поверхность явлений и, сохраняя критическую позицию, стремиться активно приближаться к истине (Фромм Э., 1997, с. 247).

Главными характеристиками бытия являются независимость, свобода, критический разум, активность, предполагающая продуктивное использование человеческих возможностей, проявление своих способностей, таланта. Быть активным означает обновляться, расти, любить, преодолевать границы своего «я», испытывать глубокий интерес,

страстно стремиться к чему-либо (Фромм Э., 1997, с. 290).

Сознательное и бессознательное в учении Фромма соответствует различию между активностью (неотчужденной активностью) и простой занятостью (отчужденной активностью). При отчужденной активности человек не ощущает себя как деятельного субъекта своей активности (Фромм Э., 1997, с. 292). В случае неотчужденной активности человек ощущает самого себя как субъекта своей деятельности (Фромм Э., 1997, с. 293). Неотчужденная активность представляет собой процесс рождения, создания чего-либо и сохранения связи с тем, что человек создает. Такую активность Фромм называет продуктивной. Продуктивная активность относится не к результату активности, а к ее качеству. Это процесс, который происходит в людях с глубоким самосознанием, состояние внутренней активности, определенная ориентация характера (Фромм Э., 1997, с. 293). Продуктивные личности оживляют всё, чего бы они ни коснулись (Фромм Э., 1997, с. 294).

Бытие и обладание, т.е. сознательное и бессознательное, также имеют временное различие. Бытие существует только здесь и сейчас. Обладание присутствует только во времени – в прошлом, настоящем и будущем (Фромм Э., 1997, с. 328). При ориентации на обладание человек привязан к тому, что накопил в прошлом, например, к деньгам, земле, славе, социальному положению, знаниям, воспоминаниям. Бытие не обязательно существует вне времени, но время не довлеет над ним. Например, творческий акт выходит за пределы времени, ощуще-

ние времени в нем отсутствует. Также и переживание любви, радости, постижения истины происходит не во времени, а здесь и сейчас (Фромм Э., 1997, с. 328–329).

Среди качеств характера человека, ориентированного на бытие, т.е. на сознательный образ жизни, Фромм выделяет следующие:

1. Осознание того факта, что никто и ничто кроме нас самих не может дать нам смысл нашей жизни и что только полная независимость и отказ от вещиизма могут стать условием для плодотворной деятельности, направленной на служение своему ближнему (1997, с. 366).

2. Жизнь без идолопоклонства и без иллюзий, поскольку каждый достиг такого состояния, когда никакие иллюзии просто не нужны.

3. Развитие способности к любви наряду со способностью к критическому, реалистическому мышлению.

4. Всестороннее развитие человека и его близких как высшая цель жизни.

5. Стремление не обманывать других и не быть обманутым.

6. Глубокое и всестороннее самопознание (1997, с. 367).

Таким образом, Фромм представляет оригинальный взгляд на природу сознательного и бессознательного. Диалектическое взаимодействие данных категорий в современной культуре проявляется в установках человека на бытие и обладание, выбор которых зависит от способности человека к осознанному отношению к себе, своему положению в обществе и к самому обществу как таковому.

Итак, проведенный нами анализ сознательного и бессознательного в современной культуре показал, что

бессознательное оказывает активное влияние на человеческую жизнь и во многом определяет мировоззрение и поведение человека. Поэтому бессознательное в современной культуре имеет определенные онтологические, экзистенциальные, социальные и антропологические основания.

Онтологические основания бессознательного в современной культуре состоят в том, что оно определяет бытие человека и его существование в мире, оказывая активное влияние на его мышление, поведение и мировоззрение. Поэтому, бытие и существование самой культуры также во многом обусловлены деятельностью человеческого бессознательного.

Экзистенциальные основания бессознательного в современной культуре проявляются в том, что оно участвует в процессе формирования смысла жизни, жизненных целей и ценностей человека. Поскольку культура является системой жизненных смыслов и ценностей, обеспечивает их хранение, воспроизводство и трансляцию в общество, ценностно-мировоззренческая роль культуры также в некоторых случаях определяется деятельностью человеческого бессознательного.

Социальные основания бессознательного в современной культуре заключаются в том, что оно определяет положение человека в обществе и состояние самого общества. Поскольку культура тесно взаимосвязана с жизнью общества социальными отношениями и закономерностями, то она также во многом зависит от деятельности человеческого бессознательного. Взаимодействие культуры и общества часто происходит на бессознательном уровне, например,

через язык, традиции, архетипы, символы.

Антропологические основания бессознательного в современной культуре состоят в том, что у человека в ходе эволюционного развития постепенно формировалась способность осознанного отношения к своему бессознательному. Чем больше

сознательности человек приобретал, тем глубже он осознавал сложные процессы бессознательного и моменты его влияния на культурную, общественную и личную жизнь. Поэтому культура представляет собой эволюционный процесс развития сознательности человека, в котором она постепенно осознает себя.

ЛИТЕРАТУРА

Бармашова Т.И. Диалектика сознательного и бессознательного в механизмах правовой активности // Вестник КрасГАУ. 2006. № 11. С. 263–266.

Бармашова Т.И. О философском статусе понятия «бессознательное» // Социально-экономический и гуманитарный журнал Красноярского ГАУ. 2016. № 4. С. 257–268.

Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М.: Акад. проект, 2007. 335 с.

Лекторский В.А. Сознание // Новая философская энциклопедия. 2010. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/documentHASH01089449209fc347f3553108> (дата обращения: 23.05.2019).

Маркузе Г. Одномерный человек. М.: REFL-book, 1994. 368 с.

Найдыш В.М., Гнатик Е.Н., Данилов В.Н. и др. Наука и квазинаука / под ред. В.М. Найдыша. М.: Альфа-М, 2008. 320 с.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Избранные труды. М.: Весь мир, 2000. С. 43–163.

Фромм Э. Человек для себя. Иметь или быть? Минск: Белорус. дом печати, 1997. 416 с.

Юнг К.Г. Один современный миф. О вещах, наблюдаемых в небе. М.: Наука, 1993. 192 с.

REFERENCES

Barmashova, T.I. (2006), "The dialectic of conscious and unconscious to the mechanisms of legal activity", *Vestnik KrasGAU* [Bulletin of the Krasnoyarsk State Agrarian University], no. 11, pp. 263–266. (in Russ.)

Barmashova, T.I. (2016), "On the philosophical status of the concept of unconscious", *Sotsial'no-ekonomicheskii i gumanitarnyj zhurnal Krasnoyarskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta* [Socio-economic and humanitarian journal of the Krasnoyarsk State Agrarian University], no. 4, pp. 257–268. (in Russ.)

Bodriyyar, Z. (2007), *K kritike politicheskoi ekonomii znaka* [For a critique of the political economy of the sign], Akademicheskii projekt, Moscow, 335 p. (in Russ.)

Fromm, E. (1997), *Chelovek dlya sebya. Imet' ili byt'?* [Man for himself. To have or to be?], Belorusskii dom pechati, Minsk, 416 p. (in Russ.)

Lektorskii, V.A. (2010), "Consciousness", *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New encyclopedia of philosophy], Available at: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/documentHASH01089449209fc347f3553108> (Accessed 23 May 2019). (in Russ.)

Markuze, G. (1994), *Odnomernyi chelovek* [One-dimensional man], REFL-book, Moscow, 368 p. (in Russ.)

Naidich, V.M., Gnatik, E.N., Danilov, V.N. (2008), *Nauka i kvazinauka* [Science and quasi-science], in V.M. Naidich (ed.), Alfa-M, Moscow, 320 p. (in Russ.)

Ortega-i-Gasset, H. (2000), "Revolt of the masses", *Izbrannye trudy* [Selected works], Ves' mir, Moscow, pp. 43–163. (in Russ.)

Yung, K.G. (1993), *Odin sovremennyy mif. O veshchakh, nablyudaemykh v nebe* [One modern myth. Things seen in the sky], Nauka, Moscow, 192 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Андреев Артём Андреевич, старший преподаватель кафедры иностранных языков и лингводидактики Сибирского института управления – филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Новосибирск)

E-mail: artsun8@yandex.ru

Author Information

Artyom A. Andreev, Senior lecturer of the Department of Foreign Languages and Linguodactics of the Siberian Institute of Management, branch of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Novosibirsk)

E-mail: artsun8@yandex.ru

Поступила в редакцию 17.04.2023

После доработки 15.08.2023

Принята к публикации 24.08.2023

Received 17.04.2023

Revised 15.08.2023

Accepted for publication 24.08.2023

© Аникиенко, С.В., 2023

УДК 78.071.1+78.071.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-213-219

БЕТХОВЕНСКИЙ ЮБИЛЕЙ В КРАСНОДАРЕ (1927): МИФОТВОРЧЕСТВО СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ ИЛИ ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ?

С.В. Аникиенко¹¹ Краснодарский государственный институт культуры, Краснодар, 350072, Российская Федерация

Аннотация. История музыкальной культуры Кубани 1920-х гг. до сих пор изобилует значительными лакунами. Причина этого кроется в отсутствии архивных документов того времени. Ценные сведения, во многом позволяющие реконструировать события музыкальной жизни региона, содержатся в материалах периодической печати исследуемого периода. К числу наиболее важных событий музыкальной жизни Советского Союза конца 1920-х гг. относятся грандиозные музыкальные праздники, посвященные 100-летию со дня смерти Л. Бетховена. Отметим юбилей и в Краснодаре. Преподавателями и учащимися местного музыкального техникума был исполнен ряд сочинений композитора, в том числе все симфонии (9-я симфония исполнялась дважды). Этот факт музыкальной истории до сих пор еще не нашел своего изучения в отечественном музыкознании. Представленный в статье региональный вариант празднования 100-летнего юбилея со дня смерти Бетховена во многом обуславливает актуальность исследования в связи с его краеведческой направленностью. Применение автором источниковедческих и биографических методов исследования позволяет значительно расширить поле наблюдений за культурными процессами в стране и сделать вывод о преемственности традиций музыкального исполнительства произведений Бетховена на Кубани с конца XIX столетия, а также об интегрированности кубанской региональной музыкальной культуры в общероссийское культурное пространство.

Ключевые слова: Л. Бетховен, Кубань, Краснодарский музыкальный техникум, К.А. Воут, Г.Ф. Тамлер

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Аникиенко С.В. Бетховенский юбилей в Краснодаре (1927): Мифотворчество советской эпохи или продолжение традиций? // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 213–219. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-213-219.

BEETHOVEN'S JUBILEE IN KRASNODAR (1927): MYTH-CREATION OF THE SOVIET ERA OR CONTINUATION OF TRADITIONS?

S.V. Anikienko¹¹ Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, 350072, Russian Federation

Abstract. The history of the musical culture of the Kuban in the 1920s is still replete with significant gaps. The reason for this lies in the absence of surviving archival documents of that time. Valuable information, which largely allows reconstructing the events of the musical life of the region, is contained in the materials of the periodical press of the period under study. Among the most important events in the musical life of the Soviet Union at the end of the 1920s were grandiose musical festivals dedicated to the 100th anniversary of the death of Beethoven. The anniversary was also celebrated in Krasnodar. The teachers and students of the local musical college performed a number of the composer's works, including all the symphonies (the 9th symphony was performed twice). This fact of musical history has not yet found its

study in Russian musicology. The regional version of the celebration of the 100th anniversary of Beethoven's death presented in the article largely determines the relevance of the study in connection with its focus on local history. The use of source study and biographical research methods by the author allows us to significantly expand the field of observation of cultural processes in the country and draw a conclusion about the continuity of the traditions of musical performance of Beethoven's works in the Kuban since the end of the 19th century, as well as the integration of the Kuban regional musical culture into the all-Russian cultural space.

Keywords: Beethoven, Kuban, Krasnodar College of Music, K.A. Vout, H.F. Tamler

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

For citation: Anikienko, S.V. (2023), "Beethoven's jubilee in Krasnodar (1927): myth-creation of the Soviet era or continuation of traditions?", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 213–219. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-213-219.

