
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031
Т. 10, № 3. 2022

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2022

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

ISSN 2308-1031
Vol. 10, no. 3. 2022

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES
CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2022

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

Волкова Полина Станиславовна, доктор философских наук, доктор искусствоведения,

кандидат филологических наук, профессор (Россия, Санкт-Петербург)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Мичков Павел Александрович, кандидат искусствоведения (Россия, Новосибирск)

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

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

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

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

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

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

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

Степняк Збигнев, доктор гуманитарных наук (Польша, Ольштын)

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

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

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

Ответственный секретарь – Светлова Ольга Александровна

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

Web Site: vestnik.nsmlinka.ru

JOURNAL OF MUSICAL SCIENCE

SCIENTIFIC JOURNAL
PUBLISHED SINCE 2013
4 TIMES PER YEAR

EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

Büsing Otfried, Professor (Germany, Freiburg im Breisgau)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Professor (Russia, Moscow)

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

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

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

Docent (Russia, Novosibirsk)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Professor (Russia, Saint Petersburg)

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

Responsible secretary – Svetlova Ol'ga Aleksandrovna

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

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

© Александрова, Л.В., 2022

УДК 78.01

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-5-15

ДИАТОНИКА: ПОРОЖДАЮЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ. «БЕЛОКЛАВИШНАЯ» ДИАТОНИКА

Л.В. Александрова¹

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

Аннотация. Статья посвящена исследованию фундаментальной основы европейского мышления – диатоники в контексте ее порождающих закономерностей, обусловленных структурной упорядоченностью и симметрией. В этом ракурсе диатоника представлена как музыкально-теоретическая система, которая являет собой логическую модель эмпирической музыкальной системы, ее конструктивную и результативную форму обобщения. Логические отношения данной системы рассматриваются на уровне, который представлен высотно-«пространственными» координатами звука. В качестве исходной основы анализируется «белоклавишная» диатоническая система как звуковысотное и визуально упорядоченное множество, имеющее зеркально-симметричную структуру относительно центральной оси – звука *d*. Систему открывает дорийский лад, один из главных ладов в средневековой музыке (первый автентический лад). Этот лад, в силу идентичности количественных характеристик восходящей и нисходящей форм, конгруэнтен, он внутренне зеркален относительно логической виртуальной оси, расположенной между звуками *g* и *a*. Завершает же диатоническую систему локрийский лад, обнаруживающий внутреннюю гармоническую противоположность (антисимметричность) относительно виртуальной оси между *e* – *f* (нижний голос трезвучий). Для выявления действия порождающих закономерностей требуется представление диатоники как такого упорядоченного множества звуков, которое подчинено главному системообразующему отношению – толерантности, обладающей свойствами рефлексивности, симметричности, антисимметричности. Составляющие толерантного отношения безразличны к функциональным закономерностям ладов, они проявляются на уровне структурных основ, характерных для мелодических и гармонических зависимостей. Все сопряженные между собой лады обладают структурной переходностью, благодаря действию толерантного отношения, и порождают мелодически и гармонически противоположные пары. Эта закономерность обеспечивает последовательную периодическую сцепляемость пар ладов в целостной системе и способствует движущейся, конструктивно регулируемой пространственно-структурной изменчивости, приводящей к структурному перерождению, а в творческих процессах – и к перерождению в противоположное качество, контрастный образ. В этом заключается сущность порождающих закономерностей диатоники.

Ключевые слова: диатоника, диатонические лады, симметричность, мелодическая и гармоническая противоположности, базис, ядро, отношение толерантности, звукоряд, порождающие закономерности

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Александрова Л.В. Диатоника: Порождающие закономерности. «Белоклавишная» диатоника // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 5–15. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-5-15.

DIATONICS: GENERATING PATTERNS. “WHITE KEYS” DIATONIC

L.V. Aleksandrova¹

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

Abstract. The article is devoted to the study of the fundamental basis of European thinking – diatonics in the context of its generating patterns due to structural ordering and symmetry. In this perspective, diatonics is presented as a musical-theoretical system, which is a logical model of an empirical musical system, its constructive and effective form of generalization. The logical relations of this system are considered at the level, which is represented by the height-“spatial” coordinates of the sound. As an initial basis, the “white-key” diatonic system is analyzed as a high-pitched and visually ordered set having a mirror-symmetrical structure relative to the central axis – the sound *d*. The system is opened by the Dorian fret, one of the main frets in medieval music (the first authentic fret). This mode, due to the identity of the quantitative characteristics of the ascending and descending forms, is congruent, it is internally mirrored relative to the logical virtual axis located between the sounds *g* and *a*. The Locrian fret completes the diatonic system, revealing an internal harmonic opposite (antisymmetry) relative to the virtual axis between *e* – *f* (the lower voice of the triads). To identify the action of generating patterns, it is necessary to represent diatonics as such an ordered set of sounds, which is subordinate to the main system-forming relation – tolerance, which has the properties of reflexivity, symmetry, antisymmetry. The components of a tolerant attitude are indifferent to the functional patterns of frets, they manifest themselves at the level of structural foundations characteristic of melodic and harmonic dependencies. All conjugated frets have structural transitivity, thanks to the action of a tolerant attitude, and generate melodically and harmonically opposite pairs. This regularity ensures consistent periodic coupling of pairs of frets in an integral system and promotes moving, structurally regulated spatial and structural variability, leading to structural degeneration, and in creative processes – to degeneration into the opposite quality, contrasting image. This is the essence of the generating patterns of diatonics.

Keywords: diatonics, diatonic frets, symmetry, melodic and harmonic opposites, basis, core, tolerance ratio, scale, generating patterns

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

For citation: Aleksandrova, L.V. (2022), “Diatonics: generating patterns. «White keys» diatonic”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 5–15. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-5-15.

Статья посвящена исследованию порождающих закономерностей фундаментальной основы европейского мышления – диатоники в контексте структурной упорядоченности и симметрии. В этом ракурсе целесообразно представить диатонику как обособленную (из ряда возможных) музыкально-теоретическую систему (МТС), которая являет собой логическую модель эмпирической музыкальной системы (ЭМС), с ее конструктивной и результативной формой обобщения на основе их логической взаимосвязи¹. Логические отношения данной МТС

рассматриваются на уровне, который учитывает *высотные*, уточним, *высотно-«пространственные»* координаты звука.

В качестве *исходной* основы анализируется «белоклавишная» диатоническая система как *звуковысотное* и *визуально упорядоченное* множество, имеющее зеркально-симметричную структуру относительно центральной оси – звука *d*.

Метафорическое определение диатоники как «белоклавишной» (фортепианной) ориентирует на *пространственную* зеркально-симметричную структуру шкалы, со-

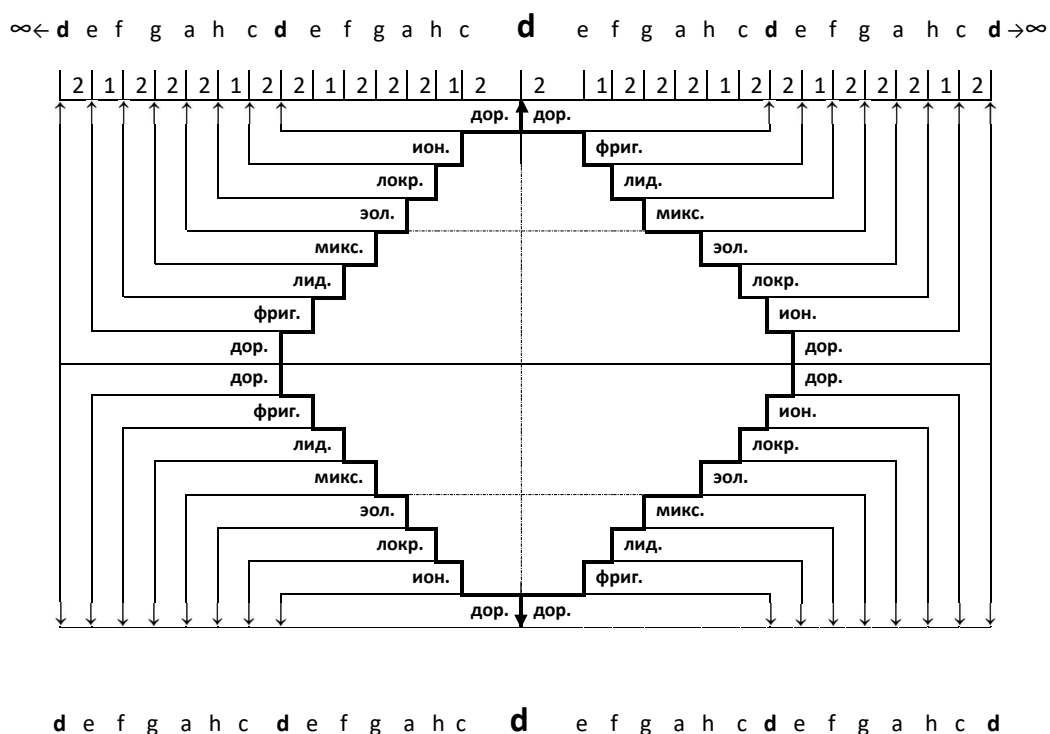


Рис. 1. Мелодическая структурная симметрия диатонических ладов³

держащую всю информацию, необходимую на исходном этапе изучения, и исключает любые видоизменяющие ее тоны. Систему открывает дорийский лад², один из главных ладов в средневековой музыке (первый автентический лад) и – под названием «фригийский» – наиболее употребимый в древнегреческой музыке. Этот лад, в силу идентичности количественных характеристик восходящей и нисходящей форм, самotoждествен (конгруэнтен) и самопротивоположен относительно виртуального логического центра между звуками *g* и *a* (рис. 1).

На рис. 1 показан замкнутый цикл диатонической шкалы с зеркально-симметричной структурой в расположении тонов и полутонов от звука *d*, образующих структуры традиционных диатонических ладов: *d* дорийский, *e* фригийский, *f* лидийский, *g* миксолидийский,

a эолийский, *b* локрийский, *c* ионийский. Внутреннее поле-пространство этого цикла способствует образованию своеобразного четырехугольника с графически усеченными углами, в котором выделены три горизонтальные оси и одна вертикальная, необходимые для определения его структурных закономерностей. Верхнюю часть этой геометрической фигуры условно можно назвать пирамидой, имеющей виртуальное зеркально-симметричное отражение по вертикали, – «антипирамиду».

Обнаруживающуюся структурную зеркальную симметричность в горизонтальном и вертикальном планах в теории музыки принято определять как ракоход (*R*) (от лат. *retroversus*, *retroverto* – повернуть вспять) и обращение, инверсия (*I*) (лат. *inversus*, *inverto* – переворачивать, опрокидывать). Как в пирамиде, так и в ее отражении (*I*) –

«антипирамиде», содержится по два подцикла. Соответственно отмечается ракоходность левой и правой частей графика-пирамиды и *конгруэнтность* дорийского лада. Структуры ладов левой и правой частей графика обнаруживают зеркальную симметричность (*R*): ионийский ↔ фригийский, локрийский ↔ лидийский, эолийский ↔ миксолидийский, далее в обратном порядке. Несложно обнаружить симметричность (*R*) ладов во втором подцикле, но – по сравнению с первым – в обратном порядке. В данном случае очевидна антисимметричная (верх и низ) направленность пар ладов в первом и втором подциклах, начинающихся и замыкающихся на *конгруэнтном* дорийском ладу. Построение зеркально-симметричной «антипирамиды» обуславливает замкнутость цикла в двухоктавной шкале и образует своего рода орнамент, потенциально многократно воспроизводимый при дальнейшем расширении графика звукового состава.

Целесообразно в дальнейшем использовать по отношению к диатоническим ладам синонимические определения «мелодическая противоположность» в виде *R, I*, а также «гармоническая противоположность» в виде *R, I* при построении трезвучий на ступенях лада (последняя рассматривается ниже на рис. 2), введенные А.Н. Должанским (1962, с. 24–86), развитые Ю.Г. Коном (1969, с. 55–67; 1982, с. 24–59) и Л.В. Александровой (1995, с. 113–135).

Для выявления действия порождающих закономерностей требуется представление диатоники как такого упорядоченного множества тонов (звуков), которое подчинено глав-

ному системообразующему отношению – *толерантности*⁴.

Итак, в основе отношения толерантности (лат. *tolerantia* – терпение; *tolero* – переносить, выдерживать) лежит идея *сходства*, отличающаяся от идеи *одинаковости* (*эквивалентности*⁵) (Александрова Л., 1995, с. 43–49; 2019, с. 9–19), поскольку последнее отношение предполагает полное совпадение признаков предметов. Представление же о сходстве несколько размыто и носит более *общий характер*. По определению Ю.А. Шрейдера, «...сходство – это частичная их взаимозаменяемость, т.е. возможность взаимной замены с некоторыми (допустимыми в данной ситуации) потерями, с допустимым риском» (1971, с. 78).

В формальном плане: отношение *A* на множестве *M* называется *отношением толерантности*, если оно обладает свойствами *рефлексивности*⁶ и *симметричности*⁷ (Шрейдер Ю., 1971, с. 80). Добавим, что наблюдения над различного рода толерантными процессами в музыкальном, изобразительном искусствах привели нас к выводу о присущей толерантному отношению еще одной составляющей – *антисимметричности*⁸ (Александрова Л., 1995, с. 49; 2000, с. 127), являющейся родственной симметричности.