Культурная политика Советского государства отличалась активной пропагандой творческого наследия выдающихся представителей отечественного и зарубежного искусства, в том числе и музыкального. Одним из проявлений этого стали грандиозные по своему масштабу празднования в СССР различных юбилейных дат, причем поводом для этого были даже скорбные события – годовщины со дня смерти. Именно к таким «культурным казусам» относится решение отмечать на всесоюзном уровне 100-летие со дня смерти Л. ван Бетховена¹, пришедшееся на 26 марта 1927 г. Как отмечала М.Г. Раку, этот юбилей рассматривался как масштабная и долговременная акция огромного значения (2014, с. 243).

Первоначально торжества планировались на март, но позже было принято решение перенести их на 22–29 мая 1927 г. Основные мероприятия предполагалось провести в Москве. Однако в силу ряда обстоятельств все свелось к торжественному заседанию и концерту в Большом зале консерватории. По мнению М. Раку, причиной произошедших метаморфоз в плане юбилейных торжеств «стал давно назревавший политический кризис, который весной 1927 года грозил перерасти в войну

мирового масштаба, в России же в скором времени привел к разгрому внутрипартийной оппозиции во главе с Л. Троцким. Ясно, что на таком политическом фоне проведение каких-либо громких торжеств оказывалось по меньшей мере неуместным, а кандидатура Бетховена тем меньше подходила для подобной акции, что лозунги, сопровождавшие его имя, соотносились с идеями интернационализма и единения народов под революционными знаменами» (Раку М., 2015, с. 39).

Однако во многих крупных и провинциальных городах страны все же были проведены полномасштабные юбилейные концерты. Одними из первых к музыкальным праздникам подключилась музыкальная общественность на юге страны, в Краснодаре. Это обстоятельство в значительной мере различает центр Кубани со столицами. Как свидетельствуют публикации в региональной прессе того времени, цикл концертов «по случаю столетия смерти величайшего мирового музыкального гения Людвига Бетховена» (Г., 1927а) прошел с 6 марта по 3 апреля² 1927 г. Основными исполнительскими силами стали преподаватели и учащиеся Кубанского музыкального техникума³.

Важно учесть, что Краснодар в этот период входил в состав Северо-Кавказского края с административным центром в Ростове и деятельность его музыкально-образовательных учреждений регламентировалась краевыми властями. При этом судить сегодня об указаниях свыше для краснодарских музыкантов достаточно трудно: архивные документы этого периода нами не обнаружены. Отметим, что в самом Ростове к юбилею композитора была только опубликована обширная биографическая статья в краевой газете.

Программа юбилейных концертов была чрезвычайно насыщенной. Оркестром музыкального техникума (дирижер Г. Тамлер) и Краснодарским симфоническим оркестром под управлением К. Воута были исполнены все симфонии Бетховена, а 9-я симфония композитора прозвучала дважды (!). Заметим, подобное никогда не повторялось ни до этого, ни после. Газета «Красное знамя» отмечала, что «факт постановки 9-й симфонии необходимо приветствовать как выдающееся явление нашей общественной жизни» (Г., 19276).

Кроме того, в концертных залах Краснодара прозвучали увертюры Бетховена «Эгмонт», «Кориолан», «Леонора № 3». Страницы краснодарской прессы того времени сохранили свидетельства и об исполнении других сочинений композитора. Так, 3-й фортепианный концерт до-минор прозвучал в исполнении 12-летней пианистки О. Подчищавой. «Конечно, – замечал корреспондент газеты, – для исполнения Бетховенской музыки... требующей особенного выражения, [она] еще очень юна, но техника у нее для

этого налицо»⁴. 5-й концерт ми-бемоль мажор был исполнен учащейся музтехникума Т. Дицман. Также в программу праздника была включена 1-я часть скрипичного концерта Бетховена.

В день 100-летней годовщины со дня смерти Бетховена был организован камерный вечер из произведений композитора, на котором прозвучали Квартет с-moll, op. 18, Трио до минор и фортепианная соната «Аврора», op. 53. Как отмечают некоторые исследователи музыкальной культуры Кубани (Фролкин В., 2006, с. 127), инициировал цикл юбилейных концертов преподаватель Краснодарского повышенного музыкального техникума Генрих Францевич Тамлер (1873 – ?). Анализ сохранившихся материалов позволяет предположить, что в число организаторов бетховенского месячника в Краснодаре входил и другой преподаватель техникума, Константин Августович Воут (1866–1956)⁵.

1920-е гг. в России, как указывала М. Раку, проходили под знаком значительной мифологизации жизненного пути Бетховена и его творчества. Этому во многом способствовали жизнь и творчество самого композитора, пересмотренные новыми идеологическими вождями под несколько иным углом зрения – неразрывной связи с народом и приверженности идеалам революции. Во главу угла «бетховенизации» советского культурного пространства и повседневности ставились социальное происхождение Бетховена, его связь с революцией («медиум революции»), концепция симфоний драм «от мрака к свету» и воплощение сотериологических мотивов, путь к симфонии с хоро-

вым апофеозом, обращение к массам, песенность и т.д.

Так, первый нарком просвещения РСФСР А.В. Луначарский считал Бетховена непосредственным преемником Великой французской революции в музыке: «То, что отражалось в музыке во времена Великой французской революции, – писал искусствовед, – еще полнее отразилось в гигантской музыке Бетховена... мы, продолжатели Великой революции, именно в Бетховене можем найти вождя и руководителя в царстве искусства»⁶. А академик Б.В. Асафьев неоднократно подчеркивал народность музыки Бетховена: «Всеим своим творчеством, своим поведением, своей борьбой с меценатами... Бетховен способствовал “изыманию” музыки из зал и салонов развлекающихся феодалов. Он ввел музыку в широкие общественные круги»⁷.

Отчасти эти процессы нашли свое отражение и в провинции. Публикации в прессе Ростова и Краснодара, посвященные юбилею композитора, придерживались уже сформировавшейся точки зрения. Так, в большой статье «К Бетховенским торжествам», опубликованной в краснодарской газете «Красное знамя», упор делается на идеологической характеристике композитора: «Б. был первым музыкантом, насквозь проникнутым революционным **социальным пафосом**. В этом разгадка влияния его творчества на нас, отдаленных от него целым столетием. Музыка Б. имеет **социально-воспитательный характер**, поднимаясь на ту общественную трибуну, на которую не могли поднять ее ни Гайдн, ни Моцарт. Его симфон[ическое] творчество служит

проявлением одной основной цели – **человеческой свободы**, осуществимой лишь путем **героических подвигов** и глубокой внутренней борьбы» (Гаврилов П., 1927). Здесь в публикации выделены ключевые слова, отражающие идеологические взгляды той эпохи. Автор этой статьи, преподаватель Кубанского музыкального техникума П. Гаврилов, сопровождал пояснениями цикл юбилейных симфонических концертов. Можно предположить, что его комментарии были насыщены таким же пафосом.

Тем не менее, по нашему мнению, новая редукция творчества композитора не затронула сложившиеся на Кубани многолетние традиции исполнения его произведений. Впервые сочинения Бетховена прозвучали в Екатеринодаре в 1879 г., когда на ученическом вечере Мариинского женского училища была исполнена увертюра «Эгмонт» в фортепианном переложении (Б-чь А., 1879). В 1880–1890-е гг. в любительских концертах неоднократно звучали фортепианные концерты Бетховена и его камерные сочинения, в том числе трио, квартеты, квинтет, вокальные сочинения. В конце XIX в. Бетховен был одним из наиболее исполняемых западноевропейских композиторов среди музыкантов-любителей города.

В 1890 г. активный участник Екатеринодарского кружка любителей музыки Иван Егорович Попов, ставший впоследствии инициатором открытия двух отделений ИРМО – в Ставрополе-Кавказском и Иваново-Вознесенске, на страницах местной газеты «Кубанские областные новости» (Попов И., 1890) попытался сделать анализ Фортепианно-

го трио, ор. 1. Оценочные суждения музыки Бетховена встречаются в музыкально-публицистических выступлениях екатеринодарских музыкантов и в более позднее время.

После открытия в Екатеринодаре отделения ИРМО и музыкальных классов / музыкального училища при нем произведения Бетховена все чаще стали звучать в концертных выступлениях преподавателей этого музыкального учебного заведения. Например, в течение 1906–1916 учебных годов неоднократно исполнялись скрипичные и виолончельные сонаты, квартеты, фортепианные трио, скрипичный и фортепианные концерты. Проводились целые камерные собрания, посвященные музыке композитора. Музыка Бетховена прочно вошла и в педагогический репертуар учащихся музыкального училища Екатеринодарского отделения ИРМО.

Отметим, что достаточно часто в Екатеринодаре произведения Бетховена звучали и в исполнении гастрболирующих профессиональных музыкантов – пианиста Рудольфа Фельдау (1883), скрипача Михаила Эрденко (1910-е гг.), ансамбля сестер Редер (1895), квартета герцога Мекленбургского (1910-е гг.) и др.

Однако наиболее часто екатеринодарцы могли слушать симфонические

произведения композитора. Так, в репертуар симфонического оркестра Кубанского казачьего войска еще с 1896 г. входила увертюра «Прометей». А после того, как коллектив возглавил К. Воут, в концертные программы прочно вошли 5, 6 и 7-я симфонии Бетховена и увертюра «Эгмонт»⁸. Эти сочинения звучали не только на закрытых для массовой публики концертах в зале Кубанского войскового собрания. В течение ряда летних сезонов оркестр Кубанского казачьего войска выступал с концертами на открытой площадке в городском саду. Этими многочисленными исполнениями бетховенских сочинений в Екатеринодаре, на наш взгляд, закладывались в регионе традиции восприятия музыки немецкого композитора.

Приходится констатировать, что репертуар концертов бетховенского цикла 1927 г. в Краснодаре, ставших значительным событием в музыкальной культуре города и Кубани, все же в большей мере повторял набор сочинений композитора, в разные годы звучавших еще в царском Екатеринодаре. Таким образом, в дни бетховенского юбилея в Краснодаре продолжились в новой идеологической реальности многолетние традиции музыкального исполнительства музыки немецкого композитора в регионе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Заметим, что 1920-е гг. в СССР прошли под знаком Бетховена. Стопятидесятилетие со дня рождения композитора (1920), хотя и совпало по времени с тяжелым периодом Гражданской войны в стране, было ознаменовано в Москве и Петрограде общегосударственными мероприятиями и вылилось, как отмечал Н.Л. Фишман, в поистине народное празднование (Из истории советской бетховенианы: Сб. ст. и фрагментов из работ А.В. Луначарского, А.К. Глазунова,

Н.Я. Мясковского [и др.] / сост., ред., предисл. и коммент. Н.Л. Фишмана. М.: Сов. композитор, 1972. С. 7).

² Первоначально месячник планировался на период с 28 февраля по 28 марта (Г., 1927а).

³ Традиция отмечать юбилейные даты представителей отечественной культуры была широко востребована в царской России. Так, на Кубани был проведен комплекс мероприятий, посвященных 100-летию со

дня рождения А.С. Пушкина, в учебных заведениях и любительских объединениях праздновались юбилеи Т.Г. Шевченко, Н.В. Гоголя, А.П. Чехова, поэтов Алексея Кольцова и Ивана Никитина и др.

⁴ Второй Бетховенский концерт (в музтехникуме) // Красное знамя. 1927. 15 марта.

⁵ Оба музыканта не только были учениками выдающегося чешского скрипача и педагога Отакара Шевича, но еще с дореволюционной эпохи тесно связаны с музыкальной культурой Кубани.

Воут родился в 1866 г. в Харьковской губернии. Его отец-капельмейстер за отличную службу был удостоен звания «Почетный гражданин Киева». Сам Константин Августович с 1890 по 1906 г. был преподавателем и дирижером струнного и духового оркестров ряда киевских учебных заведений, а также симфонического оркестра Киевского университета. С 1906 г. он возглавил оркестр Кубанского казачьего войска, а позже был дирижером и преподавателем скрипки в симфонических оркестрах Терского и Донского казачьих войск, дирижировал симфоническими оркестрами в Петербурге, Минске, Гродно, Белостоке, преподавал в Новочеркасске. После возвращения в Краснодар в 1922 г. Воут преподавал скрипку в Центральной музыкальной школе, музыкальном техникуме и музыкальном училище.

Тамлер был родом из небольшого богемского городка близ Праги. С юных лет много

концертировавший, он в 1897 г., в возрасте 24 лет впервые выступил в Екатеринодаре. После нескольких лет активного концертирования по России Тамлер в августе 1901 г. вновь приезжает в Екатеринодар и пытается открыть здесь частную музыкальную школу. Кубанские газеты сохранили свидетельства об успехах его учеников, однако официального разрешения на деятельность музыкальных классов от местных властей Тамлер так и не получил. Причиной этого, скорее всего, послужило отсутствие у него российского гражданства, и в 1904 г. музыкант покинул город. Еще одну неудавшуюся попытку открытия музыкального учебного заведения в столице Кубанской области Тамлер предпринял в 1908 г. В 1920-е гг. музыкант вновь приезжает в Краснодар и плодотворно работает: преподает в Кубанском музыкальном техникуме, возглавляет оркестровый класс, создает педагогический струнный квартет.

⁶ Из истории советской бетховенианы: Сб. ст. и фрагментов из работ А.В. Луначарского, А.К. Глазунова, Н.Я. Мясковского [и др.] / сост., ред., предисл. и коммент. Н.Л. Фишмана. М.: Сов. композитор, 1972. С. 12.

⁷ Там же. С. 71.

⁸ Репертуар симфонического оркестра Кубанского казачьего войска под управлением К.А. Воута. 1 окт. 1906 – 24 июля 1920 гг. // РГАЛИ. Ф. 2334. Оп. 1. Ед. хр. 1. 29 л.

ЛИТЕРАТУРА

Б-чь А. Местная хроника // Кубанские областные ведомости. 1879. 9 июня.

Г. 9-я симфония Бетховена // Красное знамя. 1927а. 5 апр.

Г. К столетней годовщине смерти Бетховена // Красное знамя. 1927б. 26 февр.

Гаврилов П. К Бетховенским торжествам. Бетховен (1770–1827) // Красное знамя. 1927. 5 марта.

Попов И. Музыкальная заметка // Кубан. обл. ведомости. 1890. 27 янв.

Раку М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.

Раку М.Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2015. 55 с.

Фролкин В.А. Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсако-

REFERENCES

B-ch', A. (1879), "Local chronicle", *Kubanskije oblastnye vedomosti* [The Kuban Regional Gazette], June 9. (in Russ.)

Frolkin, V.A. (2006), *Krasnodarskii muzykal'nyi kolledzh im. N.A. Rimskogo-Korsakova. Istoriya, sobytiya, fakty* [Krasnodar College of Music named after N.A. Rimsky-Korsakov. History, events, facts], ALVi-dizain, Krasnodar, 240 p. (in Russ.)

G. (1927a), "Beethoven's 9th Symphony", *Krasnoe znamya* [Red banner], April 5. (in Russ.)

G. (1927b) "To the centenary of Beethoven's death", *Krasnoe znamya* [Red banner], February 26. (in Russ.)

Gavrilov, P. (1927), "To Beethoven's celebrations. Beethoven (1770–1827)", *Krasnoe znamya* [Red banner], March 5. (in Russ.)

Popov, I. (1890), "Musical note", *Kubanskije oblastnye vedomosti* [Kuban region statements], January 27. (in Russ.)

ва. История, события, факты (1906–2006).
Краснодар: АлВи-дизайн, 2006. 240 с.

Raku, M.G. (2014), *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoi epokhi* [Musical classics in the myth-making of the Soviet era], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, 720 p. (in Russ.)

Raku, M.G. (2015), *Ideologicheskaya retseptsiya muzykal'noi klassiki v ran-nesovetskoi i stalinskoi kul'ture* [Ideological reception of musical classics in early Soviet and Stalinist culture], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 55 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Аникиенко Сергей Викторович, кандидат искусствоведения, доцент, член Союза композиторов России, член Союза журналистов России, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры, ORCID 0000-0003-0356-4963

E-mail: anikienko1966@mail.ru

Authors Information

Sergey V. Anikienko, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Member of the Union of Composers of Russia, Member of the Union of Journalists of Russia, Associate Professor at the Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education, Krasnodar State Institute of Culture, ORCID 0000-0003-0356-4963

E-mail: anikienko1966@mail.ru

Поступила в редакцию 17.06.2023

После доработки 15.08.2023

Принята к публикации 24.08.2023

Received 17.06.2023

Revised 15.08.2023

Accepted for publication 24.08.2023

© Эрцэнгель, Г.Ю., 2023

УДК 070.447:78

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-220-226

«РАМПА И ЖИЗНЬ» КАК ОБРАЗЕЦ РУССКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ЖУРНАЛА НАЧАЛА XX в.

Г.Ю. Эрцэнгель¹

¹ Независимый исследователь

Аннотация. Специфической особенностью русской музыкальной специализированной периодики начала XX в. является универсальность изданий. Хотя журналам этого времени и присущи характерные типологические черты, круг затрагиваемых вопросов выходит далеко за их рамки. Так, в театральных изданиях помимо материалов, непосредственно касающихся развития драматического театра, публикуются статьи о театре музыкальном (опера, балет, оперетта), рецензии на симфонические и камерные концертные программы, развернутые биографические очерки композиторов, помещается информация о живописи и архитектуре. К наиболее характерным изданиям начала XX в. относится театральный журнал «Рампа и жизнь», издававшийся в Москве с 1909 по 1918 г. Значительная часть его публикаций посвящена отражению музыкальной культуры, причем не только отечественной, но и западноевропейской. Это позволяет вычленить материалы такого типа в отдельный объект научного рассмотрения. Предложенный ракурс исследования выявляет новые черты в русской музыкальной критике начала XX в. Дается классификация опубликованных материалов. Делается вывод, что этому изданию присущи все характерные черты русского театрального журнала начала XX в.

Ключевые слова: специализированные периодические издания, Рампа и жизнь, Л.Г. Мунштейн, музыкальная культура

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Эрцэнгель Г.Ю. «Рампа и жизнь» как образец русского театрального журнала начала XX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 220–226. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-220-226.

“RAMP AND LIFE” AS A SAMPLE OF THE RUSSIAN THEATER MAGAZINE OF THE EARLY XX CENTURY

G.Yu. Ertseengel¹

¹ Independent researcher

Abstract. A specific feature of Russian musical specialized periodicals of the early twentieth century is the universality of publications. Although the journals of that time have characteristic typological features, the range of issues covered goes far beyond them. Thus, in the theatrical publications, in addition to materials directly related to the development of the drama theater, articles are published on the musical theater (opera, ballet, operetta), reviews of symphonic and chamber concert programs, detailed biographical sketches of composers, information on painting and architecture is placed. The most characteristic publications of the beginning of the 20th century include the theater magazine “The Ramp and Life”, published in Moscow from 1909 to 1918. A significant part of its publications is devoted to the reflection of musical culture, not only domestic, but also Western European. This makes it possible to isolate materials of this type into a separate object of scientific consideration. The proposed perspective of the study reveals new features in Russian music criticism of the early twentieth century. The classification of published materials is made. It is concluded that this edition has

all the characteristic features of the Russian theater magazine of the early twentieth century.

Keywords: specialized periodicals, The Ramp and Life, Leonid Munshtein, musical culture

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

For citation: Ertseangel, G.Yu. (2023), “«Ramp and Life» as a sample of the Russian theater magazine of the early XX century”, *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 220–226. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-220-226.

В последние десятилетия в музыкальной науке наметилась тенденция перехода от изучения фундаментального наследия ведущих критиков XIX в. (В.В. Стасова, А.Н. Серова, Г.А. Лароша, Ц.А. Кюи и др.) в прикладную сферу – специализированных музыкальных изданий в целом и отдельных публикаций в общественно-политических изданиях рубежа XIX–XX в. При этом можно выделить две группы исследований. Одна из них носит обзорный характер (Петровская И., 1983; Борзенко В., 2006; и др.) или представлена в виде библиографических указателей (Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века / сост. Т.Н. Ливанова. М.: Музгиз, 1979. Ч. 4: 1871–1880. 248 с.; и др.). В другую входит рассмотрение музыкальных и театральных изданий в различных аспектах: филологическом (Чуков П., 2004; Шур Ю., 2014), культурологическом (Бархатова Е., 1980), историческом (Годер Д., 1998).

Отметим, что на этом фоне исследования, носящие музыковедческую направленность, имеют достаточно маленький удельный вес; из наиболее значимых публикаций последних лет можно отметить работу О.А. Светловой (2022). Также в отечественной науке не проводился и комплексный анализ конкретных специализированных изданий. Этим определяется актуальность и новизна настоящей работы.

На рубеже XIX–XX в. на рынке специализированных периодических изданий России одной из самых востребованных была журнальная продукция. Наравне с изданиями, которые освещали исключительно музыкальную жизнь («Русская музыкальная газета», «Музыка», «Музыкальный современник» и др.), большой популярностью пользовались и журналы театральные – «Ежегодник Императорских театров», «Артист», «Театр и искусство» и др., в которых вопросам музыкальной культуры хотя и отводилось значительное внимание, но они не были приоритетными. Журнал «Рампа и жизнь» как раз и относится к числу таких изданий. Впервые журнал увидел свет в 1909 г.

В отечественной журналистике того периода «Рампа и жизнь» стала прецедентом – настолько интересна предыстория выхода его первого номера.

В театральный сезон 1908 / 09 г. в Москве начал выпускаться журнал «Рампа». Его редакторами-издателями стали поэт, публицист и драматург Леонид Григорьевич Мунштейн (1867–1947) и театральный критик, историк театра и переводчик Эммануил Мартынович Бескин (1877–1940). Это было еженедельное иллюстрированное издание, призванное освещать события, происходящие прежде всего в театральном мире. Оно давало обширную информацию о главнейших со-

бытиях театрально-художественной жизни Петербурга, Москвы и провинции. Журнал печатал рецензии на театральные постановки, статьи по разным вопросам, касающимся театральной деятельности и смежных искусств, монографии, очерки, рассказы, стихи, эпиграммы, фельетоны.

В программной статье, открывающей пробный номер журнала, редакторы определили путь развития издания. Резко отрицая так называемое «новое искусство», в котором они видели прежде всего грань «между вечным – между Рафаэлем, Данте, Шекспиром – и разными Блоками и Кузьмиными», они придерживались принципа «одного искусства», сочетающего в себе все лучшее, что было создано в мировой культуре. «...мы должны сказать раз навсегда, – декларировали издатели, – нет искусства нового и старого. Есть одно искусство, – искусство вдохновения, искусство таланта. Есть искусство, конкретные формы которого устарели хронологически, но нет искусства вне этих форм, вне быта, вне символа, почерпнутого из самой жизни. Устарел плащ Гамлета, но Гамлет жив. Устарела легенда Фауста, но Гёте жив. Устарел Дон Жуан, но Байрон жив. Устарела Татьяна, жившая по Ричардсону и Задеке, но Пушкин жив...» (Бескин Э., 1908).

В течение театрального сезона 1908 / 09 г. выпущен 31 номер журнала (18 – в 1908 г. и 13 – в 1909). Разногласия между издателями разделили журнал на два независимых печатных органа: журналы «Рампа и актер», издававшийся Бескиным, и «Рампа и жизнь» Мунштейна. Однако «Рампа и актер» не выдержала

конкуренции, и 26 июля 1909 г. вышел его последний выпуск.

Намного интереснее оказалась судьба журнала «Рампа и жизнь». Он прекратил свое существование только после национализации всех типографий в молодой Советской республике, в конце 1918 г.