Одно из определений антисимметричности, интересующее нас в данном контексте, трактуется как *антиравенство*, при котором соблюдается равенство чисел по абсолютной величине, но противоположность по знаку (Шубников А., 1975, с. 79, 80). Антисимметричность этого типа может быть выявлена только лишь в паре с симметричностью, так как изолированный результат

этой операции переводит антисимметричное отношение⁹ в рефлексивное. Музыкально-теоретической аналогией может служить энгармонически замкнутый квинтовый круг тональностей, где (условно) функцию Дня выполняет дизезное восходящее направление, функцию Ночи – нисходящее бемольное, симболизирующие противоположность не только по направлению, но и по прибавлению и убыванию знаков. *Пространственное расположение структур обоих квинтовых полукругов симметрично.*

Если представить гипотетический разомкнутый квинтовый круг на основе пифагорейского строя, то структура его будет порождать две спирали бесконечных антисимметричных циклов. Определение будет важно при рассмотрении *структурных закономерностей диатоники* и ее именно *порождающих* свойств.

При толерантном отношении изменению, иногда незначительному, подвергаются *пограничные структурно-содержательные участки*, что способствует *постепенному* переводу данного объекта в иной. При этом характер и степень изменения, основанного на *сходстве*, не всегда может поддаваться строгому определению. В этом случае возникает «размытая» ситуация, не имеющая четко выраженных границ, и, скорее, связанная с *нечетким* понятием «*близости*» (Шрейдер Ю., 1971, с. 78).

Содержательный смысл толерантности становится легко воспринимаемым при рассмотрении гравюр М.К. Эшера. В одной из них («Небо и вода») летящие птицы в верхнем плане путем обрисовки незначительных изменений очерта-

ний превращаются в рыб. При этом по мере «размывания», «растворения» контуров птиц постепенно «накапливаются» очертания рыб, и уже в самом нижнем плане контуры рыб полностью сформированы. Тот же феномен незаметного графического превращения летящих навстречу друг другу черных и белых птиц наблюдается в гравюре «День и ночь». Подобный феномен отмечается и во многих других его работах¹⁰.

Проявление толерантности всегда связано с *пространственностью* некоего поля, где разворачивается процесс *отторжения* одних элементов и *внедрение* или *вызревание* новых. Процесс подбора непрерывно изменяющихся элементов *теоретически бесконечен*, практически же в искусстве он обычно *ограничен* *целями творческого замысла*.

При ограничении толерантного пространства важны понятия *базиса* и *ядра*. *Базис* – это набор элементов для данного подмножества. При выборе стабильных инвариантных элементов путем отбрасывания «лишних» и внедрения новых элементов обнаруживается ядро данного подмножества. «Ядро, определяемое относительно базиса, называется *базисным*» (Якубович С., 1968, с. 18). Базис проявляется на различных уровнях отторжения и внедрения элементов и не является *константой* для всего пространства толерантности.

Обращаясь к порождающим закономерностям диатоники следует уточнить, что «*пространственный*» звуковой базис, выявляющийся при наложении структур ладов, а также составляющие толерантность свойства рефлексивности, симметричности, антисимметричности –

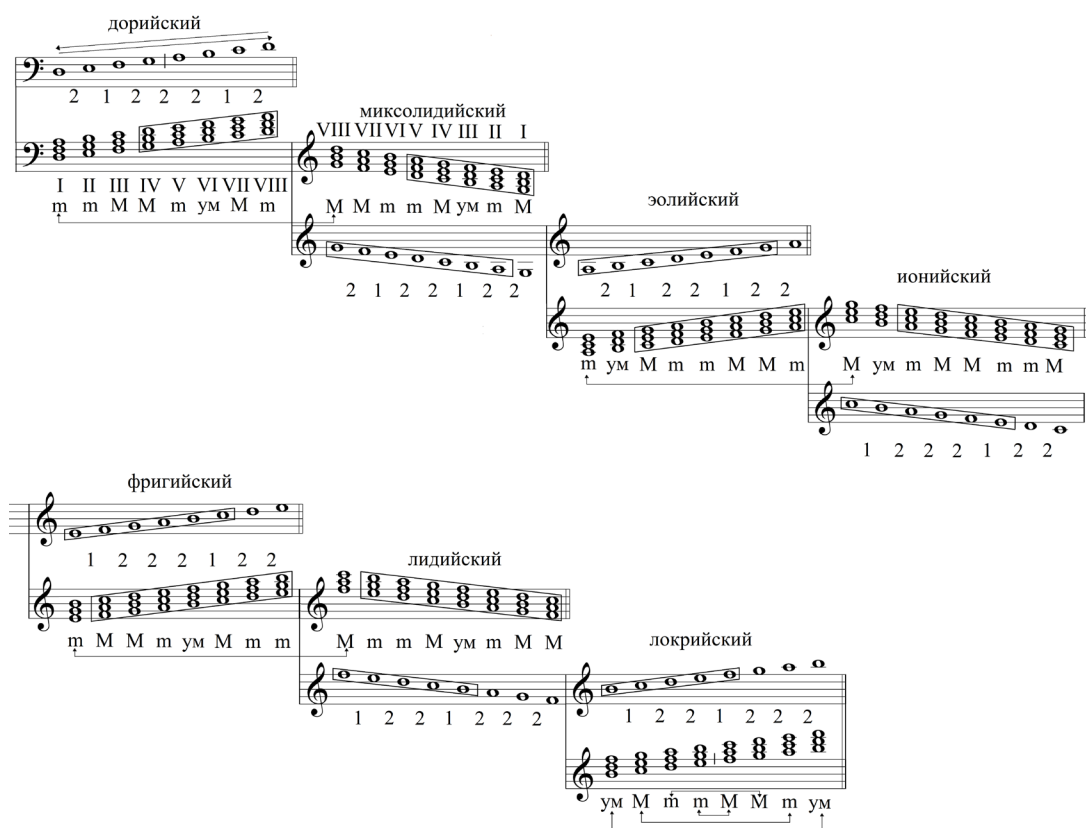


Рис. 2. Мелодическая и гармоническая структурная симметрия диатонических ладов

безразличны к функциональным характеристикам ладов, отражающим систему соотношения неопорных и опорных тонов (неустоев и устоев) соответственно мелодических и гармонических зависимостей.

Процесс толерантного перерождения музыкального плана на основе системы диатонических ладов показан на рис. 2.

Обозначим обведением структурные ядра пар мелодических ладов: миксолидийского и эолийского, ионийского и фригийского, лидийского и локрийского. Соответственно каждая пара имеет общую часть звукоряда – семь, шесть, пять звуков, однозначный и конгруэнтный для каждой пары тоновый состав: [(2 1 2 2 1 2), (1 2 2 2 1), (1 2 2 1)],

противоположное мелодическое направление (антисимметричность).

Далее необходимо привлечение понятия «гармоническая противоположность», упомянутого выше. Оно связано с построением на ступенях ладов мажорных (М), минорных (m) и уменьшенного (ум) трезвучий. Структура каждого лада – в гармоническом (с помощью составляющих его трезвучий) воплощении – составляет базис. Ядро определяется при сопоставлении пар ладов, записанных в противоположном направлении. Гармоническая форма дорийского лада не имеет симметричности в расположении трезвучий. Но для пары ладов – дорийский и миксолидийский – ядро (на рис. 2 показано обведением) – это струк-

турное совпадение (*рефлексивность*) мажорных (*M*), минорных (*m*), уменьшенного (*ум*) трезвучий при записи в противоположном направлении. *Антисимметричность* выявляется, во-первых, в разнонаправленности (движение вверх – вниз) конструкций пар ладов, во-вторых, в противоположном расположении минорных и мажорных трезвучий. Но уменьшенное трезвучие – периодичное и, закономерно, симметричное по структуре, имеет постоянную локализацию.

Однако при построении зеркальных структур мажорного (б.З, м.З), минорного (м.З, б.З) и периодичного уменьшенного (м.З, м.З) трезвучий на противоположных ступенях (I–VIII, II–VII, III–VI, IV–V, V–IV, VI–III, VII–II, VIII–I) и в противоположном направлении (*антисимметричность*) образуется миксолидийская гармоническая система. Для пары ладов – дорийский и миксолидийский – ядро (обозначено обведением на рис. 2) представляет собой структуру, на ступенях которой (IV–I, V–II, VI–III, VIII–V) зеркально отражаются трезвучия мажора и минора относительно центрального уменьшенного трезвучия (*симметричность, рефлексивность*). При прочтении структуры ядра в одном направлении (IV–V, V–VI, VII–II, VIII–I) образуются противоположные трезвучия мажора и минора при центральном (VI–III) уменьшенном трезвучии (*антисимметричность*).

Те же порождающие принципы, благодаря цепной реакции, действуют и далее. Так, мелодическая форма миксолидийского лада при воспроизведении структуры в противоположном направлении порождает мелодическую структуру эолий-

ского лада. Гармоническая форма эолийского противоположна гармонически выраженному ионийскому ладу. Ионийский лад обнаруживает мелодическую противоположность с мелодическим фригийским ладом. Фригийский лад имеет гармонически противоположную структуру в сравнении с лидийским ладом. Лидийский же лад мелодически противоположен мелодическому локрийскому ладу. Локрийский лад – замыкающее звено цепи: он имеет как внутреннюю гармоническую противоположность относительно виртуальной оси между трезвучиями *e-moll* и *F-dur*, так и внутреннюю гармоническую структурную противоположность восходящей и нисходящей форм.

Таким образом, закономерности толерантного отношения порождают мелодически противоположные пары ладов: миксолидийский–эолийский, ионийский–фригийский, лидийский–локрийский, а также гармонически противоположные пары: дорийский–миксолидийский, эолийский–ионийский, фригийский–лидийский. При этом необходимо отметить важную закономерность: количество звуков в мелодических ядрах постепенно убывает (7, 6, 5), количество же трезвучий гармонических ядер постепенно симметрично увеличивается (5, 6, 7). В итоге целостная система «белоклавишной» диатоники, начинающаяся с конгруэнтного в мелодическом плане дорийского лада, вследствие цепной реакции постепенно преобразуется в заключительный противоположный в гармоническом плане локрийский лад, образуя завершенную замкнутую совершенную систему.

Таким образом, переходность структурных форм диатонической системы через мелодическую и гармоническую противоположности напрямую связаны со свойствами симметричности и антисимметричности, присущими толерантному отношению. Свойство рефлексивности, обеспечивающее путем пересечения ядерных полей последовательную периодическую сцепляемость пар ладов в целостной системе, обнаруживается при определении их структурного базиса. Это способствует движущейся, конструктивно регулируемой пространственно-структурной изменчивости, приводящей как к структурному перерождению, так и к перерождению в противоположное качество или контрастный образ. В этом заключается сущность порождающих закономерностей диатоники.

Четкая логика рассмотренной МТС является теоретическим обоб-

щением высокого уровня. Ее практическая версия – ЭМС, характерна для соответствующего исторического периода и претворяется в музыкальном творчестве. В этом смысле музыкальное творчество интуитивно или сознательно отражает ЭМС по законам выборочности на основе нечеткой логики (Zadeh L., 1965, р. 342; Александрова Л., 1988), создавая собственную иерархию и правила использования.

В целом, характер взаимосвязи метафорической «белоклавишной» диатонической системы и производных ладовых систем уместно сравнить с действием универсального принципа П. Кюри, «согласно которому симметрия порождающей среды как бы накладывается на симметрию тела, формирующегося в данной среде» (цит. по: (Шафрановский И., 1978. с. 69)), обуславливая как структурные, так и функциональные закономерности последних.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рассматриваемая диатоническая система, будучи структурной моделью МТС, имеет в основе соотношение условных тонов и полутонов вне акустических норм какой-либо эпохи. Начиная с фиксации диатоники в европейской музыке (античная совершенная система), она не меняла свой «пространственный» структурный облик. Античное и средневековое музыкальное искусство основывалось на *пифагорейском* строе. Поиски *гармонически* благозвучных интервалов привели к формированию многоголосия на основе *чистого* строя (Предренессанс, Ренессанс). Дальнейшие поиски, связанные со становлением тонально-гармонической системы, обусловили возникновение различных *акустических вариантов* *темперации* (Барокко). Сформировавшаяся *равномерно-темперированная* система служит акустической основой нескольких столетий и соответствует эталону слышания своей эпохи в различных стилевых направлениях (позднее Барокко, классика,

романтизм, постромантизм, техники XX в.: нерегламентированные – атональность, регламентированные системы – додекафония, серийность, сериализм и другие, но исключая микротоновость). Таким образом, акустическая составляющая каждой звуковысотной организации соответствует эталону слышания своей эпохи (ЭМС).

² В систематике ладов средневековой теории музыки, восходящей к античной теории, дорийский лад стоит на первом месте. Эта традиция сохраняется еще у М. Преториуса (Praetorius M. Syntagma musicum / Bd III (1619). Kassel-Basel, 1958. Cap.VI) (цит. по: (Катунян М., 1979, с. 101–102)).

³ Рис. 1 графически не отражает количественное соотношение тона и полутона, поскольку удвоение масштаба не влияет на логический контекст.