Первый номер журнала датирован 5 апреля 1909 г., и вплоть до конца этого года издание имело двойную нумерацию: собственную и (в скобках) продолжающую предыдущее издание.

Еженедельная периодичность выпуска журнала сближала издание с газетой и позволяла оперативно освещать события театральной и музыкальной жизни. При этом на страницах журнала отражались не только новости Москвы. Культурная жизнь Петербурга, а также некоторые значимые события западноевропейского искусства были представлены достаточно полно. Постоянной была и рубрика «Провинция», в которой печатались отчеты и материалы местных корреспондентов. Однако география и полнота этих материалов были неравномерными и изобиловали значительными лакунами.

Каждый выпуск журнала содержал от 16 до 24 страниц, а на трех страницах обложки публиковалась реклама.

На обложке всегда была фотография какого-либо русского или западного деятеля культуры. Так, только в первый год издания были размещены изображения скульптора А.П. Ленского, артистки В.Ф. Комиссаржевской (трижды), художника М.А. Врубеля, писателей А.П. Чехова и О. Уайльда, драматургов А.Н. Островского и Л.Н. Андреева, режиссера

В.И. Качалова, певцов И.В. Тартакова и Л.В. Собинова, а также Ф. Шопена, А.Г. Рубинштейна, дирижера А. Никиша (дважды) и др. Эти фотографии, как правило, были приурочены к какому-нибудь событию. Например, изображение Ц.А. Кюи – к 50-летию его композиторской деятельности, Н.А. Римского-Корсакова – к постановке оперы «Золотой петушок». Ф. Шиллера – к 150-летию со дня рождения, балерины Е.В. Гельцер – к гастролям в провинции и т.д. Отметим при этом, что выпуски журнала не являлись тематическими, а о самом событии, послужившем поводом для оформления обложки, могло даже и не упоминаться на его страницах.

Впоследствии на обложках стали размещаться репродукции картин и эскизов сценического оформления драматических, оперных и балетных спектаклей, в том числе тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунгов» (к постановке в Большом театре, 1914), а также артистов в сценическом гриме: Ф.И. Шаляпина в ролях Старца Досифея, князя Галицкого (1914), В.В. Люце в роли Шемаханской царицы (1910) и др.

Издание было богато иллюстрировано и внутри. Для рисунков и художественных шаржей на русских деятелей искусства привлекались известные художники, в том числе А.А. Койранский и В.Н. Дени.

Александр Ааронович Койранский (1884–1968) был не только талантливым художником, но и писателем, поэтом, переводчиком, литературным, театральным и художественным критиком. Свой вклад он внес и в театральную сценографию. Он много сотрудничал в эмиграции с М.М. Фокиным и оформлял в его

постановке балет «Дедушка Мороз» на музыку А.К. Лядова для Театра Нового Амстердама в Нью-Йорке (1923), а также участвовал в оформлении балетов «Эльфы» Ф. Мендельсона и «Медуза» на музыку П.И. Чайковского для Метрополитен-опера (1924).

Виктор Николаевич Дени (1893–1946) впоследствии стал известным советским художником-карикатуристом, одним из основоположников советского политического плаката, а в 1932 г. получил почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Помимо этого, журнал содержал большое количество фотографий как с театральных постановок (опера «Нюрнбергские мастера пения» Р. Вагнера в опере Зимина; оперетта «Веселая вдова» Ф. Легара в постановке Парижского театра «Аполло»), артистов в сценическом гриме (Ф.И. Шаляпина в роли Ивана Грозного в опере «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова, М.В. Бочарова в роли Кочубея в опере «Мазепа» П.И. Чайковского и др.), так и портретных фотографий композиторов, музыкантов, артистов, иллюстрирующих соответствующие журналистские материалы.

Бесспорно, приоритетным направлением издания являлся драматический театр и художественное слово. Рецензиям на спектакли, обзорам, творческой деятельности ведущих мастеров на страницах журнала «Рампа и жизнь» отводилось достаточно много места. Регулярно издавались материалы, посвященные А.П. Чехову, А.Н. Островскому и другим известным писателям и драматургам, а также тексты новых комедий. Редактор-издатель

Мунштейн под псевдонимом Lolo печатал свои сатирические четверостишья, посвященные театральным деятелям. Выпускались очерки, рассказы, эпиграммы, фельетоны.

Однако внимание уделялось и другим видам искусства – живописному творчеству, скульптуре, архитектуре, танцу. Музыкальное искусство во всех его проявлениях при этом занимало одно из ведущих направлений издания: в каждом выпуске печаталось большое количество разнообразных материалов, посвященных вопросам музыкальной культуры. При этом весь их массив можно разделить на несколько блоков, хотя и достаточно неравномерных между собой.

Наиболее многочисленная группа публикаций представляет собой **рецензии** на различные музыкально-театральные постановки в московских и петербургских театрах, симфонические и камерные концерты. К этой же группе можно отнести и материалы, освещающие спектакли «Русских сезонов», организованных С.П. Дягилевым в Париже. Все эти публикации имеют достаточно развернутый характер и по своим масштабам являются статьями.

Разнообразны и маленькие **заметки, отчеты и информационные материалы** о прошедших концертах, дающие яркую панораму музыкальной жизни обеих столиц.

Большую группу музыкальных публикаций в журнале «Рампа и жизнь» занимают **материалы биографического характера**. Здесь достаточно широко представлены не только отечественные музыкальные деятели, но и западные композиторы и музыканты. Эта категория, в свою очередь, делится на две раз-

новидности. Первая из них – статьи и заметки, посвященные юбилейным датам со дня рождения (А.С. Даргомыжского, Дж. Верди, Р. Шумана и др.), творческой деятельности (И.В. Гржимали, Ц.А. Кюи и др.) или ухода из жизни (А.Г. Рубинштейна, М.П. Мусоргского и др.), вторая – некрологи (М.А. Балакиреву, А.Н. Скрябину, С.Н. Кругликову, Г. Малеру и др.).

Материалы, освещающие вопросы возникновения и становления музыкальных учебных заведений в России, ИРМО и др., можно объединить в группу **исторических публикаций** журнала. Их немного, но они достаточно информационны. Сюда же, с некоторыми оговорками, примыкают единичные археографические, нотографические и библиографические публикации. Отдельный блок исторических материалов составляют перепечатки в русском переводе статей, опубликованных в различных иностранных изданиях (в частности, статья Г. Фукса, посвященная Жаку Оффенбаху).

Заметим, что сегодня, спустя более столетия, публикации биографического характера, содержащие важные историко-фактологические сведения, также можно отнести к группе исторических материалов.

Особняком стоят немногочисленные статьи, в которых вопросы развития западноевропейской музыкальной культуры (творчество Р. Вагнера, Р. Штрауса) рассматриваются глазами отечественных музыкантов.

В журнале «Рампа и жизнь» также представлены **проблемные статьи** о путях развития русского музыкального искусства, а также серьезные музыковедческие иссле-

дования, посвященные творчеству как отечественных композиторов (А.Н. Верстовского, А.Н. Скрябина и др.), так и зарубежных (Р. Вагнер).

Атрибутировать авторов большинства материалов о музыке на настоящем этапе исследования не представляется возможным, так как они либо не имеют подписи, либо скрываются за псевдонимами и криптонимами.

Таким образом, журнал «Рампа и жизнь», издававшийся в Москве с 1909 по 1918 г., отразил в себе

все характерные черты русского театрального журнала той эпохи. Не разделяя театральный мир на драматический и музыкально-сценический, его редактор-издатель Леонид Мунштейн уделял огромное внимание искусству во всем его многообразии. Запечатленная на страницах журнала культурная жизнь общества начала XX в. имеет важное фактологическое значение, дополняя современные представления о ходе развития отечественной критической мысли.

ЛИТЕРАТУРА

Бархатова Е.В. Русская художественная периодика конца XIX – начала XX века: По материалам художественно-критической и выставочной деятельности журналов «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон»: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1980. 23 с.

Бескин Э.М. Наши задачи // Рампа. 1908. № 1 (пробный) (15 авг.). С. 1.

Борзенко В.В. Театральные журналы в дореволюционной России // RELGA. 2006. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main%3Ftextid%3D1311%26level1%3Dmain%26level2%3Darticles> (дата обращения: 25.10.2022).

Годер Д.Н. Театральный журнал на фоне времени («Рампа и жизнь» в 1913 году) // Театр и русская культура на рубеже XIX–XX веков. М.: Воениздат, 1998. С. 7–29.

Петровская И.Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века. М.: Музыка, 1983. 214 с.

Светлова О.А. Театральная и музыкальная критика Е.В. Корша в «Томских губернских ведомостях» // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 4. С. 183–192.

Чуков П.И. Специализированные газеты как тип издания: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д., 2004. 26 с.

Шур Ю.Е. Театральный журнал в России: Генезис и типология: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 26 с.

REFERENCES

Barkhatova, E.V. (1980), *Russkaya khudozhestvennaya periodika kontsa XIX – nachala XX veka: Po materialam khudozhestvenno-kriticheskoi i vystavochnoi deyatel'nosti zhurnalov "Mir iskusstva", "Zolotoe runo", "Apollon"* [Russian art periodicals of the late XIX – early XX century: based on the materials of art-critical and exhibition activities of the magazines "The World of Art", "The Golden Fleece", "The Apollo"], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 23 p. (in Russ.)

Beskin, E.M. (1908), "Our tasks", *Rampa* [The Ramp], no. 1 (trial), (Aug. 15), p. 1. (in Russ.)

Borzenko, V.V. (2006), "Theater magazines in pre-revolutionary Russia", *RELGA*, Available at <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main%3Ftextid%3D1311%26level1%3Dmain%26level2%3Darticles> (Accessed 25 October 2022). (in Russ.)

Chukov, P.I. (2004), *Spetsializirovannye gazety kak tip izdaniya* [Specialized newspapers as a type of publication], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 26 p. (in Russ.)

Goder, D.N. (1998), "Theatrical magazine against the backdrop of time («Ramp and Life» in 1913)", *Teatr i russkaya kul'tura na rubezhe XIX–XX vekov* [Theater and Russian culture at the turn of the 19th – 20th centuries], Voenizdat, Moscow, pp. 7–29. (in Russ.)

Petrovskaya, I.F. (1983), *Istochnikovedenie istorii russkoi muzykal'noi kul'tury XVIII – nachala XX veka* [Source study of the history of Russian musical culture of the 18th – early

20th centuries], *Muzyka*, Moscow, 214 p. (in Russ.)

Shur, Yu.E. (2014), *Teatral'nyi zhurnal v Rossii: genezis i tipologiya* [Theater magazine in Russia: genesis and typology], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 26 p. (in Russ.)

Svetlova, O.A. (2022), "Theater and music criticism of E.V. Korsh in the «Tomsk Provincial Vedomosti»", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 4, pp. 183–192. (in Russ.)