⁴ В математике отношение толерантности было разработано британским ученым Э.К. Зиманом (E.Chr. Zeeman) в 60–70-х гг. XX в. Будучи последователем французского

математика Р.Ф. Тома (R.Fr. Thom), который разработал теорию катастроф, где Зигману принадлежит математический аппарат обработки непрерывного действия (на основе толерантности), производящего прерывный результат при моделировании и предсказании сложных природных (например, вулканической деятельности), социальных и прочих явлений материального и духовного мира.

⁵ Эквивалентность – отношение, обладающее свойствами рефлексивности, симметричности, транзитивности (Александрова Л., 2019, с. 11; 1995, с. 43).

⁶ Рефлексивность (лат. *reflexio* – обращение назад) – отношение элемента множества к самому себе: xRx (символ R означает «отношение»); в музыкально-теоретическом представлении рефлексивность можно определить как *повтор этого же звука* (Александрова Л., 1995, с. 24).

⁷ Симметричность (греч. *symmetria* – соразмерность) – отношение, которое не видоизменяется при перестановке объектов: $xRy \rightarrow yRx$, т.е., если выполнено xRy , то выполнено yRx (символ $\rightarrow$ означает «влечет»). Вне функциональных ладовых характеристик симметричное отношение звуков диатонической шкалы очевидно при замене математических символов обозначениями

звуков, например, h и g : $hRg \rightarrow gRh$. Это означает *потенциальную возможность перехода данного звука в другой с последующим возвращением в исходный* (Александрова Л., 1995, с. 26).

⁸ Антисимметричность $xRy \wedge yRx \rightarrow x=y$, где символ $\wedge$ означает конъюнкцию (читается как «и»). Примером может служить антиравенство выпуклой (условно положительной) и вогнутой (условно отрицательной) полусфер относительно плоскости (Шубников А., 1975, с. 79; Александрова Л., 1995, с. 27).

⁹ Необходимо уточнить, что в опоре на логическое разъяснение понятий единичные проявления симметричности, симметричности – антисимметричности, рефлексивности характеризуются как *отношения*. В контексте же более сложных взаимодействий, составленных из единичных, – в данном случае *толерантного* – они представлены как *свойства*. В этом смысле рассматриваемое толерантное отношение, согласно Н.И. Кондакову, является родовым понятием, а его свойства – видовым (1975, с. 450).

¹⁰ Небезынтересно высказывание Л. Витгенштейна: «...Граммфонная пластинка, музыкальная мысль, партитура, звуковая волна... все они имеют общую логическую структуру» (1958, с. 45).

ЛИТЕРАТУРА

Александрова Л.В. Опыт применения теории нечетких к гармоническому анализу музыкальных произведений // ЭВМ и проблемы музыкальной науки: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 7. Новосибирск, 1988. С. 132–149.

Александрова Л.В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: Логико-исторический аспект. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1995. 372 с.

Александрова Л.В. Антисимметрия // Теоретические концепции XX века. Итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: Материалы Всерос. науч. конф. 14–18 нояб. 2000 г. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2000. С. 125–140.

Александрова Л.В. О расширении понятия логических отношений в звуковысотных организациях музыки XX века: Эквивалентность // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. Вып. 4. С. 9–19.

REFERENCES

Aleksandrova, L.V. (1988), "Experience in applying fuzzy theory to harmonic analysis of musical compositions", *EVM i problemy muzykal'noi nauki* [Computers and problems of music science], issue 7, Novosibirsk, pp. 132–149. (in Russ.)

Aleksandrova, L.V. (1995), *Poryadok i simmetriya v muzykal'nom iskusstve: Logiko-istoricheskii aspekt* [Order and symmetry in musical art: Logical-historical aspect], Novosib. gos. konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 372 p. (in Russ.)

Aleksandrova, L.V. (2000), "Antisymmetry", *Teoreticheskie kontseptsii XX veka. Itogi i perspektivy otechestvennoi muzykal'noi nauki* [Theoretical concepts of the twentieth century. Results and prospects of Russian music science], Novosib. gos. konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, pp. 125–140. (in Russ.)

Aleksandrova, L.V. (2019), "On the expansion of the concept of logical relations in the high-pitched organizations of music of the twentieth century: Equivalence",

- Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / пер. с нем. М.: Изд-во иностр. лит., 1958. 143 с.
- Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1962. С. 24–86.
- Катунян М. Становление понятия тональности в музыкальной теории XVII–XVIII веков // Проблема организации музыкального произведения: Сб. науч. тр. / МГДОЛГК им. П.И. Чайковского. М., 1979. С. 99–125.
- Кон Ю.Г. О тональном родстве и некоторых особенностях ладотональных систем музыки XX века // Сборник статей по музыкознанию. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1969. С. 55–69.
- Кон Ю.Г. Звуковой материал // Вопросы анализа современной музыки. Л.: Сов. композитор, 1982. С. 24–59.
- Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. М.: Наука, 1975. 720 с.
- Шафрановский И.И. История кристаллографии с древнейших времен до начала XIX столетия. Л.: Наука, 1978. 290 с.
- Шрейдер Ю.А. Равенство, сходство, порядок. М.: Наука, 1971. 254 с.
- Шубников А.В. Новое в учении о симметрии и его применение // Избранные труды по кристаллографии. М.: Наука, 1975. С. 72–90.
- Якубович С.М. Аксиоматическая теория сходства // НТИ. Сер. 2. 1968. № 10. С. 15–19.
- Zadeh L.A. Fuzzy Sets // Inform. and Control. 1965. Vol. 8. P. 338–353.
- Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], issue 4, pp. 9–19. (in Russ.)
- Dolzanskii, A. (1962), "On the fret basis of Shostakovich 's works", *Cherty stilya Shostakovicha* [Features of Shostakovich 's style], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 24–86. (in Russ.)
- Katunyan, M. (1979), "The formation of the concept of tonality in the musical theory of the XVII–XVIII centuries", *Problema organizatsii muzykal'nogo proizvedeniya* [The problem of organizing a piece of music], Moscow, pp. 99–125. (in Russ.)
- Kon, Yu.G. (1969), "On the tonal relationship and some features of the ladotonal systems of music of the XX century", *Sbornik statei po muzykoznaniiu* [Collection of articles on musicology], Zapadno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, Novosibirsk, pp. 55–69. (in Russ.)
- Kon, Yu.G. (1982), "Sound material", *Voprosy analiza sovremennoi muzyki* [Issues of analysis of contemporary music], Sovetskii kompozitor, Leningrad, pp. 24–59. (in Russ.)
- Kondakov, N.I. (1975), *Logicheskii slovar'-spravochnik* [Logical dictionary-reference], Nauka, Moscow, 720 p. (in Russ.)
- Shafranovskii, I.I. (1978), *Istoriya kristallografii s drevneishikh времен do nachala XIX stoletiya* [The history of crystallography from ancient times to the beginning of the XIX century], Nauka, Leningrad, 290 p. (in Russ.)
- Shreider, Yu.A. (1971), *Ravenstvo, skhodstvo, poryadok* [Equality, similarity, order], Nauka, Moscow, 254 p. (in Russ.)
- Shubnikov, A.V. (1975), "What is new in the doctrine of symmetry is its application", *Izbrannye trudy po kristallografii* [Selected works on crystallography], Nauka, Moscow, pp. 72–90. (in Russ.)
- Vitgenshtein, L. (1958), *Logiko-filosofskii traktat* [Logical and philosophical treatise], in trans., Izdatel'stvo inostrannoi literatury, Moscow, 143 p. (in Russ.)
- Yakubovich, S.M. (1968), "Axiomatic theory of similarity", *NTI*, Ser. 2, no. 10, pp. 15–19. (in Russ.)
- Zadeh, L.A. (1965), Fuzzy Sets, *Inform. and Control*, Vol. 8, pp. 338–353. (in Eng.)

Сведения об авторе

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры композиции Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: alura4556@mail.ru

Authors information

Lyudmila V. Aleksandrova, D. Sc. (Art Criticism), Professor, Professor of the Composition Department at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: alura4556@mail.ru

Поступила в редакцию 23.06.2022

После доработки 05.07.2022

Принята к публикации 13.07.2022

Received 23.06.2022

Revised 05.07.2022

Accepted for publication 13.07.2022

ФЕНОМЕН КОДА И МЕХАНИЗМЫ ЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

О.А. Юферова¹

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

Аннотация. Предметом изучения настоящей статьи предстает феномен кода – важнейший компонент музыкальной коммуникации, создающий область нормативной информации, общезначимых смыслов. Будучи актуальной и неисследованной областью современного музыкознания, код трактуется в качестве intersubjective ментальной реальности, которая формируется благодаря «означиванию» человеческим сознанием воспринятого звукового материала. Цель статьи заключается в попытке изучения механизмов музыкального воплощения кода. По мнению автора, музыкальным проявлением кода служат нормативные компоненты сочинения, обнаружение которых возможно с помощью аналитических процедур. В статье предпринимается попытка выявить музыкальные нормы как на грамматическом, так и лексическом уровнях организации текста. При этом в поле зрения вовлекаются различные исторические периоды развития музыкального искусства. Автор отмечает, что каждый из них обладает своим «набором» нормативных элементов и соответственно собственным кодом. В процессе изучения феномена кода привлекаются семантический, семиотический, структурный методы исследования. В результате рассмотрения нормативных компонентов текста обнаруживается ряд закономерностей. Отмечается, что для грамматических норм характерна мобильность, изменчивость. Отмена прошлых «правил» на каждом последующем этапе развития музыкального искусства, их вытеснение новыми нормативными элементами отражает исторически закономерный процесс последовательной смены музыкальных кодов. Для лексических же норм характерна стабильность, способность переходить из одной эпохи в другую. В результате каждый новый код обнаруживает в своем музыкальном воплощении нормативную лексику предыдущего кода. Уникальная возможность одновременного сосуществования музыкальной лексики разных эпох отмечается в музыке XX столетия. Автор констатирует наличие коммуникативных проблем, связанных с «сужением» радиуса действия музыкальных норм, движением от «единого» общеконвенционального кода к многообразным, автономным шифровальным системам.

Ключевые слова: код, коммуникация, сообщение, язык, шифр

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Юферова О.А. Феномен кода и механизмы его музыкального воплощения // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 16–25. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-16-25.

THE PHENOMENON OF CODE AND ITS MECHANISMS OF MUSICAL INCARNATION

O.A. Yuferova¹

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

Abstract. The subject of this article is the phenomenon of code – the important component of musical communication. The code forming the area of regulatory information of all meaningful senses. It is an actual and unexplored area of modern musicology. The code is interpreted as an intersubjective mental reality, which is formed by means of the “signification” sound material

by human consciousness. The purpose of the article is to try to study the mechanisms of the musical incarnation of the code. The author suppose, that the musical manifestation of the code is the normative components of the composition. Theirs detection become to possible with an analytical procedures. The article attempts to find a musical norms at grammatical and lexical levels of the textual organization. At the same time, the author consider a different historical periods of the development of musical art. He notes, that each of them has its own "set" of normative elements, and, accordingly, its own code. In the process of studying the phenomenon of code the author use a semantic, semiotic, structural methods of research. As a result he discover a number of patterns. For example, the grammatical norms are noted by mobility, variability. Each subsequent stage of the development of musical art abolish the past norms. They displacements by new normative elements. This historical process reflect a successive change of musical codes. The lexical norms are stability, they ability to move from one epoch to another. Each new code discover in its musical incarnation the normative lexis of the previous code. At the music of the twentieth century appears the unique possibility of simultaneous existence musical lexicon of different ages. At the same time, the author notes about the communicative problems of this epoch. They links with the "narrowing" of the range of musical norms, transition from a general conventional code to different autonomous encryption systems.

Keywords: code, communication, message, language, cipher

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

For citation: Yuferova, O.A. (2022), "The phenomenon of code and its mechanisms of musical incarnation", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 16–25. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-16-25.

Для современного музыковедения проблема кода – весьма актуальная и неисследованная область знания. Значимость кода в процессе музыкальной коммуникации долгое время оставалась незамеченной и лишь в XXI столетии начала осознаваться, создавая предпосылки для глубокого теоретического осмысления. Отметим, что код является необходимым условием функционирования музыкальных сочинений в коммуникативном пространстве. Будучи общезначимым и стабильным компонентом, он имеет принципиальное значение для понимания звукового сообщения, способствует передаче и сохранению музыкальной информации.

Способность создавать коды и пользоваться ими является неотъемлемой частью мышления человека. Код – это продукт человеческой познавательной деятельности. Он образует особую ментальную субстанцию, своеобразную интер-

субъективную реальность, принадлежащую сознанию людей той или иной социокультурной группы. Код служит своеобразным «руководством» по интерпретации, обеспечивающим «каркас, в рамках которого знаки получают смысл»¹. Код отсутствует в самом музыкальном звучании. Его нет и в зафиксированном нотном тексте, который при отсутствии коммуникантов оказывается некой «пустой» незначащей формой. Код возникает только лишь тогда, когда музыкальный текст становится объектом восприятия, переживания, осмысления, и человеческое сознание начинает приписывать ему те или иные значения.

Среди современных музыковедческих трудов автором обнаружено два источника, где специальное внимание уделяется музыкальным кодам. Это исследование «Методы науки о музыке» Н. Гуляницкой и статья «Звукоорганизация музыки XX века: семиотические проблемы

исследования» Л. Саввиной. В данных работах приводятся различные классификации кодов, уровни «кодификации» в музыке. При этом «за скобками» остается теоретическое осмысление понятия музыкальный код. У читателя возникает впечатление, что код – явление всеобъемлющее, охватывающее различные уровни организации музыкального целого вплоть до текстовых элементов – монограмм. Попытка понять феномен музыкального кода, рассмотреть его значение с точки зрения музыкальной коммуникации предпринималась в предыдущих публикациях автора настоящей статьи («Феномен кода и проблема коммуникации в музыке XX века» (2018), «Феномен кода в свете науки о музыке» (2021)).

В данной работе поставлена цель изучить механизмы музыкального воплощения кода. Для ее достижения базовыми в методологическом отношении становятся такие труды, как «Музыкальный текст. Структура и свойства» (1998) М. Арановского, «Структура художественного текста» (1970) Ю. Лотмана. В изучении феномена музыкального кода ведущими предстают семантический, семиотический, структурный подходы.

Автор полагает, что музыкальным проявлением феномена кода, его своеобразной «материализацией» являются нормативные компоненты звукового материала. Формирующие текст различных произведений, они могут быть обнаружены в результате аналитических процедур, теоретической рефлексии. В музыкальном мышлении коды предстают в виде абстрактных схем, формул, структурных единиц и т.п.,

подчиняющихся определенным правилам сочетаний, функциональным отношениям. Различные уровни организации сочинения (структурный, семантический, драматургический и т.п.) образуют совокупное множество, представляющее «иерархическое построение большой сложности» (Лотман Ю., 1970, с. 36). В исследовании «Структура художественного текста» Ю. Лотман писал: «Созданный автором текст оказывается включенным в сложную систему внетекстовых связей, которые своей иерархией нехудожественных и художественных норм разных уровней, обобщенных опытом предшествующего художественного творчества, создают сложный код, позволяющий дешифровать информацию, заключенную в тексте» (1970, с. 357).

Нормативные элементы, восходящие к коду, можно обнаружить на различных уровнях текста. В статье ограничимся рассмотрением музыкальных норм на грамматическом и лексическом уровнях его организации. Отметим, что любой исторический период развития музыкального искусства обладает своим характерным «набором» нормативных компонентов. Функциональные отношения между ними регулируются установленными в каждую конкретную эпоху «правилами» и ограничениями.

Грамматический уровень функционирования нормативных компонентов. Грамматически значимые нормативные элементы восходят к области музыкального языка. Как пишет М. Арановский, грамматика являет собой «такую ментальную структуру, которая содержит набор абстрактных единиц определенной

категории и соответствующие их природе правила сочетания» (1998, с. 53). В приложении к музыкальному искусству, по мнению ученого, уровень грамматики может быть представлен различными видами ладов, тональности, гармонии (особенно функциональной), додекафонной серией. Добавим, что к ней примыкают и другие элементы музыкального языка, например, мелодия, ритмика и метр, фактура.

Для кода старинной музыки, во времена господства полифонического письма, грамматическими нормами являются, например, прием имитации, тональный или реальный ответ, контрапунктический способ изложения музыкального материала. Регламентации подвергаются интонационный «облик» темы, логика ее развертывания, способы полифонического преобразования. В организации функционально равноправных голосов нормой выступает принцип комплементарности, строгостью отличаются приемы введения диссонансов, имеющих по отношению к консонансам сугубо подчиненное положение.

Для кода классической музыки в век гомофонно-гармонического стиля нормативное значение приобретает иерархическое соотношение фактурных голосов, выделение в музыкальной ткани главной, ведущей мелодической линии. Для произведений эпохи классицизма характерна высокая степень нормативности тонально-гармонической системы. Это проявляется в жесткой функциональной регламентации, иерархичности и упорядоченности различных ее уровней, например, ладоинтонационного, аккордового, модуляционного, общей тональной архитекто-

ники. Так, «законодательную» роль в формообразовании выполняет функционально-гармоническая логика T-S-D-T, кадансовая формула, в частности, оборот D7-T, принципы периодичности, квадратности и т.п. Мелодические, ритмические и иные составляющие музыкального языка, при всей их нормативности, допускают в композиторском творчестве более индивидуальное претворение.

Система норм в музыкальном искусстве достаточно подвижна и изменчива. В процессе его исторической эволюции один и тот же элемент может принимать различное грамматическое значение: выступать как в качестве нормативного средства, так и не являться им. Например, трезвучие в модальной многоголосной музыке не было типичным, общезначимым компонентом. В случае появления в музыкальном тексте оно носило результирующий характер, было не целостной гармонической структурой, а «суммой» интервалов, образующихся при соединении голосов. Напротив, в тональной системе трезвучие обладает высокой функционально-гармонической значимостью. Являясь важнейшим «строительным материалом» тематизма, оно формирует иерархическую систему главных и побочных тональных функций. При этом его организующее «действие» распространяется на вертикальный и горизонтальный срезы музыкальной ткани. Порождая бесконечное множество мелодий, трезвучие является нормой и репрезентантом музыкального стиля классицизма.

Для кода классической музыки нехарактерны такие компоненты, как нонаккорды, альтерированные гармонии, побочные трезву-

чия. Будучи достаточно редкими явлениями и используемые лишь в определенных условиях, они получили широкое распространение и стали нормой в коде романтической музыки. Таким образом, элементы музыкальной системы, будучи ненормативными в одну эпоху, становятся зачастую важнейшими грамматическими компонентами на другом этапе развития музыкального искусства. Данную закономерность обнаружил в процессе исследования художественных текстов Ю. Лотман. Он писал, что в развитии искусства существует устойчивая тенденция «к формализации содержательных элементов». Произведение, войдя в художественный опыт человечества, становится языком, и то, что было случайностью для данного текста, служит кодом для последующих поколений. Компоненты текста имеют тенденцию к «застыванию, превращению в штампы, полному переходу из сферы содержания в условную область кода» (Лотман Ю., 1970, с. 25).

Другой тенденцией развития музыкального искусства XVII–XX вв. является постепенное сужение радиуса действия грамматических норм. Если в эпоху классицизма установленные нормы имели «законодательное», всеобъемлющее значение, то в XIX столетии ситуация изменилась. Установка на «правила» классического кода имела первостепенное место на этапах раннего и зрелого романтизма. Она проявлялась в следовании законам тонально-гармонической системы, функциональной гармонии, опоре на классические мажорный и минорный лады. Однако в творческой практике композиторов рубежа

XIX–XX вв. наблюдается явный пересмотр предшествующих «правил». Авторы отказываются от прежних норм, стремятся к поиску иных закономерностей, соответствующих новым эстетическим принципам. При этом возникшие нормативные элементы распространяются уже не на широкий спектр музыкальных явлений, а ограничиваются лишь отдельными стилевыми направлениями (поздний романтизм, импрессионизм, экспрессионизм и т.п.).

Однако заметим, что если одни художники являются приверженцами норм, принятых в рамках определенного музыкального направления, то другие сами конструируют «правила», которыми руководствуются на протяжении собственного творческого пути. Так, в результате математического подхода к ладовым и ритмическим структурам О. Мессиян обнаружил и творчески использовал следующие взаимосвязи: 1) необратимых ритмов и ладов ограниченной транспозиции; 2) длительностей, добавленных к ритмам, и звуков, добавленных к аккордам. Его авторской нормой стали приемы наложения ритмов (полиритмия, ритмические педали) и ладов (полиmodalность) (Мессиян О., 1995, с. 25).

Созданная художником норма может охватывать не все его творчество, а распространяться лишь на какой-либо этап. Так, для позднего К. Штокхаузена нормой, своего рода «генетическим кодом» становится «формула» – «комплекс базовых конструктивных факторов, то есть высотности, ритма, тембра, etc, который может разворачиваться в бесконечном количестве вариантов» (Тюлина С., 1995, с. 9).

Достаточно редко норма выявляется только на уровне одного сочинения, ограничивается его рамками. В таком случае кода как явления конвенционального порядка уже не существует. Он переходит в свою противоположность – шифр. Исключительным примером сказанного предстает творчество московских криптофонистов (С. Невраев, И. Юсупова, И. Соколов). Композиторы используют особую технику композиции – криптофонию, которая заключается «в последовательном перекодировании некоего вербального текста в музыкальный на основе произвольно избранной автором системы алфавитно-тоновых соответствий» (Сниткова И., 1999, с. 100). Помимо общепринятой системы обозначения звуков криптофонисты создают новые, оригинальные музыкальные «алфавиты», основанные на разнообразных буквенно-звуковых, ритмических, тембровых сочетаниях. В процессе индивидуального конструирования шифровальных звуковысотных систем они нередко применяют элементы лингвистического анализа и техники программирования.

Лексический уровень функционирования нормативных компонентов. Лексические нормы являются продуктом музыкально-речевой деятельности. Они вырабатываются в процессе взаимодействия некоего множества музыкальных текстов. Ими предстают относительно краткие интонационные образования, обладающие смысловой целостностью и, в силу своего широкого распространения, общеизвестностью.

Формирование музыкальной лексики началось с XVII в., когда скла-

дывалось понимание музыкального искусства как выразительного языка, способного передавать различные человеческие чувства и представления. С этого времени обозначились два пути образования лексических музыкальных единиц: 1) бессознательный, стихийный, возникающий в процессе музыкально-исторической практики (мигрирующие интонационные формулы); 2) сознательное, намеренное конструирование музыкальных лексем (темы-символы, монограммы).

Говоря о коде барочной музыки, нужно отметить, что большое значение в формировании музыкальной лексики оказал процесс канонизации аффектов, способов их передачи и звукового «изображения». В данную эпоху широкое распространение получили музыкально-риторические справочники, включавшие списки различных понятий, слов и их звуковых аналогов. Дифференцированные по своему содержанию как, например, «слова аффектов», «движения и мест», «наречия времени, числительные», они закреплялись за определенной музыкальной фигурой (к примеру, небо – *anabasis*, земля – *catabasis*). Кодификации подвергались различные элементы музыкального языка, входящие в состав фигуры. Таковы, например, интервалика, ритмоформулы, тональное решение, соответствующие определенным эмоциональным состояниям, некоторым понятиям. Музыкальный «лексикон» эпохи, таким образом, фиксировался в типизированных звуковых образцах, ставших моделями для композиторского письма.

При этом особо выделим тяготение композиторов к конст-

руированию различных тем – монограмм. Кстати, примеры подобного рода известны и в добарочной музыке. Таковы музыкальные «имена» короля Богемии Яна Люксембургского, прекрасной дамы – Перонеллы д'Армантье в сочинениях Г. де Машо, библейской героини «Песни Песней» Суламифь – в музыке Дж. Палестрины, ВАСН – у Я. Свелинка, а затем, столетием спустя, у самого И.С. Баха. Однако из всех вышеперечисленных монограмм лишь только звукокомплекс ВАСН оказался «жизнестойкой» интонационной лексемой. Его актуальность подтверждается композиторской практикой последующих столетий.

Код классической музыки отмечен активным формированием музыкальной лексики эпохи. Этому способствует расцвет инструментальных форм, их активное взаимодействие с музыкально-сценическими жанрами. В данный период кристаллизуется большой массив устойчивых интонационных формул, которые складываются стихийно, вырабатываются в процессе композиторской практики. К ним относятся «сигнальная» лексика (роговые сигналы, фанфары и т.п.), интонационные стереотипы, связанные с имитацией звучаний музыкальных инструментов (например, волынки, шарманки), бытовой музыкой (лирическая секста, терция и т.п.), «этикетные формулы», непосредственно обусловленные речевой интонацией, пластикой движения.

По поводу сознательного конструирования тем-монограмм нужно отметить, что творческий «перерыв» в классическую эпоху сменяется бурной деятельностью в этом

направлении у композиторов-романтиков (например, творчество Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Листа, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Лядова). Работая с музыкальным материалом, композиторы включают в нотный текст монограммы, анаграммы, энигмы, криптограммы. Продолжая обращаться к музыкальной лексике предшествующей эпохи (например, сигнальным формулам, звукоподражаниям, интонациям бытовой музыки), они вырабатывают свой «романтический» интонационный фонд (мотивы вопроса, томления и т.п.). При этом используемые звукокомплексы зачастую подвергаются семантическим преобразованиям, вплоть до трансформации в противоположную образную сферу.

Традиция монограммирования достигает своего расцвета в музыке XX столетия. Авторские монограммы создают А. Берг (ABABEG), Д. Шостакович (DEsCH), А. Шнитке (AFEDSCH), Р. Щедрин (SHCHED), Э. Денисов (EDS) и др. Большой популярностью в творческой практике пользуются звукокомплексы ВАСН и DEsCH. Приобретая высокое смысловое значение, они предстают как символом личности композитора, так и его эпохи. Рассматривая Третью симфонию А. Шнитке, В. Холопова и Е. Чигарева отмечают, что в монограмме И.С. Баха как в точке пересеклись и сфокусировались «значение Баха – человека, музыкального гиганта, и Баха как своего рода символа истории музыки» (1990, с. 178).

В XX столетии монограммы включаются в широкое пространство межтекстовых взаимодействий. В ситуации стилевого «многоголо-

сия» они проникают в музыкальный материал, отмеченный использованием принципов цитирования, стилизации, аллюзии, коллажа, отсылающий к барочной, классической, романтической музыке. Представляя собой явление «чужого слова», монограмма вовлекается в художественный контекст особого – «полифонического» диалога, который обнаруживается не только между текстами, стилями, но и между типами мышления, культур.