Сведения об авторе

Эрцэнгель Грета Юрьевна, независимый исследователь, член Союза журналистов России (Краснодар)

E-mail: x3591122@bk.ru

Author Information

Greta Yu. Ertsengel, the independent researcher, the member of the Union of Journalists of Russia (Krasnodar)

E-mail: x3591122@bk.ru

Поступила в редакцию 17.06.2023

После доработки 15.08.2023

Принята к публикации 24.08.2023

Received 17.06.2023

Revised 15.08.2023

Accepted for publication 24.08.2023

© Мурашова, Н.С., 2023

УДК 028.5

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-227-241

ЧИТАТЕЛЬСКИЕ ИНТЕРЕСЫ СТУДЕНТОВ НОВОСИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕРОССИЙСКОЙ ПРАКТИКИ МОЛОДЕЖНОГО ЧТЕНИЯ

Н.С. Мурашова¹

¹ Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, 630126, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена такому аспекту читательской практики, как читательские интересы и предпочтения студентов. Ее цель – выявить способы чтения, читательский репертуар и определить место чтения в структуре студенческого досуга. Материалом исследования послужили данные, полученные в ходе анкетирования и бесед со студентами 1–3 курсов направлений подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» и «Социально-культурная деятельность» Новосибирского государственного педагогического университета. Затем эти данные были сопоставлены с опубликованными результатами аналогичных исследований на базе российских вузов за последние 10 лет, что позволило определить тенденции, характерные для читательской практики современного российского студенчества в целом, и выявить некоторые особенности, присущие исследуемой фокус-группе. В контексте общероссийской практики прослеживается тенденция все более активного вовлечения чтения в досуговую практику молодежи. Трансформационные процессы в современном чтении, главным образом, обусловлены распространением электронных форматов чтения. Доминирование массовой литературы и ограниченного числа жанров в последнее 5-летие сменилось выраженным жанровым разнообразием произведений как массовой, так и элитарной литературы. Самыми читаемыми в студенческой среде авторами являются М.А. Булгаков, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Э.М. Ремарк и Дж. Сэлинджер; далее следуют Дж. Роулинг, Дж. Остин, Э. Бронте, Дж. Оруэлл, О. Уайльд, М. Петросян и М.А. Шолохов. Среди студентов НГПУ вниманием также пользуется азиатская литература. Результаты исследования представляют интерес в изучении динамики читательской практики студенчества, отражающей общественные интересы и картину мира современной молодежи. Также они могут быть использованы в разработке программ популяризации чтения, нацеленных на формирование *homo legens*.

Ключевые слова: читательская практика, читательские интересы, студенчество, молодежное чтение, популярность чтения, печатные и электронные книги, аудиокниги, литературные жанры, авторы литературных произведений

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Мурашова Н.С. Читательские интересы студентов Новосибирского государственного педагогического университета в контексте общероссийской практики молодежного чтения // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 3. С. 227–241. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-227-241.

READING INTERESTS OF STUDENTS OF NOVOSIBIRSK STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY IN THE CONTEXT OF THE ALL-RUSSIAN PRACTICE OF YOUTH READING

N.S. Murashova¹

¹ Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, 630126, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to such an aspect of reading practice as reading interests and preferences of students. Its purpose is to identify ways of reading, the reader's repertoire and determine the place of reading in the structure of student leisure. The material of the study was the data obtained during the survey and interviews from students of 1–3 courses of the training areas "Library and Information Activities" and "Social and Cultural Activities" of the Novosibirsk State Pedagogical University. Then these data were compared with the published results of similar studies on the basis of Russian universities over the past 10 years, which made it possible to determine the trends characteristic of the reading practice of modern Russian students in general and to identify some of the features inherent in the focus group under study. In the context of all-Russian practice, there is a tendency to increasingly involve reading in the leisure activities of young people. Transformational processes in modern reading are mainly due to the spread of electronic reading formats. The dominance of mass literature and a limited number of genres in the last 5 years has been replaced by a pronounced genre diversity of works of both mass and elite literature. The most widely read authors among students are M.A. Bulgakov, F.M. Dostoevsky, L.N. Tolstoy, E.M. Remarque and J. Salinger; followed by J. Rowling, J. Austin, E. Bronte, J. Orwell, O. Wilde, M. Petrosyan and M.A. Sholokhov. Asian literature also enjoys attention among NSPU students. The results of the study are of interest in studying the dynamics of student reading practice, which reflects the public interests and worldview of today's youth. They can also be used in the development of reading promotion programs aimed at the formation of homo legens.

Keywords: reading practice, reading interests, students, youth reading, popularity of reading, printed and electronic books, audiobooks, literary genres, authors of literary works

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

For citation: Murashova, N.S. (2023), "Reading interests of students of Novosibirsk State Pedagogical University in the context of the All-Russian practice of youth reading", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 3, pp. 227–241. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-227-241.

Внимание к проблемам молодежного чтения обусловлено многими факторами, важнейшими из которых являются следующие. Во-первых, чтение играет заметную роль в формировании культурных ценностей и смыслов, оказывает воспитательное воздействие на молодого человека, определяющего свое место в мире. Оно участвует в развитии эстетических представлений, сопровождает духовно-нравственные искания подрастающего поколения. Во-вторых, чтение выступает важным коммуникационным каналом. С помощью книг устанавливаются связи с прошлым, что способствует укреплению традиционных смыслов, передаче накопленного социального опыта. Общий круг чтения помогает найти единомышленников среди сверстников и представителей других возрастных групп,

тем самым, устанавливается сообщество близких по духу и разделяемым ценностям людей. В-третьих, книга расширяет кругозор, повышает образовательный уровень читателя. Тяга к чтению, как правило, свидетельствует о развитых интеллектуальных запросах. В-четвертых, чтение является одним из способов интересного и познавательного проведения досуга, способствуя восстановлению ментальных и эмоциональных затрат, духовной гармонизации личности.

В то же время книга может выступать в роли не только хранителя, но и разрушителя исторической памяти и культурного наследия, что зависит уже от читательского репертуара и предпочтений читателя. Поэтому важно знать какие авторы привлекательны для молодых людей и соответственно какие идеи оказы-

вают формирующее воздействие на их картину мира.

По справедливому утверждению О.В. Моревой, «чтение является универсальным механизмом формирования духовной культуры личности в течение всей жизни» (2015, с. 273). Но наиболее выраженным формирующим потенциалом книга обладает в отношении подрастающего поколения. Поскольку чтение представляет собой особую социально-культурную практику, в его исследовании необходимо учитывать влияющие на него условия. Для молодых людей таковыми во многом выступают пространственно-средовые возможности (термин С.В. Кривых (2010, с. 14) образовательной организации, в которой они проводят большую часть времени. В этой связи в качестве объекта исследования были выбраны читательские интересы студентов – особой социальной группы, «которой свойственны такие черты, как переходность социального положения, освоение новых социальных ролей, связанных с изменением социального статуса» (Пименова О., 2018, с. 178). С помощью книги и чтения происходит адаптация молодых людей к новым пространственно-средовым условиям, интеграция в студенческий социум, субкультурная идентификация.

Обозначенные тенденции актуализируют необходимость изучения читательской практики студенческой молодежи, одним из компонентов которой выступают читательские потребности. Поскольку студенчество неоднородно по своему составу (молодые люди обучаются на разных направлениях подготовки, в различных регионах и т.д.), кар-

тина чтения российского студенчества складывается из совокупности отдельных читательских практик, изучением которых занимаются многие исследователи.

Интересы молодежи настолько быстро меняются, что для выявления их динамики достаточно обращаться к относительно краткосрочным периодам. Проанализировав публикации последнего 10-летия, мы выяснили, что в них затрагиваются весьма разнообразные аспекты студенческого чтения: включенность чтения в систему ценностных ориентаций и жизненных приоритетов молодежи (Епанчинцев Р., 2014; Зыховская Н., 2021; Исакина А., 2019; Каргаполова Е., 2022; Кустова М., 2019; Самохина М., 2012); чтение как особая социально-культурная практика (Гогиберидзе Г., 2019; Каргаполова Е., 2022; Пименова О., 2018); уровень читательской культуры студенчества и проблема качества чтения (Гогиберидзе Г., 2019); читательские интересы и потребности (Галушко Е., 2015; Гогиберидзе Г., 2019; Горячева О., 2022; Епанчинцев Р., 2014; Исакина А., 2019; Кустова М., 2019; Масляная О., 2020; Пушкина А., 2014; Самохина М., 2012; Филаткина Т., 2021; Филина О., 2017); факторы, влияющие на выбор книг для чтения (Зыховская Н., 2021; Пименова О., 2018); трансформации и динамика читательских стратегий (Зыховская Н., 2021; Каргаполова Е., 2022); способы популяризации чтения в студенческой среде (Горячева О., 2022; Пименова О., 2018).

К наиболее востребованным относится проблема изучения читательских потребностей и предпочтений. Как правило, она исследуется по

следующим параметрам: тематика, жанр, период создания прочитанных произведений, их принадлежность определенной национальной литературе и автору. Основными методами выяснения читательских интересов студентов являются включенное наблюдение и опросы в форме беседы и анкетирования, а также анализ библиотечных запросов и страниц в социальных сетях, посвященных чтению, читательских форумов и рейтингов книг, опубликованных на интернет-сайтах (Пименова О., 2018). В тех исследованиях, которые опираются на анкетный сбор данных, выборка представлена достаточно камерным составом опрошенных. Чаще всего она обусловлена дифференцированным подходом, нацеленным на изучение читательских интересов студентов конкретного вуза и направления подготовки, что не исключает возможности дальнейшего сравнения полученных результатов и их сбора в общую мозаику читательских практик российского студенчества.

В продолжение наметившегося подхода целью нашей статьи явился анализ читательских интересов студентов-бакалавров 1–3 курсов двух направлений подготовки укрупненной группы «Культурология и социокультурные практики»: 51.03.03 «Библиотечно-информационная деятельность» и 51.03.06 «Социально-культурная деятельность», обучающихся в Новосибирском государственном педагогическом университете. Выбор именно этих студентов был обусловлен тем, что они сдавали ЕГЭ по литературе соответственно можно предположить их равнодушие к книге. В настоящее время их объединяет образо-

вательное пространство структурного подразделения вуза (Института культуры и молодежной политики Новосибирского государственного педагогического университета), оказывающее определенное формирующее влияние через ряд общих учебных занятий и совместные внеучебные события и мероприятия.

Кроме того, будущие библиотекари и организаторы досуга в дальнейшей профессиональной деятельности должны принимать участие в культурно-просветительных мероприятиях, развивать потребность в расширении читательского кругозора различных категорий населения, разрабатывать сценарии культурно-досуговых программ разного тематического содержания. Для успешного осуществления своих трудовых функций им необходимо уметь работать с книгой, разбираться в литературе и предлагать услуги и продукты, базирующиеся на качественной литературной основе.

Для определения приоритетов чтения использовались анкетирование и беседы со студентами. В исследовании приняли участие 64 обучающихся. Респондентам предлагалось ответить на 3 ключевых вопроса: читают ли они книги или слушают аудиокниги; какой вид книги (печатный, электронный или аудио) предпочитают, и какие 2–3 последние книги они прочли либо прослушали. Во время беседы задавались дополнительные вопросы, позволившие уточнить и расширить полученные вследствие анкетирования ответы. По итогам опросов удалось определить место чтения в жизни студентов, выяснить наиболее приемлемые способы чтения и самое главное читательский репертуар.

Прежде всего следует отметить, что опрошенные входят в группу Homo legens («человек читающий»). Из 64 респондентов только трое дали отрицательный ответ на вопрос «Читают ли они книги». Наиболее предпочтительными являются книги печатные (85 %). При этом выделяется группа читающих только печатные экземпляры (67 % от общего числа опрошенных и соответственно 78 % среди пользователей печатной продукцией); группа читателей, совмещающих печатный формат с электронным, составляет 0,04 %; печатный с аудио – 0,07 %, наконец, универсалов, пользующихся всеми тремя форматами, среди респондентов оказалось также 0,07 %. Поклонниками электронных книг, не проявляющими интерес к другим форматам, являются 15 % опрошенных. Наименее востребованы аудиокниги: 15 % студентов совмещают прослушивание книг с чтением печатных и электронных текстов.

Приоритет печатной продукции в большой мере объясняется желанием вырваться из «цифрового плена». Гаджеты связаны с ежедневными бытовыми, учебными делами, а печатная книга переносит читателя из рутинных ситуаций в особую рекреационную среду досуга, отдыха от каждодневных проблем и восстановления духовных сил. Обращает внимание тот факт, что многие предпочитают не брать книги в библиотеке во временное пользование, а покупать их в магазинах, дающих возможность «потеряться» среди книжных полок, забыв о делах, погрузившись в особую атмосферу литературного мира. Собственные книги позволяют делать на их полях пометки, выделять от-

дельные фрагменты, оставлять на нужных страницах закладки. Кроме того, понравившимися книгами можно обмениваться с друзьями, а те книги, которые уже не нужны, могут быть оставлены в местах бук-кроссинга.