Итак, рассматривая нормативные компоненты кода на уровне музыкальной грамматики и лексики, можно выявить некоторые закономерности. Грамматические нормы достаточно мобильны, изменчивы. Отмена прошлых «правил», постепенное формирование и кристаллизация новых нормативных элементов звуковысотной системы отражают исторический процесс последовательной смены музыкальных кодов.

Для лексических же норм характерна достаточная стабильность, «жизнестойкость». Нарботанные в творческой практике устойчивые интонационные формулы обладают способностью переходить из одного стиля в другой, из эпохи в эпоху. В связи с этим каждый новый музыкальный код, как правило, включает в себя нормативную лексику предыдущего кода. Особое место в этом отношении занимает XX в., аккумулирующий опыт всего предшествующего развития музыкального искусства. Проникая каждый раз в новые музыкальные коды, мигрирующие интонационные комплексы обнаруживают в себе постепенное накопление все большего объема информации. Причем последняя предстает

как бы в «свернутом», «сжатом» виде, концентрируя весьма значительный объем смыслов.

Обнаруженное свойство лексических норм обусловлено особенностями их формирования и развития в истории музыки, спецификой процесса семантизации в различные эпохи. Известно, что первоначально они включались в тексты в своем исходном, внемузыкальном значении. Затем, многократно повторяясь в различных сочинениях, претерпевали стадии семантического опосредования, трансформации, своеобразного «снятия» предшествующих первичных смыслов. Постепенно освобождаясь от конкретно-понятийных значений, мигрирующий звукокомплекс превращался в имманентно-музыкальный компонент, средство музыкальной выразительности. Несмотря на своеобразное «отдаление» музыкальной лексемы от своего исходного значения, последнее все же потенциально сохраняется, «срабатывая» в процессе восприятия. Из осознанного оно превращается в интуитивно постигаемое, лишь отдаленными коннотациями напоминая о своем генезисе.

Каждая звуковая лексема способна актуализировать в памяти воспринимающего целые пласты существующих музыкальных значений. Функционируя в типовых семантических ситуациях, она может обнаруживать в «свернутом» виде все многообразие значений, отношений и связей, сгенерированных в процессе взаимодействия сочинений различных эпох. При этом каждое новое значение не «снимает» предшествующие, а наоборот, вбирает и поглощает их, уплотняя

информацию текста и представляя его содержание в «спрессованном», многослойном облике.

Между музыкальными кодами нет жестких границ. Многообразные элементы музыкальной системы (например, интервалика, аккордика, ладовые структуры и т.п.) присутствуют в различных музыкальных кодах, с тем лишь различием, что для одного кода они оказываются грамматически значимыми, для другого – второстепенными. Кроме того, тесная взаимосвязь музыкальных кодов обусловлена существованием общих для них устойчивых лексических образований, пронизывающих музыкальные сочинения различных эпох. Данные мигрирующие звукокомплексы, «кочующие» интонации оказываются весьма значимыми и актуальными для коммуникации и составляют лексический фонд не только определенного кода, но и музыкального искусства вообще.

Особо отметим ситуацию, сложившуюся в творческой практике композиторов XX в. Существование множества звуковысотных систем в режиме «открытого доступа», казалось бы, дает возможность со-

временному сознанию активно осваивать коммуникативное художественное пространство. Однако практические результаты показывают обратное, обнаруживают значительное ослабление коммуникативных связей. Это обусловлено тем, что в своем историческом развитии музыкальное искусство запечатлевает движение от «единого» конвенционального кода к постепенному разветвлению на различные, зачастую «непроницаемые» друг для друга музыкальные системы.

Наблюдается закономерный процесс «сужения» радиуса действия нормы: от нескольких веков (код старинной музыки) до творчества одного композитора (XX в.). Музыкальные нормы зачастую теряют общезначимость и доступность. Это приводит к смене общеконвенциональных кодов на их противоположности – шифровальные системы. В создании последних композитор ориентируется в большей мере не на получателя звукового «сообщения», а на конструирование новой звуковой «реальности», отвечающей авторским творческим запросам и устремлениям.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Глоссарий ключевых терминов семиотики. URL: <https://megalektsii.ru/s24272t1.html?ysclid=l1zsw3u1lq> (дата обращения: 15.04.2022).

html?ysclid=l1zsw3u1lq (дата обращения: 15.04.2022).

ЛИТЕРАТУРА

- Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Сов. композитор, 1998. 344 с.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
- Мессиян О. Техника моего музыкального языка / пер. М. Чебуркиной. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1995. 124 с.

REFERENCES

- Aranovskii, M.G. (1998), *Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva* [Musical text. Structure and properties], Sovetskii kompozitor, Moscow, 344 p. (in Russ.)
- Kholopova, V.N., Chigareva, E.I. (1990), *Al'fred Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Shnitke. Essay of life and creativity], Sovetskii kompozitor, Moscow, 349 p. (in Russ.)

Сниткова И. «Немое слово» и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум. Материалы международных конференций: Сб. ст. № 25. М., 1999. С. 98–109.

Тюлина С.В. Состояние звуковысотной системы в современной музыке (К. Штокхаузен, Д. Лигети: 1960–80 гг.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995. 25 с.

Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 349 с.

Юферова О.А. Феномен кода и проблема коммуникации в музыке XX в. // Вестник музыкальной науки. 2018. № 3. С. 39–47.

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

Lotman, Yu.M. (1970), *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of the art text], Iskustvo, Moscow, 384 p. (in Russ.)

Messian, O. (1995), *Tekhnika moego muzykal'nogo yazyka* [The technique of my musical language], in trans. by M. Cheburkina, Greko-latinskij kabinet Yu.A. Shichalina, Moscow, 124 p. (in Russ.)

Snitkova, I. (1999), “Voiceless word and «speaking» music”, *Muzyka XX veka. Moskovskii forum. Materialy mezhdunarodnykh konferentsii* [Music of XX century. The Moscow forum. Materials of international conference], no. 25, pp. 98–109. (in Russ.).

Tyulina, S.V. (1995), *Sostoyanie zvukovysotnoi sistemy v sovremennoi muzyke (K. Shtokkhauzen, D. Ligeti: 1960–80 gg.)* [The condition of sound-height system in a modern music (K. Shtokkhauzen, D. Ligeti: 1960–80 gg.)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 25 p. (in Russ.)

Yuferova, O.A. (2018), “The phenomenon of code and a problem of the communication in a music of XX century”, *Journal of Musical Science*, no. 3, pp. 39–47. (in Russ.)

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

Сведения об авторе

Юферова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: olya2113@yandex.ru

Author information

Olga A. Yuferova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Music Theory at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: olya2113@yandex.ru

Поступила в редакцию 18.04.2022

После доработки 05.07.2022

Принята к публикации 13.07.2022

Received 18.04.2022

Revised 05.07.2022

Accepted for publication 13.07.2022

ПОВТОРНОСТЬ И ВАРИАНТНОСТЬ КАК МНОГОСЛОЙНЫЕ ВЕКТОРЫ ОРГАНИЗАЦИИ ФОРМЫ ВО ВТОРОЙ СОНАТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ

С.С. Коробейников^{1, 2}

¹ Новосибирский государственный театральный институт, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

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

Аннотация. Статья посвящена проблеме композиционной организации и драматургии Второй сонаты для фортепиано Галины Уствольской. Актуальность проблемы обусловлена отсутствием аналитической проработки данного сочинения, которое чрезвычайно наглядно демонстрирует оригинальность мышления композитора. Одно из его проявлений связано с особым тяготением Уствольской к вариантности. Анализ нотного текста демонстрирует необычное композиционное решение сонаты, которое заключается в том, что повторность и вариантность имеют здесь тотальный характер и проявляются на различных композиционных уровнях. В результате контрасты оказываются ослабленными, а это превращает две части цикла в два сходных интонационных варианта. Показано отражение композиционной вариантности в вариантности гармонического языка, оперирующего однородными созвучиями. Многократная повторность как ведущий принцип организации формы приводит к замене базового для сонатного канона принципа контраста господством принципа тождества. Выявлены достаточно редкие аналогии этому принципу в инструментальных циклах, в том числе сонатных как среди сочинений самой Уствольской, так и в произведениях композиторов разных эпох, что подчеркивает уникальность жанрового решения в рассмотренном произведении. В то же время в статье продемонстрирован ряд устойчивых приемов в трактовке формы (в том числе проявления повторности) на примере других сонат композитора. Рассмотрено влияние разнообразных полифонических приемов на господство вариантно-вариационных методов развития у Уствольской, тяготение к которым позволяет говорить о присущем ей бахианстве и в то же время подчеркивает ее близость к хронотопу русской культуры.

Ключевые слова: Уствольская, соната, повторность, вариантность, полифония, бахианство
Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Коробейников С.С. Повторность и вариантность как многослойные векторы организации формы во Второй сонате для фортепиано Галины Уствольской // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 26–36. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-26-36.

REPETITION AND VARIATION AS MULTILAYERED VECTORS OF FORM ORGANIZATION IN THE SECOND SONATA FOR PIANO BY GALINA USTVOLSKAYA

S.S. Korobeinikov^{1, 2}

¹ Novosibirsk State Theater Institute, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

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

Abstract. The article is devoted to the problem of compositional organization and drama of the Second sonata for piano by Galina Ustvolskaya. The urgency of the problem is due to the lack of analytical study of this work, which extremely clearly demonstrates the originality of the composer's thinking. One of its manifestations is associated with Ustvolskaya's special attraction to variance. Analysis of the musical text demonstrates an unusual compositional solution of the sonata, which consists in the fact that repetition and variability are here total in nature and are manifested at various compositional levels. As a result, the contrasts are weakened, and this turns the two parts of the cycle into two similar intonation options. The reflection of the compositional variance in the variance of the harmonic language operating with homogeneous chords is shown. Multiple repetition as the leading principle of the organization of form leads to the replacement of the principle of contrast, which is basic for the sonata canon, by the dominance of the principle of identity. Rather rare analogies to this principle are revealed in instrumental cycles, including sonata ones, both among the works by Ustvolskaya herself and in the works by composers of different eras, which emphasizes the uniqueness of the genre solution in the work under consideration. At the same time, the article demonstrates a number of stable techniques in the interpretation of form (including the manifestation of repetition) on the example of other sonatas by the composer. The influence of various polyphonic techniques on the dominance of variant-variational methods of development in Ustvolskaya is considered, the attraction to which allows us to speak of her inherent Bachianism and at the same time emphasizes her closeness to the chronotope of Russian culture.

Keywords: Ustvolskaya, sonata, repetition, variance, polyphony, Bachianism

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

For citation: Korobeinikov, S.S. (2022), "Repetition and variation as multilayered vectors of form organization in the Second sonata for piano by Galina Ustvolskaya", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 26–36. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-26-36.

Творчество Галины Уствольской (1919–2006) стало привлекать к себе настойчивое внимание музыковедов сравнительно недавно, всего несколько десятилетий назад. Столетний юбилей композитора принес новые исследования, продолжающие осмысление ее невероятно оригинального художественного мира. В количественно небольшом наследии Г. Уствольской по-прежнему сохраняются аспекты и «лакуны», дающие пищу для музыковедческих размышлений.

Интересной для аналитической разработки представляется проблема композиционной организации и драматургии сочинений Уствольской. «Плыть против течения» стало девизом всего ее композиторского пути. В этом она оказалась духовно близкой тем новаторам XX в., которые устремлялись к новым берегам без оглядки на ограничения и кано-

ны своего времени. Будучи с первых шагов в искусстве личностью независимой и внутренне духовно свободной, она сразу отвергла какую бы то ни было заданность композиционного, драматургического либо стиливого порядка. Но именно атмосфера нормативности вполне определенных параметров творчества была той почвой, на которой Уствольская начинала свое творчество во второй половине 1940-х гг. и из которой сразу же сумела успешно вырваться.

Хотя стиль Уствольской базируется на языковых константах, которые сохраняли свою значимость на протяжении всего ее творческого пути (среди них полимодальность, нетактовая моноритмичность, жесткая диссонантность, ударность и др.), в композиционном мышлении композитора устойчивые, стабильные подходы к музыкальной

форме сочетаются с их постоянным варьированием и поиском новых стратегий буквально в каждом сочинении. Это касается и шести фортепианных сонат Уствольской. Вращающиеся в одном и том же интонационном поле, все они имеют индивидуальный драматургический и композиционный профиль.

Оригинальность мышления Уствольской в полном объеме, как представляется, проявилась ранее других сочинений во Второй сонате для фортепиано (1949). Предшествующая ей Первая (1947), во многих отношениях чрезвычайно оригинальная, сохраняет некоторые устойчивые черты жанрового инварианта такие, как циклическая структура с контрастным типом движения в каждой части, тематическая самостоятельность частей, линейное драматургическое развертывание конфликтного типа, трактовка финала как «центра тяжести» всей концепции, и даже романтический прием реминисценции начальной темы в конце.

Совсем не то во Второй сонате. Ей присуще не только обновление нотной записи (с этого сочинения Уствольская навсегда отказывается от размера и тактовых черт). Необычное композиционное решение сонаты делает ее своеобразным уникалом в контексте развития жанра.

Вторая соната представляет собой пример малоконтрастного диптиха, в котором обе части интонационно идентичны и вращаются в круге сходных мотивных образований. Основа развития – оstinatная вариантность, имеющая поистине тотальный характер. Основа тематизма – линейная поступенность. своеобразный «линейный минима-

лизм», в основе которого – *мелодическая аддация* как руководящий принцип развертывания (Демешко Г., 2012, с. 85).