Наиболее интересны сведения о репертуаре чтения молодых людей, так как он отражает вкусы, духовные запросы, смысловые ценности поколения. Безусловным лидером является переводная англоязычная литература, среди которой на первом месте находится американская проза второй половины XX в. и первых десятилетий XXI в. Круг авторов чрезвычайно разнообразен. Здесь и ставшие уже классиками Р. Брэдбери, Дж. Сэлинджер, Д. Киз, Х. Ли и представители нового поколения Дж. Грин, Э. Сиболд, Дж. С. Фокс, Дж. Дэшнер, Э. Хармон, К. Сэйерс, Х. Блэк, В. Шваб, Ч. Паланик, Р. Липпинкотт. Самыми популярными американскими писателями являются Р. Брэдбери (в опросе упомянуты его повесть «Вино из одуванчиков», сборники рассказов «Лекарство от меланхолии» и «К западу от октября»), Д. Киз («Цветы для Элджернона» и «Таинственная история Билли Миллигана»). Несколько человек назвали недавно прочитанные романы Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и Дж.С. Фокса «Жутко громко и запредельно близко».

Читаемая студентами американская проза включает молодежную литературу, любовные романы, в том числе, о подростковых отношениях, научно-фантастические произведения, фэнтези, триллеры, романы-биографии, трансгрессивные тексты. В лидерах такие

жанры, как научная фантастика (Р. Брэбери, Д. Филип, Ф. Герберт, Дж. Дэшнер) и фэнтези (Х. Блэк, Дж. Бром).

Желание прочитать американские романы нередко обусловлено выходом кинофильмов или сериалов по их мотивам. Как правило, они читаются уже после знакомства молодого человека с произведением кино- или телеиндустрии из желания сравнить сюжетные версии, трактовки поступков героев, уточнить отдельные содержательные моменты, наконец, продлить общение с персонажами за пределами экрана в иных коммуникационных обстоятельствах.

Не обойдены вниманием и произведения американских писателей 1920-х гг.: романы «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда, «Мартин Иден» Дж. Лондона и сочинения Г.Ф. Лавкрафта – весьма популярный у студентов рассказ-хоррор «Зов Ктухлу» и статья «Сверхъестественный ужас в литературе», посвященная эволюции данного жанра.

Ненамного отстают от американской британская литература. Из произведений рубежа XIX–XX вв. студенты чаще всего читают «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, также были названы пьеса Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» и фантастическое произведение У.Х. Ходжсона «Ночная земля».

Современная британская проза второй половины XX–XXI вв. в большей степени определяет читательские предпочтения студенческой молодежи в сравнении с литературой предшествующего периода. Это триллеры А. Хейли, Б. Пэрис, А. Михаэлидиса; фантастические истории, созданные Т. Прат-

четт, Н. Гейманом, Дж. Толкином и Дж. Роулинг. Помимо не теряющего популярности «Гарри Поттера» в поле зрения студентов попал криминальный роман Дж. Роулинг, изданный под псевдонимом Роберта Гэлберта «Зов кукушки». Отмечены вниманием читателей и романы-антиутопии: «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса и особенно «1984» Дж. Оруэлла, прочитанный несколькими нашими респондентами.

Среди других европейских авторов вызывают интерес немецкие писатели. Главным фаворитом немецкой литературы стал Э.М. Ремарк. Чаще всего студенты читают его романы «Время жить и время умирать», «На западном фронте без перемен». Были упомянуты и такие авторы Германии, как П. Зюскинд, К. Хенн и 30-летняя писательница из Гамбурга М. Кастен, успешно работающая в жанре молодежной прозы.

Из французской литературы опрашиваемые читатели проявили внимание к философской прозе Ж.П. Сартра (роман «Тошнота») и к триллеру «Лес мертвецов» Ж.-К. Гранже. В завершении представления современных европейских книг в репертуаре читающих студентов укажем шведского мастера детектива Ф. Бакмана, польских писателей-фантастов С. Лема и А. Сапковского.

Многие молодые читатели обращаются к классическому европейскому наследию. Самым востребованным произведением этой группы стала пьеса «Гамлет» У. Шекспира. Далее по популярности следуют романтические романы Дж. Остин «Гордость и предубеждение» и Э. Бронте «Грозовой перевал». Ну и, наконец, в круг чтения

попали романы В. Гюго «Собор парижской Богоматери» и «Превращение» Ф. Кафки.

Большим признанием у молодежи пользуется современная азиатская литература, репрезентированная японскими и чуть в меньшей степени китайскими авторами. Среди представителей Японии лидирует Юкио Мисима произведениями ЛГБТ-тематики «Исповедь маски» и «Запретные цвета». Популярными оказались японские манги, рассчитанные на юношескую аудиторию: «Три дня счастья» Сугару Миаки, «Последнее путешествие девочек» Цукумидзу, «Реинкарнация безработного» Рифудзина на Магонотэ.

Из китайской литературы студенческой молодежи нравятся произведения в жанре сянься – национального фэнтези на основе традиционной китайской культуры. В качестве примера можно указать «Благословение небожителей» Мосян Тунсю, заинтересовавшего нескольких респондентов. В круг чтения вошла еще одна китайская манга – BL-новелла «Хаски и его учитель белый кот», изданная под псевдонимом Жоубау Бучи Жоу.

Азиатская литература привлекает молодых читателей своей самобытностью и оригинальностью. В круг чтения не включены произведения авторов, ориентированных на европейскую культуру. Вызывают интерес сюжеты, связанные с национальными мифами и легендами, героями из мира боевых искусств. Еще одна область, представленная японскими и китайскими авторами, – это гей-литература.

Завершают список иностранных произведений, вошедших в круг чтения студентов, романы бразиль-

ского автора П. Коэльо «Алхимик» и австралийской писательницы К. Маккалоу «Поющие в терновнике».

Даже беглый обзор зарубежной литературы, прочитанной студентами за последнее время, впечатляет разнообразием авторов и жанров. Очевидны предпочтения современных книг, заметно влияние кино и телеиндустрии на формирование читательского репертуара. Интересуют молодых людей проблемы социального устройства общества, взаимодействия человека с социумом, взросления подрастающей личности, любовных перипетий. Востребован фантастический жанр в самом разном своем проявлении: сказочно-мифологическом (фэнтези), футурологическом (об «умирающей земле»), социальном (антиутопии).

Русская литература по количеству прочитанных произведений явно уступает и американской, и европейской. Но она также не обойдена вниманием читателей-студентов, будучи представлена произведениями отечественной, в том числе советской классики, а также современной российской и русскоязычной прозой.

В читательской практике студентов заметен интерес к произведениям Ф.М. Достоевского (в ответах назывались его романы «Униженные и оскорбленные», «Братья Карамазовы», «Бесы»), Л.Н. Толстого (из недавно прочитанных респонденты отметили «Войну и мир», «Анну Каренину», «Детство. Отрочество. Юность»), Н.В. Гоголя (были упомянуты такие его произведения, как «Тарас Бульба» и «Мертвые души»), И.С. Тургенева как автора повести «Первая любовь». Среди фаворитов

оказались М.А. Булгаков и его роман «Мастер и Маргарита», а также рассказ «Морфий», и М.А. Шолохов, автор романа «Тихий Дон».

Востребованными у читающих студентов стали фантастическая повесть братьев Стругацких «Пикник на обочине» и эмигрантский роман Э. Лимонова «Это я, Эдичка». Современная российская литература представлена рассказами Макса Фрая, оказавшимся, точнее оказавшейся самым читаемым автором. В список также включены В. Пелевин и его третий роман «Чапаев и пустота», А. Иванов и его так называемый роман воспитания «Географ глобус пропил», интерес к которому был подогрев одноименным фильмом, автор молодежных романов Ника Светлая, работающая в жанре фэнтези М. Семенова, создатель произведений ЛГБТ-тематики Микита Франко. Наконец, одним из лидеров чтения студентов стал роман пишущей на русском языке армянской писательницы из Еревана М. Петросян «Дом, в котором».

Следует заметить, что респонденты в своих ответах не упомянули ни одного поэтического произведения. Из художественной прозы в основном читаются романы, малые формы хоть и встречаются, но достаточно редко.

Наряду с художественной литературой в круг чтения довольно активно включены книги по популярной психологии. В основном они представлены американскими авторами: Э. Берном, М. Маком, Р. Чалдини, Дж. Рапсоном, К. Инглишем, К. Хорни, Дж. Греем, Д. Бернсом, Л. Готтлиб, Х. Фишер, Х. Анделин, Р. Холлис, Дж. Синсеро. Также в читательский обиход вошли книги

японского автора Тацунари Иоты, австралийских авторов Аллана и Барбары Пиз и российского психолога М.А. Лабковского. Обзор востребованных из этой группы книг позволяет определить в качестве наиболее привлекательных для молодых людей темы: отношения между мужчиной и женщиной, выстраивание коммуникаций в различных жизненных обстоятельствах, природа конфликтов, саморазвитие и самомотивация, достижение успеха и уверенности в себе, пути обретения счастья и т.п.

В завершении представления читательского репертуара упомянем те книги, которые пользуются наиболее активным спросом, поскольку их указали в своих ответах несколько респондентов. Произведения-фавориты имеются в самых разных жанрах и национальных литературных традициях.

Среди книг из серии «Популярная психология» лидируют два издания: М. Мэнсон «Тонкое искусство пофигизма» и О. Примаченко «К себе нежно. Книга о том, как ценить и беречь себя». В число бестселлеров попало и научно-популярное издание израильского автора Ю.Н. Харари «Sapiens: Краткая история человечества». Самыми читаемыми произведениями русской литературы являются романы «Униженные и оскорбленные» Ф.М. Достоевского, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, рассказы-фэнтези Макса Фрая, а также книга М. Петросян «Дом, в котором». Из английской литературы наиболее востребованные произведения – пьеса «Гамлет» У. Шекспира, романы «Гордость и предубеждение» Дж. Остин, «Грозовой пере-

вал» Э. Бронте, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Гарри Поттер» Дж. Роулинг, антиутопия «1984» Дж. Оруэлла. Популярные произведения американской литературы – это рассказ-хоррор «Зов Ктулху» Г.Ф. Лавкрафта, романы «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера и «Жутко громко и запредельно близко» Дж.С. Фоера. В число часто читаемых попал роман «Время жить и время умирать» немецкого писателя Э.М. Ремарка, китайская сянся Мосян Тунсю «Благословение небожителей».

Выявив приоритеты в чтении наших студентов на основе данных конца 2022 и начала 2023 гг., мы решили сопоставить их с аналогичными сведениями, полученными от студентов других вузов и специальностей / направлений подготовки за период 2012–2022 гг. Сравнение осуществлено на основе следующих показателей:

- популярность чтения в студенческой среде;
- преобладающие форматы книги (печатная, электронная, аудио);
- востребованность литературных жанров;
- круг авторов.

По поводу *популярности чтения в студенческой среде*. В исследованиях 8–10-летней давности констатировалось «снижение позиций чтения в рейтинге досуговых форм» (Самохина М., 2012), низкий процент читающих (Галушко Е., 2015). Результаты последнего 5-летия свидетельствуют об обратных процессах. Так, О.И. Пименова и В.А. Хакимова на основе социологических опросов 130 студентов разных специальностей и направлений подготовки Уральского федераль-

ного университета пришли к выводу об ошибочности представлений о снижении уровня чтения и читательской культуры среди студентов, справедливо заметив, что «чтение как социокультурный процесс потребления информации в результате давления объективных факторов трансформируется, то есть приобретает новые формы» (Пименова О., 2018, с. 188).

Схожее мнение высказывает и Г.М. Гогиберидзе, опираясь на данные, полученные в результате исследования читательской практики московских старшеклассников и студентов: «Ныне правомерно говорить не об углублении кризиса читательской культуры, а о формировании качественно новых тенденций в развитии читательских интересов и предпочтений российской молодежи <...> В современной России появился молодой читатель с разнообразными потребностями и предпочтениями <...> Этот процесс, протекавший долгое время в латентной форме, в последние годы стал более очевидным» (2019, с. 66).

Е.В. Каргаполова, Ю.А. Давыдова, В.В. Дьякова и М.А. Симоненко, основываясь на результатах изучения чтения студентов Москвы, Астрахани и Волгограда, обращают внимание на следующее обстоятельство: «частота читательских практик снижается по мере уменьшения численности жителей населенного пункта – больше всего читают в Москве, реже в провинции» (2022, с. 259). В подтверждение данного наблюдения приведем мнение О.Н. Горячевой и Г.М. Полькиной, которые на основе исследования, проведенного в прошлом году в Набережных Челнах, отмечают сниже-

ние интереса к чтению и читательской активности (2022), в то время как в больших городах наблюдаются обратные процессы.

Конечно, результаты отличаются в зависимости от региона, вуза, специальности и направления подготовки. В целом же прослеживается тенденция все более активного вовлечения чтения в досуговую практику молодежи, что находит подтверждение и в данных Всероссийского центра изучения общественного мнения, согласно которым «молодежь читает больше других возрастных групп несмотря на то, что количество прочитанных книг существенно меньше, чем несколько десятилетий назад» (Каргаполова Е., 2022, с. 261). Однако в сравнении с поколением своих родителей молодые люди стали читать больше.

Когда исследователи отмечают трансформационные процессы в современном чтении, в первую очередь, они имеют в виду распространение «электронных читательских ресурсов и электронных книг» (Пименова О., 2018, с. 188). Если обратиться к данным последнего 10-летия о преобладающих форматах книг, используемых во время чтения, то результаты оказываются неоднозначными. Одни авторы (Горячева О., 2022; Самохина М., 2012; Филаткина Т., 2021) отмечают приоритеты электронных текстов. Другие (Галушко Е., 2015; Каргаполова Е., 2022) указывают явное предпочтение бумажной книге перед электронной. Данные нашего исследования соответствуют последнему утверждению.

О.Н. Пименова и В.А. Хакимова считают, что приоритет в выборе формата книг зависит от специ-

ализации обучающихся: «Студенты технических, естественно-научных специальностей чаще, чем студенты гуманитарного направления, предпочитают электронную книгу печатной» (2018, с. 185). В дальнейшем, по их мнению, «чтение с электронных носителей все же займет лидирующие позиции... в студенческой среде» (Пименова О., 2018, с. 186). На наш взгляд, такие выводы спорны, многие исследования пока не позволяют делать подобные прогнозы и свидетельствуют скорее об обратных тенденциях.

Неоднозначными являются утверждения и в отношении аудиокниг. Данные исследований О.Н. Пименовой и В.А. Хакимовой (2018), а также результаты нашего опроса свидетельствуют о том, что аудиокниги относятся к наименее востребованным форматам. В то же время Т.М. Филаткина констатирует преимущественное внимание студентов 1–2 курсов из Мордовии к онлайн-и аудиокнигам (2021). Но приведенные ее результаты скорее являются исключением на общем фоне.

Среди *востребованных литературных жанров* у студентов различных вузов можно выделить как общие приоритеты, так и специфические предпочтения. В качестве жанров-фаворитов отмечаются фэнтези, фантастика, детективы; к числу достаточно распространенных также относятся любовные, приключенческие, исторические романы (Исакина А., 2019; Каргаполова Е., 2022; Кустова М., 2019; Масляная О., 2020; Самохина М., 2012; Филина О., 2017). Исследования 8–10-летней давности в качестве выраженной тенденции постулируют доминирование массовой литературы и ограничен-

ный состав жанров (Самохина М., 2012). Данные более поздних изысканий, напротив, указывают на жанровое разнообразие и наличие в читательских практиках студентов произведений как массовой, так и элитарной литературы. При этом, конечно, следует подчеркнуть, что подобные выводы чаще всего приводятся в отношении студентов-филологов (Масляная О., 2020; Самохина М., 2012) и, добавим от себя, распространяются они на обучающихся культуроведческих направлений.

Большинство исследователей констатируют отсутствие внимания студентов к чтению поэтических произведений, что также соответствует нашим данным. Исключением выглядят только сведения М.В. Кустовой о студентах Челябинского института культуры, среди которых замечено увлечение поэзией (2019).

Т.М. Филаткина отмечает «интерес молодежи к литературе психологического, психоаналитического, мотивационного содержания», а также к изданиям, «по мотивам которых сняты кинофильмы» (2021). Результаты нашего исследования в полной мере подтверждают эти тенденции.

В прошлом осталось внимание к иллюстрированным журналам, о чем свидетельствовали наблюдения 10-летней давности (Самохина М., 2012).

И, наконец, рассмотрим круг авторов, привлекательных для современного студенчества. Отметим, в первую очередь, тех из них, которые вызывают наибольший интерес у представителей разных студенческих сообществ, включая обучаю-

щихся Новосибирского педагогического университета. Для начала мы выявили самых упоминаемых литераторов в различных исследованиях, затем сравнили полученные данные между собой и сопоставили их с итогами собственного мониторинга. В результате абсолютными фаворитами являются следующие писатели: М.А. Булгаков, Ф.М. Достоевский и Э.М. Ремарк (каждый упомянут, помимо нашего, еще в 8 исследованиях (Гогиберидзе Г., 2019; Епанчинцев Р., 2014; Исакина А., 2019; Каргаполова Е., 2022; Кустова М., 2019; Масляная О., 2020; Пушкина А., 2014; Филаткина Т., 2021), Л.Н. Толстой (в 6 исследованиях: (Гогиберидзе Г., 2019; Епанчинцев Р., 2014; Исакина А., 2019; Каргаполова Е., 2022; Кустова М., 2019; Пушкина А., 2014)), Дж. Сэлинджер (в 5 исследованиях: Галушко Е., 2015; Гогиберидзе Г., 2019; Кустова М., 2019; Пушкина А., 2014; Филаткина Т., 2021)). Далее следуют отмеченные в 4 исследованиях Дж. Роулинг (Гогиберидзе Г., 2019; Исакина А., 2019; Кустова М., 2019; Филаткина Т., 2021) и Дж. Остин (Гогиберидзе Г., 2019; Каргаполова Е., 2022; Кустова М., 2019; Филаткина Т., 2021). Фигурируют как популярные в 3 исследованиях Э. Бронте (Исакина А., 2019; Каргаполова Е., 2022; Кустова М., 2019), Дж. Оруэлл (Гогиберидзе Г., 2019; Епанчинцев Р., 2014; Кустова М., 2019), М. Петросян (Гогиберидзе Г., 2019; Исакина А., 2019; Филаткина Т., 2021), О. Уайльд (Исакина А., 2019; Каргаполова Е., 2022; Филаткина Т., 2021), М. Шолохов (Гогиберидзе Г., 2019; Епанчинцев Р., 2014; Исакина А., 2019).

Конечно, названные имена не исчерпывают весь перечень любимых писателей. Нам важно было определить, насколько приоритеты наших студентов совпадают с читательскими предпочтениями российского студенчества из других регионов, а также учесть особенности и интересы обучающихся НГПУ для выстраивания дальнейшей стратегии развития культуры чтения, являющейся значимой составляющей в формировании универсальных и профессиональных компетенций будущих специалистов библиотечной и социально-культурной сфер.

Изложенные в статье данные могут быть использованы в изучении динамики читательской практики студенчества как особой категории читателей, отличающейся наибольшей мобильностью, активностью, увлеченностью модными тенденциями. И в этой связи обращает внимание не только интерес молодежи к современным произведениям, но и приверженность классическим авторам, а также жанровое и национальное разнообразие читаемой литературы.

Необходимо подчеркнуть, что в результате исследования получены представления о читательской практике студентов как популярном способе их рекреационно-досугового времяпрепровождения, переоценить потенциал которого едва ли возможно. Именно в часы досуга происходят значимые с точки зрения духовно-нравственного развития события, оказывающие формирующее влияние на молодого человека. Наполнение свободного времени чтением, конечно, важно. Но не менее важно содержание чтения. Оно является процессом, который подвер-

гается трансформациям. Поэтому читательские интересы студенчества необходимо мониторить на постоянной основе, чтобы выявлять тенденции и отслеживать динамику их изменений. В этой связи, надемся, приведенные сведения смогут заинтересовать исследователей, занимающихся изучением общественных интересов, картины мира современной молодежи, диагностированием духовного состояния общества, прогнозированием дальнейших векторов культурного развития нашей страны.

Желательно, чтобы собранные таким образом данные использовались в разработке программ популяризации чтения и повышения его качества, нацеленных на формирование человека читающего, в составлении которых должны принимать совместное участие библиотекари, книгоиздатели, преподаватели высшей школы, сотрудники молодежных центров. Их совместные усилия будут способствовать формированию культурной среды, развивающей интеллектуальные запросы молодежи, расширяющей кругозор, воспитывающей духовно-нравственные ценности через продвижение высокохудожественной литературы и популяризацию чтения.

Особенно хотелось бы выделить роль вузовских библиотек в этом процессе. В последнее время их основной задачей является книгообеспечение учебного процесса, представляющее очень важное направление деятельности. Но, помимо этого, библиотека образовательной организации должна принимать более активное участие в развитии читательской культуры и включать в свою практику мероприятия, на-

целенные на популяризацию художественной литературы, предлагая при этом интересные современные форматы продвижения книги.

Исследовать читательские практики необходимо разными методами: анализировать читательские запросы в библиотеках, мониторировать интернет-ресурсы, наряду с большими социологическими исследованиями обязательно проводить опросы фокус-групп, причем не только путем стандартизирован-

ного анкетирования, но и в виде бесед, неформальный характер которых позволит получить ответы на многие «почему» и, тем самым, лучше понять читательские интересы и особенности читательской практики студентов. Именно совокупность ответов из разных источников позволит получить общее представление о состоянии читательской культуры российского студенчества в определенный период времени.

ЛИТЕРАТУРА

Галущко Е.Ф. Штрихи к портрету современного читателя // Поволжский педагогический поиск. 2015. № 4. С. 30–33.

Гогиберидзе Г.М. Исследование динамики читательской культуры современной российской молодежи // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Философские науки. 2019. № 3. С. 65–72.

Горячева О.Н., Полькина Г.М. Кризис читательских интересов молодежи // Бизнес. Образование. Право. 2022. № 2. С. 210–213.

Епанчинцев Р.В. Читательские интересы студентов филологического факультета СВГУ // Вестник Северо-Восточного государственного университета. 2014. № 21. С. 24–29.

Зыховская Н.Л. Культура чтения в цифровой коммуникации // Исторические трансформации культуры: Концепты, смыслы, практики: Материалы Междунар. науч. конф. (XVI Колосницинские чтения). Екатеринбург, 2021. С. 378–382.

Исакина А.Г. Читательская культура современных студентов-филологов: Интересы, приоритеты, проекты // Магистр – науке и образованию: Актуальные проблемы современного литературного образования: Материалы V Всерос. науч. видеоконф. с международн. участием. М., 2019. С. 19–25.

Каргаполова Е.В., Давыдова Ю.А., Дьякова В.В., Симоненко М.А. Динамика читательских практик современного российского студенчества: Социологический анализ // Экономические и социальные перемены: Факты, тенденции, прогноз. 2022. Т. 15, № 1. С. 258–275.

REFERENCES

Epanchintsev, R.V. (2014), "Reading interests of students of the Faculty of Philology of the Northeastern State University", *Vestnik Severo-Vostochnogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Northeastern State University], no. 21, pp. 24–29. (in Russ.)

Filatkina, T.M. (2021), "Reading interests of modern youth of Mordovia", *Ogarev-Online* [Ogarev-Online], no. 11, Available at <https://cyberleninka.ru/article/n/chitatelskie-interesy-sovremennoy-molodezhi-mordovii/viewer> (Accessed 29 April 2023). (in Russ.)