Оба указанных принципа стали у композитора знаковыми стилистическими особенностями, пронизывающими в той или иной степени **все ее творчество**. Их использование в сочетании с другими параметрами формы (гармонией, фактурой, динамикой, темпом и метроритмикой) позволяли композитору выстраивать индивидуальные музыкальные конструкции, в которых важную роль играет принцип контраста. Но во Второй сонате оstinatная вариантность и линейная поступенность при отсутствии метроритмических и темповых изменений нивелируют контрасты и превращают две части в два весьма сходных интонационных варианта.

В обеих частях сонаты господствует двузвучный мотив вздоха-стога. В 1-й части он первоначально изложен полифонично и аккордово (пример 1), во 2-й интервально (пример 2). Это ведущий микрорефрен сонаты.

В 1-й части общее количество точных и вариантных повторов этого микрорефрена на всем ее протяжении – а часть весьма компактна! – приближается к шести десяткам (пример 3)! Во 2-й части мотив имеет, кроме полутонового, больше секундовый вариант, который сразу же следует за полутоновым (см. пример 2). Оба варианта также многократно повторяются.

Вариантно повторяются и более крупные построения. В 1-й части – 5-я и 11-я строки¹ (пример 4). Вариантность повтора проявляется здесь в метроритмических укорочениях

Пример 1. 1-я часть



Пример 2. 2-я часть



Пример 3. 1-я часть

а)



б)



в)



Пример 4. 1-я часть

а)



б)



или, напротив, удлинении тех или иных звуков, в деталях фактуры (замена интервальной гетерофонии од-

ноголосием), а, главное, в понижении на полтона звуковысотной позиции второго построения до самого конца.

Покажем проявление многослойной вариантной повторности на примере 2-й части. Вариантная повторность пронизывает все «поры формы» и функционирует на трех композиционных уровнях – крупном, среднем и мелком. На крупном уровне 2-я часть может быть условно разделена на семь континуально развертываемых разномасштабных композиционных блоков-вариантов объемом 2–3 нотные строки каждый (кроме самого обширного шестого). Средний уровень (подразделение внутри этих крупных блоков) следует признать факультативным, поскольку он проявляется не всегда; его можно обнаружить внутри 1, 2 и 7-го блоков, которые делятся на два построения благодаря использованию вариантной повторности. На третьем, самом мелком уровне вариантно повторяются краткие двух-, трехзвучные мотивы.

Соотношение этих трех уровней продемонстрируем на примере начального композиционного блока 2-й части (пример 5). Он отделяется от следующего (второго) крупного блока повторением начальной мотивной группы; разделяется на два средних уровня благодаря октавной

перестановке (она, как и все здесь, вариантна); на мелком уровне пятикратно (3+2) повторяется двузвучный «мотив стона».

Особое место занимает во 2-й части шестой блок. Он самый большой по масштабам (11 строк), расширен изнутри гигантской мотивной разработкой, основа которой – достигающая максимального самовыявления остинатность (пример 6). Так, в масштабном шестом блоке, приходящемся на точку золотого сечения, осуществляется энергетическая кульминация и 2-й части, и всей сонаты в целом. Именно в такие моменты, каких немало в различных произведениях Уствольской, музыка раскрывает мощный суггестивный потенциал повторности².

Во Второй сонате вариантность имеет и еще одно измерение, которое можно назвать наивысшим. Оно располагается **на уровне самого цикла**, в котором обе части соотносятся как два вариантных суперблока. Помимо общей интонационной основы тематизма обеих частей, в них имеются и другие общие моменты. Непрерывное круговое интонационное движение внутри континуальной вариантно-остинатной формы,

Пример 5. 2-я часть





наполненное сильнейшей энергетической изменчивостью, направлено к сходным смысловым точкам финальных фаз и 1-й, и 2-й частей. Обе части начинаются и заканчиваются в энергетическом поле *piano* – *pianissimo*. Их концовки бессильно-вопросительны. Предельно тихий итог всей сонаты (*pppp*) кажется безысходным снижением после невероятно изматывающего напряжения генеральной кульминации и яростных, но тщетных попыток прорвать пространство некоего замкнутого круга.

Не случайно здесь имеется и еще одно совпадение: обе части завершаются полутоновым понижением звуковысотного уровня начального тематического блока. В 1-й части это понижение занимает всю вторую половину формы, во 2-й – только последний (седьмой) репризно-кодовый блок. Возникает эффект отражения первоначального тематического импульса как в более тусклом, матовом зеркале. Доминирующая здесь вариантная оstinatность не

может привести ни к преодолению, ни к достижению нового качества, ни к перелому – только к гнетущей повторяемости одних и тех же заданных констант и осознанию невозможности выбраться из замкнутого интонационного пространства. Отсюда и проистекает это итоговое бессильно-вопросительное тишащее многоточие.

Композиционная вариантность Второй сонаты отражается в вариантности гармонического языка. В нем господствуют довольно однородные аккордовые средства, вращающиеся в сфере терпких и жестких диссонансов. В 1-й части центральным элементом является двухаккордовая группа 5–9 + 6–7. Она повторяется около 20 раз, причем только в двух высотных позициях: от басового *a* в 1-й половине части (см. пример 1) до *gis* во второй. Во 2-й части аккордика более вариантна, но и в ней также обнаруживаются центральные созвучия, имеющие стержневой характер. Они замкнуты в большой септимере в виде

7–4 и 8–3 (см. пример 2) и являются вариантами известных «Веберн-аккордов».

По сути центральные элементы Второй сонаты зеркально отражают друг друга – как взаимообращение малой ноты и большой септимы. Гармония Уствольской в этом сочинении, как и во многих других, избегающая консонантности (все терции и сексты здесь звучат в диссонантном поле), воплощает крайнюю степень напряжения и дисгармонии, даже в оттенке *rrrr*. Аккордика вместе со всеми другими средствами также участвует в создании замкнутого «искривленного» пространства сонаты.

Два уровня вариантности во Второй сонате Г. Уствольской могут быть представлены следующим образом (таблица).

Используя мысль Г. Овсянкиной, высказанную по поводу Третьей сонаты Уствольской³, распространим ее и на данное произведение. Во Второй сонате Уствольской доминирует разноуровневое проявление принципа тождества, если иметь в виду многократную повторность – точную и вариантную – как ведущий принцип организации формы практически на всех уровнях. А это разрушает действие циклического канона, заключающегося

в контрастном сопряжении соседних частей.

Неконтрастное (или весьма мало-контрастное) сочетание частей цикла – явление достаточно редкое. Самая яркая аналогия указанному принципу тождества или смыкающейся с ним вариантности – диптих «прелюдия и фуга», основанный на едином или сходном тематизме и темпе (например, у И.С. Баха Es-dur, es (dis)-moll из 1-го тома «ХТК», П. Чайковского, ор. 21 № 1, А. Глазунова, ор. 62 и 101, Д. Шостаковича c-moll и d-moll из ор. 87, С. Слонимского Des-dur, D-dur, h-moll из цикла «24 прелюдии и фуги»). Что касается других типов циклов (ограничимся камерно-инструментальными жанрами), то бесконтрастное сопряжение соседних частей, оставаясь достаточно редким явлением, несколько активизировалось в музыке второй половины XX в. С оговорками к примерам подобного рода можно отнести Пятнадцатый квартет Д. Шостаковича, все части которого эмоционально вариантны во многом благодаря единому темпу (6 Adagio), многочисленные минималистичные циклы С. Райха и Ф. Гласса, неоканонические «посткомпозиторские» сюиты вроде «Китч-музыки» В. Сильвестрова и т.д. В большей час-

Два уровня вариантности во Второй сонате Г. Уствольской

Уровень	1-я часть	2-я часть
Цикл	А	А
Часть	А А А	А А А А А А
Композиционный блок	1 5 11	А аа аа 1 3 7 8 10 13 25 аа

Примечание. Все повторы (А а) вариантны. Цифры означают номер строки по цитируемому нотному изданию. Мотивный уровень повторности, пронизывающий все композиционные блоки, в таблице не отражен.

ти указанных циклов при отсутствии образного контраста сохраняется, тем не менее, контраст тематический.

И в циклах Уствольской явление, подобное варианности частей Второй сонаты, встречается редко. Пожалуй, только 1-я и 2-я части Трио для кларнета, скрипки и фортепиано достаточно вариантны, что «зеркально» отражается в том числе и в ремарках (заглавная ремарка *Espressivo* и внутритекстовая *dolce* в 1-й части и заглавная *Dolce* и внутритекстовая *espressivo* во 2-й). В нестандартной структуре пронизанных единой эмоцией Композиции № 2 и Фортепианной сонаты № 5 (в обоих сочинениях 10 разделов-частей) доминирует все же контрастное соотношение между смежными разделами (за исключением явной связи V и VI, IX и X разделов Композиции № 2, объединенных и тематически, и метроритмически).

Показательно, что среди многочисленных сонатных опусов Бориса Тищенко – композитора, многими чертами своего стиля соприкасавшегося с музыкальным миром своего учителя Галины Уствольской, нами обнаружен только один пример замены принципа контраста принципом тождества – в его четырехчастной Сонате № 3 для фортепиано: здесь 2-я и 3-я части идут в одном темпоритме и весьма близки тема-

тически. В целом же надо подтвердить высказанную мысль об **исключительности** соотношения частей во Второй сонате Г. Уствольской.

В своей направленности на вариантность тождественного типа Уствольская довольно часто прибегала к средствам полифонического варьирования, в частности, к вертикально-подвижному контрапункту и имитационности с активным использованием инверсии. Подобные приемы имеются и во Второй сонате (выше упоминалась октавная перестановка в начале 2-й части). Укажем на использование канона в четвертом композиционном блоке 2-й части (пример 7). Фактура Уствольской в целом весьма полифонична. В этой связи можно с полным основанием говорить о бахианстве Уствольской.

Е. Налимова посвятила этому аспекту отдельный раздел своей монографии, в которой, указывая на «духовное измерение ее (Уствольской. – С.К.) музыки и полифонический образ мысли», связывающий ее с Бахом, подчеркнула важную особенность формы у Уствольской, которая «разворачивается из небольшого мелодического фрагмента, остающегося неизменным в течение всего произведения» (Nalimova E., 2012, p. 152).

Во Второй сонате именно это «выращивание» целого из начальных

Пример 7. 2-я часть



мотивных инициумов стало базовым приемом развертывания всей композиции⁴. Однако «метод “выращивания” ткани <...> на основе повторов и преобразований ведущего интонационного комплекса, полифония, монотематизм, сквозная тематизация фактуры» могут быть осознаны как одно из проявлений композиционных приемов русской фортепианной сонаты (Москалец Ю., 2004, с. 24) с ее предпочтением вариационных методов развития. «Хронотоп русской культуры близок вариациям <...> не предполагающим определенной цели и направления развития», – указывал исследователь Ю. Москалец (2004, с. 11). Этим сонаты Устовольской, по ее словам, противостоят установке в классических образцах жанра на действие и целенаправленное развитие (Москалец Ю., 2004, с. 10, 13).

Отмеченные на примере Второй сонаты Устовольской особенности построения формы обнаруживаются в том или ином виде во всех фортепианных сонатах петербургского мастера. Если в построении циклической формы (а такие сонаты у Устовольской преобладают) цикл Второй сонаты беспрецедентен, то в трактовке формы отдельных частей или в ее одночастных сонатах заметно немало приемов, общих со Второй сонатой. При сохранении свойственной Устовольской «радикальности композиционных решений» (Овсянкина Г., 2003, с. 162) она везде активно использует репризные замыкания и рефрены. Выращивание целого из начального импульса обнаруживается уже в Первой сонате, тематизм 1-й части которой выведен из начального мотива, а вся 2-я часть пронизана

трехзвучным микрорефреном, мигрирующим то точно, то вариантно по разным этажам фактуры и звуковысотным уровням. Вторая тема финала этой сонаты производна от открывающего цикл мотива и сама развивается вариантно. При всей тематической контрастности весьма лаконичного цикла Четвертой сонаты ее крайние части пронизаны сходным трехзвучным поступенным мотивом, а обрамление цикла тихим, «замороженным» *piano* с вопросительным многоточием в конце вызывает явные ассоциации со Второй сонатой. Весь 10-частный цикл Пятой сонаты репризно замкнут, пронизан вариантно и рефреном.

В одночастных Третьей и Шестой сонатах Устовольской среди различных приемов вариантных преобразований находим и октавные вертикальные перестановки. Самая монументальная из сонат Устовольской, Третья, наиболее тематически многоплановая и близкая традиционной линейно развертывающейся инструментальной драме, основана на мастерском комбинировании контрастных мотивных ячеек. В самой «минималистичной» по ограниченности выбора средств и одновременно энергетически экстремальной Шестой сонате остинатность достигает тотальной степени, принципиальная континуальность же (ставшая во Второй способом усиления интонационной гомогенности) нивелирует тематические контрасты – единственная тихая тема этой грохочущей сонаты звучит только один раз в итоговой фазе как далекий мираж.

Шесть сонат Г. Устовольской – шесть оригинальных вариантов ее

единой и целостной сонатной концепции. Среди самых ярких аналогий – обладающие такой же целостностью циклы сонат А. Скрябина и С. Прокофьева. В этом мегацикле вариантность каждой сонаты по отношению ко всем другим в контексте **особого тяготения Уствольской к вариантности** становится еще одним «сверхуровнем» проявления ее моностиля, который принципиально отвергал потенциально

возможное разнообразие ради максимальной концентрированности. Отражая лишь некоторые грани Бытия, Галина Уствольская достигла невероятной убедительности «и в своей настойчивой громогласности, и в тихой самоуглубленности» (Григорьева Г., 2019, с. 7) погружения в трагизм Бытия и в осознании мучительной трудности приближения человека к выстраданным духовным высотам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ссылки на нотный текст делаются по изданию: Уствольская Г. Произведения для фортепиано. Л.: Сов. композитор, 1989.

² Об этой особенности остинатности, но не в связи с Уствольской, см.: (Молчанов А., 2008, с. 32).

³ В сонате представлен «новый принцип тождества (он был намечен в Сонате № 1

Д. Шостаковича) не на основе тематизма, а на общности темпа, динамики, фактурной организации, отдельных мотивных структур» (Овсянкина Г., 2003, с. 163).

⁴ Дополнением к «бахианству» Уствольской служит еще один аргумент. Начало хора 3-й части Первой сонаты использует монограмму Баха в таком варианте: *es-d-ges-f*.

ЛИТЕРАТУРА

Григорьева Г.В. О концепции Второй симфонии Галины Уствольской // Музыкальная академия. 2019. № 3. С. 6–18. DOI: 10/34690/1.

Демешко Г.А. Полифоническое формирование в музыке XX века: Мелодия и контрапункт: Курс лекций. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2012. 213 с.

Молчанов А. Повтор в музыке. Теоретико-психологический подход исследования // Вопросы музыкознания: Сб. ст. Вып. 3. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2008. С. 16–49.

Москалец Ю.В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 24 с.

Овсянкина Г.П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: Школа Д.Д. Шостаковича. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2003. 321 с.

Nalimova E. Demystifying Galina Ustvolskaya: Critical examination and performance interpretation”. PhD thesis, University of London, 2012. 260 p.

REFERENCES

Demeshko, G.A. (2012), *Polifonicheskoe formoobrazovanie v muzyke XX veka: Melodiya i kontrapunkt* [Polyphonic formation in music of the 20th century: Melody and counterpoint], Novosib. gos. konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 213 p. (in Russ.)

Grigor'eva, G.V. (2019), “On the concept of Galina Ustvolskaya's Second symphony”, *Muzykalnaya akademiya* [Musical academy], no. 3, pp. 6–18. (in Russ.)

Molchanov, A. (2008), “Repetition in music. Theoretical and psychological approach to research”, *Voprosy muzykoznaniiya* [Musicology issues], Novosib. gos. konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, pp. 16–49. (in Russ.)

Moskalets, Yu.V. (2004), *Russkaya fortepiannaya sonata rubezha XIX–XX stoletii v atmosfere hudozhestvennykh iskanii epokhi* [Russian piano sonata at the turn of the 19th–20th centuries in the atmosphere of the artistic quest of the era], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 24 p. (in Russ.)

Nalimova, E. (2012), *Demystifying Galina Ustvolskaya: Critical examination and performance interpretation*, PhD thesis, University of London, 260 p. (in Eng.)

Ovsyankina, G.P. (2003), *Fortepiannyi tsykl v otechestvennoi muzyke vtoroi poloviny*

XX veka: Shkola D.D. Shostakovicha [Piano cycle in Russian music of the second half of the XX century: D.D. Shostakovich's school], Kompozitor, Saint Petersburg, 321 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Коробейников Сергей Савельевич, кандидат искусствоведения, доцент, декан актерско-режиссерского факультета Новосибирского государственного театрального института, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: korobeinikov61@gmail.com

Author information

Sergej S. Korobeinikov, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor, dean of Acting and directing faculty at the Novosibirsk State Theatre Institute, associate professor of the Department History of Music at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: korobeinikov61@gmail.com

Поступила в редакцию 04.02.2022

После доработки 29.06.2022

Принята к публикации 13.07.2022

Received 04.02.2022

Revised 29.06.2022

Accepted for publication 13.07.2022

© Анучин, А.М., 2022

УДК 785.73

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-37-46

МОТИВНАЯ РАЗРАБОТКА КАК ЧАСТЬ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ МЭРИЛИН ШРУД НА ПРИМЕРЕ ТРИО «WITHIN SILENCE»

А.М. Анучин¹

¹ Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 455036, Магнитогорск, Российская Федерация

Аннотация. Мэрилин Шруд – талантливый американский композитор, пианист и педагог. Она написала большое количество сочинений в различных жанрах, которые исполняются выдающимися музыкантами США и Европы. Наиболее известны камерно-инструментальные произведения с участием саксофона. Ее творчество отмечено самыми высокими американскими национальными наградами, среди которых стипендия Фонда Гуггенхайма, премия Американской академии искусств и литературы, две премии ASCAP, премия «Meet the Composer», премия Фонда Сореля, грант Национального фонда искусств, премия Кеннеди-центра Фридхейм, Кливлендская премия в области искусств, стипендия Фонда Рокфеллера. Музыка Мэрилин Шруд довольно сложна и заслуживает большего внимания. Трудность исследования ее творчества состоит еще и в том, что с течением времени композиторский стиль М. Шруд очень менялся: она использовала многослойные конструкции, тембральные контрасты, диссонансы, серии, атональные эффекты и микрополифонию. В России ее сочинения малоизвестны, и отсутствуют исследования творчества этого композитора. Эта статья является продолжением авторских исследований композиторского стиля Мэрилин Шруд. Цель статьи – изучение мотивной разработки как одной из важных композиторских техник М. Шруд на примере трио «Within Silence». Научная новизна работы в том, что в России не проводились исследования творчества этого композитора.

Ключевые слова: Мэрилин Шруд, «Within Silence», Джон Кейдж, Джон Сампен, альт-саксофон, мультифоника, алеаторика, мотив КЕЙДЖ, субтон, флаттер-язык, тембральные техники, звуковысотный класс

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Анучин А.М. Мотивная разработка как часть композиторского стиля Мэрилин Шруд на примере трио «Within Silence» // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 37–46. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-37-46.

THE MOTIVIC DEVELOPMENT AS PART OF THE COMPOSER'S TECHNIQUE OF MARILYN SHRUDE SHOWN BY THE EXAMPLE OF HER TRIO "WITHIN SILENCE"

A.M. Anuchin¹

¹ M.I. Glinka Magnitogorsk State Conservatory, 455036, Magnitogorsk, Russian Federation

Abstract. Marilyn Shrude is a talented American composer, pianist and teacher. She has composed a large number of compositions in various genres, which are performed by outstanding musicians of the USA and Europe. Her most famous chamber-instrumental works are those in which the saxophone is included. Her creativity has been awarded the highest American national rewards, including the Guggenheim Fellowship, the Academy Award in Music from the American Academy of Arts and Letters Music Prize, two ASCAP Awards, the "Meet the Composer" Award, the Sorel Foundation Award, National Endowment for the Arts Composer

Fellowship, the Kennedy Center Friedheim Award, the Cleveland Arts Prize, the Rockefeller Foundation Fellowship. Marilyn Shrude's music is quite complex and it deserves a lot of attention. The difficulty of the researching of her creativity also lies in the fact that over time the composition style of M. Shrude has changed a lot. She used multilayered constructions, timbral contrasts, dissonances, series, atonal effects, and micropolyphony. At present, her music is known in Russia not enough, and there are no articles of this composer have been written in our country. This article serves as a continuation of the author's research of the composer's style of Marilyn Shrude. The purpose of this article is to demonstrate the motivic development as one of the important elements of Shrude's composition technique shown by her trio "Within Silence". The scientific novelty of the work is that there are no studies and articles written about M. Shrude in our country.

Keywords: Marilyn Shrude, "Within Silence", John Cage, John Samplen, Alto Saxophone, multiphonic, aleatoric music, CAGE motive, subtone, flutter-tonguing, timbral techniques, pitch class

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

For citation: Anuchin, A.M. (2022), "The motivic development as part of the composer's technique of Marilyn Shrude shown by the example of her trio «Within Silence»", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 37–46. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-37-46.

Выдающийся американский композитор, пианист и педагог Мэрилин Шруд (род. 1946), получившая за свои произведения множество самых престижных национальных наград (стипендию Фонда Гугенхайма, премию Американской академии искусств и литературы, две премии ASCAP, премию «Meet the Composer», премию Фонда Сореля, грант Национального фонда искусств, премию Кеннеди-центра Фридрихейм, Кливлендскую премию в области искусств, стипендию Фонда Рокфеллера), известна, в первую очередь, своими сочинениями, вошедшими в репертуар многих современных саксофонистов (Stahl Sh., 2019, p. 73).

В США и Европе опубликовано немало работ, посвященных Мэрилин Шруд. Среди них особое место занимают статьи доктора Мэри Натвиг, ее подруги и коллеги по Боулинг-Гринскому университету (Natvig M., 2021). Также творчество композитора исследовалось целым рядом специалистов, среди которых выделяется докторская диссертация Эндрю Райта (Wright A.,

2016), посвященная мультифоническим аппликатурам в камерно-инструментальных сочинениях Шруд. Представляет интерес докторская диссертация саксофонистки Бобби А. Томпсон (Thompson B., 2016), которая изучала пьесу «Lacrimosa» на предмет иерархических отношений между саксофоном и фортепиано, в результате которых возникает новый тембр. Докторская диссертация Шейны Шталь (Stahl Sh., 2019) посвящена духовой камерной музыке женщин-композиторов, среди которых исследованы и некоторые сочинения Шруд, и др.

Хотя в 1989 г. дуэт Сампен–Шруд гастролировал в Советском Союзе, а также в 2006 г. приезжал в Москву, чтобы принять участие в записи коллективного диска «Butterfly Dance. Music by Americans» в Центре современной музыки Московской консерватории, сочинения композитора малоизвестны российским слушателям.

В течение трех лет я обучался в классе М. Шруд в Боулинг-Гринском государственном университете (штат Огайо, США), в котором она

возглавляла композиторское отделение музыкального факультета. Наблюдая в непосредственной близости, с каким большим успехом исполнялись ее сочинения на всевозможных концертах и фестивалях по всей Америке, каким высоким спросом пользовались ее произведения среди выдающихся исполнителей, я убедился в том, что ее творчество заслуживает внимания и глубокого изучения и в России.

Цель данной статьи – показать применение мотивной разработки как особенности композиторской техники М. Шруд на примере трио «*Within Silence*».

Композиторский стиль М. Шруд берет начало в экспериментальных техниках «Американской пятерки» – знаменитой группы композиторов, творческая деятельность которой протекала на протяжении первой половины XX в. и была связана с модернистскими тенденциями¹. Она впитала достижения «Американской пятерки» через своего учителя Алана Стаута, который учился у двух композиторов «пятерки»: Уоллингфорда Риггера и Генри Коуэлла (Анучин А., 2021, с. 40). Композиторская философия Мэрилин Шруд проста: «Будьте настолько креативны, насколько это возможно» (Natvig M., 2021). По ее словам, «в каждом своем произведении она пытается исследовать новые территории и стремится, чтобы ее язык отражал наиболее инновационные практики» (Wright A., 2016, p. 13).

Интерес М. Шруд к написанию музыки с участием саксофона был продиктован недостаточностью камерно-инструментальных пьес для этого инструмента, на которые Шруд получает заказы. Кроме того,

это совпало с ее личным и семейным интересом: она выступает в качестве пианистки в дуэте со своим мужем и коллегой, талантливым саксофонистом Джоном Сампеном. Произведения Мэрилин Шруд исполнялись всемирно известными саксофонистами такими, как Фредерик Хемке, Дональд Синта, Жан-Мари Лондей, Джон Сампен, Жан-Мишель Гури и др.

В 2012 г. Мэрилин Шруд написала «*Within Silence*» («Внутри тишины») – сочинение для трио: скрипки, альтового саксофона и фортепиано. Пьеса была сочинена в честь 100-летия со дня рождения Джона Кейджа. Премьерное исполнение произведения состоялось на 16-м Всемирном конгрессе саксофонистов в Сент-Эндрюсе (Шотландия) в 2012 г. На конгрессе Мэрилин Шруд и Джон Сампен прочитали лекцию, посвященную музыке Джона Кейджа, а также исполнили произведение «*Within Silence*» семейным составом: Мэрилин Шруд (фортепиано), ее муж Джон Сампен (саксофон) и их дочь Мария Сампен (скрипка) (рисунок).

Мэрилин Шруд и Джон Сампен начали сотрудничать с Кейджем в 1985 г. во время ежегодного Фестиваля новой музыки (New Music Festival), проходившего в Государственном университете Боулинг-Грина, содиректором которого являлась Шруд. А после фестиваля Сампен заказал у Кейджа сочинение для саксофона, в результате чего им была написана пьеса «*Four*» для квартета саксофонов.

В названии «*Within Silence*» есть слово «тишина», поскольку она, по словам Шруд, является «важным аспектом музыки Кейджа» (Wright A.,



Мария Сампен, Мэрилин Шруд, Джон Сампен на 16-м Всемирном конгрессе саксофонистов. Сент-Эндрюс, Шотландия, 2012 г.²

Maria Sampen, Marilyn Schrude, John Sampen at the 16th World Congress of Saxophonists. St. Andrews, Scotland, 2012

2016, р. 142). Мэрилин Шруд в этом сочинении использовала специальную нотацию, которая включает в себя мультифонику, алеаторику, субтоновые тембры и флаттер-язык.