Filina, O.L. (2017), "Design as a means of forming a student reading environment", *Obrazovatel'nye tekhnologii i obshchestvo* [Educational technologies and society], vol. 20, no. 3, pp. 422–429. (in Russ.)

Galushko, E.F. (2015), "Touches to the portrait of a modern reader", *Povolzhskii pedagogicheskii poisk* [Volga Pedagogical Search], no. 4, pp. 30–33. (in Russ.)

Gogiberidze, G.M. (2019), "The study of the dynamics of the reading culture of modern Russian youth", *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Filosofskie nauki* [Bulletin of the Moscow City Pedagogical University. Series: Philosophical Sciences], no. 3, pp. 65–72. (in Russ.)

Goryacheva, O.N., Pol'kina, G.M. (2022), "The crisis of young people's reading interests", *Biznes. Obrazovanie. Pravo* [Business. Education. Right], no. № 2, pp. 210–213. (in Russ.)

Isakina, A.G. (2019), "The reading culture of modern students of philology: interests, priorities, projects", *Magistr* –

Кривых С.В. Соотношение понятий «среда» и «пространство» в социокультурном и образовательном аспектах // Известия Алтайского государственного университета. 2010. № 2-1. С. 14–18.

Кустова М.В. Картина чтения современного студента: По результатам социологического исследования чтения студентов факультета документальных коммуникаций и туризма Челябинского государственного института культуры // Инновационные процессы в информационно-коммуникационной сфере: Сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. (30 окт. 2019 г.). Краснодар, 2019. С. 25–32.

Масляная О.В., Скворцова А.Б. Состояние и закономерности читательских интересов студентов филологического факультета // Педагогика и психология современного образования: Теория и практика: Материалы науч.-практ. конф. «Чтения Ушинского» (5–6 марта 2020 г.). Ярославль, 2020. Ч. 2. С. 211–217.

Морева О.В. Читательские интересы уральской молодежи в 1910-х гг. // Человек в условиях модернизации XVIII–XX вв.: Сб. науч. ст. Екатеринбург, 2015. С. 272–279.

Пименова О.И., Хакимова В.А. Читательские практики студенческой молодежи г. Екатеринбурга // Дискурс. Социологические науки. 2018. № 5. С. 176–190.

Пушкина А.В. Влияние художественной литературы на формирование идеалов современной российской молодежи // Социальная психология и общество. 2014. № 2. С. 152–157.

Самохина М.М. Молодой пользователь в библиотеке: По результатам межрегионального социологического исследования // Социолог и психолог в библиотеке. М., 2012. Вып. 8. С. 32–33.

Филаткина Т.М. Читательские интересы современной молодежи Мордовии // Огарёв-Online. 2021. № 11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chitatelskie-interesy-sovremennoy-molodezhi-mordovii/viewer> (дата обращения: 29.04.2023).

Филина О.Л. Проектирование как средство формирования читательской среды студентов // Образовательные технологии и общество. 2017. Т. 20, № 3. С. 422–429.

nauke i obrazovaniyu: Aktual'nye problemy sovremennogo literaturnogo obrazovaniya [Master's Degree in Science and Education: actual problems of modern literary education], Moscow, pp. 19–25. (in Russ.)

Kargapolova, E.V., Davydova, Yu.A., D'yakova, V.V., Simonenko, M.A. (2022), "Dynamics of reading practices of modern Russian students: a sociological analysis", *Ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny: Fakty, tendentsii, prognoz* [Economic and social changes: facts, trends, forecast], vol. 15, no.1, pp. 258–275. (in Russ.)

Krivykh, S.V. (2010), "Correlation of the concepts of «environment» and «space» in socio-cultural and educational aspects", *Izvestiya Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta* [Proceedings of the Altai State University], no. 2-1, pp. 14–18. (in Russ.)

Kustova, M.V. (2019), "The reading picture of a modern student: according to the results of a sociological study of the reading of students of the Faculty of Documentary Communications and Tourism of the Chelyabinsk State Institute of Culture", *Innovatsionnye protsessy v informatsionno-kommunikatsionnoi sfere* [Innovative processes in the information and communication sphere], Krasnodar, pp. 25–32. (in Russ.)

Maslyanaya, O.V., Skvortsova, A.B. (2020), "The state and patterns of reading interests of students of the Faculty of Philology", *Pedagogika i psikhologiya sovremennogo obrazovaniya: teoriya i praktika* [Pedagogy and psychology of modern education: theory and practice], Yaroslavl, pp. 211–217. (in Russ.)

Moreva, O.V. (2015), "The reading interests of the Ural youth in the 1910s", *Chelovek v usloviyakh modernizatsii XVIII–XX vv.* [Man in the conditions of modernization of the XVIII–XX centuries], Ekaterinburg, pp. 272–279. (in Russ.)

Pimenova, O.I., Khakimova, V.A. (2018), "Reading practices of students of Yekaterinburg", *Diskurs. Sotsiologicheskie nauki* [Discourse. Sociological sciences], no. 5, pp. 176–190. (in Russ.)

Pushkina, A.V. (2014), "The influence of fiction on the formation of the ideals of modern Russian youth", *Sotsial'naya psikhologiya i obshchestvo* [Social psychology and society], no. 2, pp. 152–157. (in Russ.)

Samokhina, M.M. (2012), "A young user in the library: based on the results of an interregional sociological study", *Sotsiolog*

i psikholog v biblioteke [Sociologist and psychologist in the library], Issue 8, Moscow, pp. 32–33. (in Russ.)

Zykhovskaya, N.L. (2021), “Reading culture in digital communication”, *Istoricheskie transformatsii kul'tury: kontsepty, smysly, praktiki* [Historical transformations of culture: concepts, meanings, practices], Ekaterinburg, pp. 378–382. (in Russ.)

Сведения об авторе

Мурашова Наталья Сергеевна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности Новосибирского государственного педагогического университета
E-mail: 2107542@mail.ru

Author Information

Natalya S. Murashova, D. Sc. (Cultural studies), Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Head of the Department of Socio-cultural and Library Activities at the Novosibirsk State Pedagogical University
E-mail: 2107542@mail.ru

Поступила в редакцию 08.06.2023

После доработки 16.08.2023

Принята к публикации 24.08.2023

Received 08.06.2023

Revised 16.08.2023

Accepted for publication 24.08.2023

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Хайнеман М.

Типы звучаний в старинной музыке. Наблюдения
о произведениях Генриха Шютца (пер. Е. Смыки, А. Мальцевой) 5

Москвина Ю.В.

Между традициями старых мастеров и манерой письма
современников. К вопросу о техниках композиции в мессах
Людвига Дазера 31

Мальцева А.А.

Музыкальные фигуры Иоганна Нутца и их генезис 47

Гирфанова М.Е.

Особенности использования трехголосной канонической
секвенции в фугах «Хорошо темперированного клавира»
И.С. Баха 60

Бюзинг О.

Планировал ли Иоганн Себастьян Бах последнюю фугу
из «Искусства фуги» BWV 1080 как четверную фугу?
(пер. А. Мальцевой) 74

Бардин А.А.

Готфрид Кирхгоф и его «Музыкальная азбука» 91

Бакуто С.В.

Арканджело Корелли. Взгляд на страницы биографии 97

Мерзлова-Горбач А.В., Панкина Е.В.

Образ Венеции в баркаролах французских композиторов
XVIII в. 107

Хонякина Е.А.

Роль немецких композиторов в музыкальной культуре
Дании XVIII в. 119

Гаврилова Л.В.

Ренессанс барочной музыки в современной литургической
практике (на примере исполнения Шестой кантаты
из «Рождественской оратории» И.С. Баха) 131

ПСИХОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Коляденко Н.П., Корнелюк Т.А.

Герменевтическая рефлексия как метод неклассического
музыкознания: методологические размышления 142

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

Лян Чэньи, Бажанов Н.С.

Становление фортепианной школы Китая: персоналии 152

Петрова А.М.

Квартетное творчество китайских композиторов:
к проблеме отражения национального содержания 162

Чжан Шо

Из истории появления саксофона в Китае 175

МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

Дубровская М.Ю., Тарасевич Е.Е.

Ленинградские музыканты в Ташкенте и Новосибирске
(1940–1950-е гг.) 184

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Финкельштейн Е.Ю., Старкова А.Е.

Этюды-картины для гитары Дмитрия Бородаева 193

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Андреев А.А.

Сознательное и бессознательное в современной культуре 203

Аникиенко С.В.

Бетховенский юбилей в Краснодаре (1927):
мифотворчество советской эпохи или продолжение традиций? 213

Эрцэнгель Г.Ю.

«Рампа и жизнь» как образец русского театрального журнала
начала XX в. 220

Мурашова Н.С.

Читательские интересы студентов Новосибирского
государственного педагогического университета в контексте
общероссийской практики молодежного чтения 227

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

<i>Heinemann M.</i> Klangtypen Alter Musik Beobachtungen an Werken von Heinrich Schütz (trans. by E. Smyka, A. Maltseva)	5
<i>Moskvina Yu.V.</i> Between the traditions of the old masters and the manner of writing of contemporaries. On the question of composition techniques in the Masses of Ludwig Daser	31
<i>Maltseva A.A.</i> Musical figures of Johann Nucius and their genesis	47
<i>Girfanova M.E.</i> The use of the three-part canonical sequence in the fugues of J.S. Bach's "The Well-Tempered Clavier"	60
<i>Büsing O.</i> Plante Johann Sebastian Bach seine Letzte Fuge aus seiner <i>Kunst der Fuge</i> BWV 1080 als Quadrupelfuge? (trans. by A. Maltseva)	74
<i>Bardin A.A.</i> Gottfried Kirchhoff and his "L'A.B.C. Musical"	91
<i>Bakuto S.V.</i> Arcangelo Corelli. A glance at the biography pages	97
<i>Merzlova-Horbach A.V., Pankina E.V.</i> The icon of Venice in the barcaroles of French composers of the 18 th century	107
<i>Khoniakina E.A.</i> The role of German composers in the musical culture of Denmark in the 18 th century	119
<i>Gavrilova L.V.</i> Renaissance of Baroque music in modern liturgical practice (on the example of the performance of the Sixth Cantata from the Christmas Oratorio by J.S. Bach)	131

PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

<i>Kolyadenko N.P., Kornelyuk T.A.</i> Hermeneutic reflection as a method of non-classical musicology: methodological considerations	142
---	-----

MUSIC ORIENTAL STUDIES

<i>Liang Chenyi, Bazhanov N.S.</i>	
The formation of the piano school of China: personalities	152
<i>Petrova A.M.</i>	
Quartet works of Chinese composers: to the problem of reflecting the national content	162
<i>Zhang Shuo.</i>	
From the history of the saxophone in China	175

MUSIC LOCAL LORE

<i>Dubrovskaya M.Yu., Tarasevich E.E.</i>	
Leningrad musicians in Tashkent and Novosibirsk (1940s – 1950s)	184

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

<i>Finkelshtein E.Yu., Starkova A.E.</i>	
Études-Tableaux for guitar by Dmitry Borodaev	193

CULTUROLOGY

<i>Andreev A.A.</i>	
Conscious and unconscious in modern culture	203
<i>Anikienko S.V.</i>	
Beethoven's jubilee in Krasnodar (1927): myth-creation of the Soviet era or continuation of traditions?	213
<i>Ertsengel G.Yu.</i>	
“Ramp and Life” as a sample of the Russian theater magazine of the early XX century	220
<i>Murashova N.S.</i>	
Reading interests of students of Novosibirsk State Pedagogical University in the context of the All-Russian practice of youth reading	227

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
2023, Т. 11, № 3
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 15.09.2023. Дата выхода в свет 30.09.2023
Формат 70х108/16. Усл. печ. л. 21.53. Уч.-изд. л. 15,3
Тираж 300 экз. Заказ №.... 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