Одним из наиболее распространенных тембральных эффектов, который Шруд применяла в партии саксофона, является мультифоника – техника игры на духовых инструментах, когда исполняется два звука и более одновременно. Специальная комбинация аппликатуры составляет инструмент поочередно вибрировать с двумя разными тонами, создавая трели. Этой техникой Джон Сампен владеет виртуозно, и по его совету Шруд использовала мультифонику в этом сочинении.

В пьесе реализованы две тембральные техники для саксофона: субтон (subtone) и флаттер-язык (flutter tonguing). Субтон – это прием игры на саксофоне приглушенным звуком, напоминающим шепот,

который достигается демпфированием, т.е. искусственным подавлением колебаний кончика трости при помощи нижней губы. А флаттер-язык или фруллато – метод игры на саксофоне, при котором исполнители при помощи вибрации кончика языка издают характерный звук «ФррррррФрррррр». Шруд использовала эти две техники для тембровых модификаций, и этот прием можно тоже считать неотъемлемой частью ее композиторского стиля.

Для усиления выразительной природы своей музыки Шруд размывает постоянство пульса. Алеаторическая фразировка – это метод, с помощью которого она создает ритмическую неопределенность. Эта пьеса содержит различные виды исполнительских техник, включая удары по струнам у фортепиано, а также четвертитоновые звуки у саксофона и скрипки. Кроме того, Шруд применяет волнистые линии в нотации восьмых длительностей для обозначения рубато. В сочинении также требуется исполнение тембровых трелей у саксофона – техника, которая достигается путем добавления заданных клавиш для трансформации тембра ноты без изменения самой ноты (Шруд дает точные указания для саксофониста в сносках).

Данная статья акцентирует внимание на мотивной разработке – характерной особенности композиторской техники М. Шруд. Как и в музыке многих других композиторов, мотивная разработка является ключевым средством для создания целостной композиции во всех произведениях Мэрилин Шруд. При сочинении пьесы использовался мотив как простейшая ритмическая

единица, состоящая из короткой последовательности звуков, объединенной одним логическим акцентом и имеющей самостоятельное выразительное значение. Мотивная разработка реализует четкую музыкальную фигуру, которая впоследствии изменяется, повторяется или упорядочивается, обеспечивая целостность музыкального произведения. Шруд часто рассматривает короткие мотивы в качестве основы разработки.

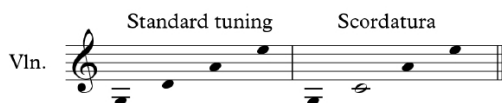
В «Within Silence» требуется перенастройка открытых струн скрипки. А именно, вторая струна с D (ре) перенастраивается на C (до), как показано на примере 1. Тем самым этому сочинению придается символический характер: вместо привычной настройки скрипичных струн G, D, A, E получается G, C, A, E, которая при реорганизации пишется как C-A-G-E (Кейдж – фамилия композитора).

Мотив CAGE, состоящий из четырех нот, впервые появляется в т. 4 пьесы, как показано на примере 2 (все нотные примеры взяты из книги (Shrude M., 2012)).

Пример показывает нисходящее мелодическое изложение начального мотива в партии скрипки, за которым немедленно следует и гармоническое – в партии фортепиано. Звучание саксофона усиливает эффект при помощи A^b, присоединившись на одну четверть позже. Создастся гармоническое диссонирующее напряжение, расщепляющее звуки ля и соль. Другой уровень расхождения интонации возникает, когда фортепиано вступает позже с использованием G[#]. Суммарно получается пять звуков, на которых строятся первые 18 тактов пьесы, тем

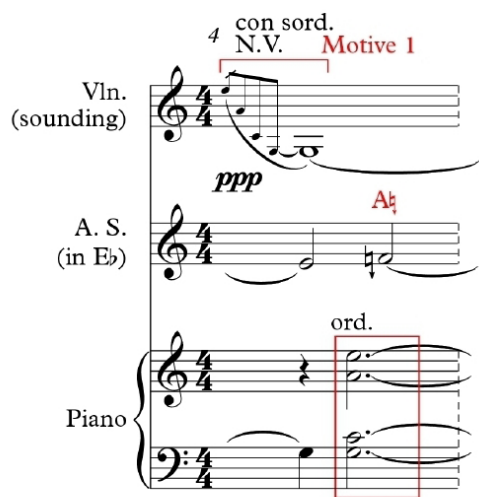
Пример 1. Перенастройка скрипки

Retuning of violin



Пример 2. Первое появление мотива CAGE

The first appearance of the CAGE motive



Такт 4 для ансамбля

самым образуя как мелодическое, так и гармоническое единство этой композиции.

На протяжении всей пьесы Шруд видоизменяет первоначальный мотив: добавляет дополнительные звуки, трансформирует его с помощью изменения ритма, вводит также и мультифоники и т.д.

Например, в т. 19 (пример 3) Шруд встроила дополнительные звуки в мотив CAGE. В следующем примере к предыдущей комбинации звуков добавляется и F[#] (фа-диез), наряду с предыдущим G[#] (соль-диез), который также вклинивается в этот мотив. Добавление этих звуков к мотиву развивает мелодическую линию, создавая органичное, выразительное качество музыки. Что еще более важно, благозвуч-

Пример 3. Примеры изменения
начального мотива
Examples of changing the initial motive

Вн. (sounding) 19 *ord.* 20
p Motive 1 *pp*

Такт 19 для скрипки

Вн. (sounding) 75
ppp Motive 1

Такт 75 для скрипки

А. С. (in Eb) 108
pp Motive 1

Такт 108 для саксофона

ная чистая кварта, появляющаяся в конце примера, устраняет гармоническое напряжение, возникшее в предыдущем примере.

Чтобы создать аккорд, построенный из звука открытых струн, Шруд написала быструю мелодическую серию нот. Ускоренными повторениями открытых струн она имитировала ощущение вертикальной сонорике. Музыка в т. 75 (см. пример 3) для скрипки демонстрирует, как композитор использовала мелодическую версию мотива для создания звуковой иллюзии вертикальной сонорике. В т. 108 (см. пример 3) Шруд внедряет мультифоники в первоначальный мотив, чтобы реализовать новую фактуру.

Примечательно, что мультифоники содержат две высоты из мотива CAGE. Этот прием определяет метод, с помощью которого Шруд применяет расширенные техники с целью создания нового тембра при одновременной разработке мотива. Пример 4 демонстрирует другие варианты мотивной трансформации, например, в т. 22 у скрипки и саксофона присутствует ракоходный

Пример 4. Примеры трансформации
начального мотива
Examples of transformation of the initial motive

Вн. (sounding) 22
pp Motive 1 in retrograde

Такт 22 для скрипки и саксофона

Вн. (sounding) 43
p Motive 1 Major 7th *dim.* *n*

Такт 43 для скрипки

Вн. (sounding) 47
p Motive 1

Такт 47 для скрипки

вариант мотива. Устойчивая высота звука скрипки G[#] создает диссонанс с устойчивой высотой звука G у саксофона, что еще больше де-стабилизирует уже установленный тональный центр G.

Использование Шруд мелодической целостности проявляется, например, в т. 43 (см. пример 4). Мотив CAGE с дополнительным G[#] возникает в партии скрипки и сопровождается серией больших септим. Вариация этой фразы появляется в т. 47 у скрипки; однако эта версия отличается тем, что данные интервалы предназначены для быстрого исполнения. Эта пара примеров демонстрирует чувство мелодического единства и мотивной разработки.

В вышеприведенном примере в т. 43 в партии скрипки Шруд серия мелодических больших септим

Пример 5. Примеры использования интервалов как продолжение мотивной разработки

Examples of using intervals as a continuation of the motivic development

Такты 95-96 для саксофона и фортепиано

Такты 79 для фортепиано

Такт 112 для скрипки

Такт 61 для фортепиано

создает гармоническую нестабильность. Тремоло-подобная фигура в партии скрипки повторяет мотив CAGE, формируя тембральную специфику. В этой фигуре скрипка чередует звуковые высоты А и G#. Этот диссонанс прерывает вступительный мотив, который создает ощущение тональной нестабильности.

Важную структурную роль во всей музыке Шруд играют тритоны. Шруд применяла фразы, строящиеся на использовании тритона, например, в тт. 95–96 для саксофона и фортепиано (пример 5), чтобы создать ощущение гармонического дисбаланса. Саксофон исполняет звук G3 с субтоном в сопровождении C# у фортепиано, тем самым образуя диссонанс, формируя гармонический

третон, нарушающий уже установленную тональность G.

Шруд, имея явную склонность к атональности, использовала так называемый венский трихорд в качестве одного из инструментов для достижения этой цели. Венским трихордом Аллен Форт назвал «набор из трех элементов» – трихорд [016], показанный на примере 6, состоящий из звуков C, C# и F# и включающий полутон, чистую кварту и тритон. Цифры в системе Форте относятся к количеству полушагов от начальной высоты звука (Forte A., 1973, p. 5).

Пример 6. Венский трихорд в C

Viennese trichord in C

[0 1 6]

Композитор применяла трихорд, чтобы нарушить ощущение тональности, созданное ранее мотивом CAGE. Как видно из примера 1, комбинацией звуков вступительного мотива являются G, C, A и E (соль, до, ля и ми). В т. 79 в партии фортепиано Шруд использует уже звуки G, C#, G# и E (соль, до-диез, соль-диез, ми) (см. пример 5).

Композитор применяет трихорды для дальнейшего усиления гармонической и тональной нестабильности на протяжении всей пьесы, целенаправленно избегая разрешения. Это видно, например, в т. 112 у скрипки (см. пример 5), где трихорд в мелодии появляется в завершении фразы. Двумя трихордами в данной фразе Шруд поддерживает атональность, а разрешение постоянно ускользает.

На примере т. 61 у фортепиано (см. пример 5) видно, как компози-

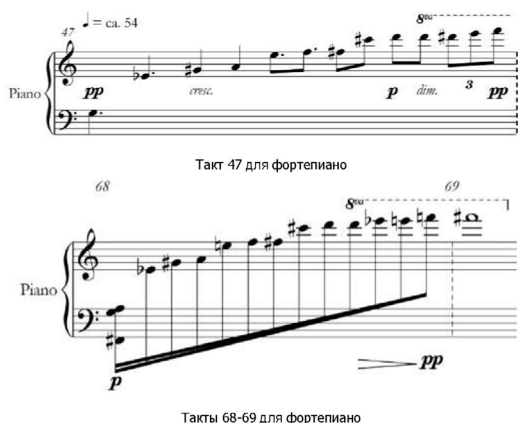
тор задействует последовательность трихордов, часто чередующихся с кластерными аккордами, подчеркивающими атональность. Фраза завершается набором кластерных аккордов, смещенных на октаву. Каждый из кластеров, появляющихся в конце фразы, содержит большую септиму, и, чередуя трихорд с кластерами, Шруд создает гармоническую нестабильность, обеспечивая при этом мотивное единство.

Звуковысотный анализ пьесы показывает, что Шруд не ограничивается венским трихордом или атональным трезвучием в своей музыке. На самом деле она часто пишет музыку с другими звуковыми рядами: очевидно, это – одна из ее композиторских черт.

Мелодическая разработка тематического материала – изменения первоначальной мелодической линии, вплетенные в композицию, – происходит несколько раз на протяжении произведения как фундаментальный прием, способствующий единству, целостности сочинения. В то же время единство музыкального материала в пьесе обеспечивается повторением фактурных элементов без изменений.

Шруд избегает прямого повторения фраз в своей музыке. Тем не менее, она создает ощущение единства с помощью переработанного материала, как это можно увидеть на примере 7. Звуки мелодической линии, представленные в партии фортепиано в т. 68, являются просто повторением мелодии в т. 47, но другой ритмической структуры. Что еще более важно, ритм первоначального варианта мелодической линии демонстрирует ускорение темпа к окончанию такта. Однако ритм,

Пример 7. Пример использования переработанного материала
Example of using recycled material



представленный в тт. 68 и 69, подразумевает замедление темпа по мере завершения такта и фразы.

За свою долгую творческую жизнь композитор написала большое количество произведений в разных жанрах. Но больше всего она прославилась своими сочинениями с участием саксофона. «Я, наверное, самый плодовитый композитор-саксофонист в мире»³. Шруд любит этот инструмент за его уникальный тембр. Она говорит: «Его тембр полный и хорошо поддерживается во всем диапазоне инструмента» (Wright A., 2016, p. 167).

В трио «Within Silence» мотив – объединяющий элемент всего произведения. Единство развивается путем повторения ячеек звуковысотных классов и фраз и мелодическим развитием. Кроме того, как дань уважения коллеге-композитору, эта пьеса опирается на различные методы нотации для выявления стилистических черт Джона Кейджа. Чтобы создать атональность, она использует трихорды и тритоны.

Музыка Мэрилин Шруд довольно сложна и заслуживает большего внимания. Трудность исследования

ее творчества состоит еще и в том, что с течением времени композиторский стиль М. Шруд очень менялся: он становился линейным, с многослойными конструкциями, тембральными контрастами, диссонансами, сериями, атональными эффектами. Она пишет также в технике микрополифонии, чрезвычайно сжато располагая голоса по высоте. При этом, хотя партитура имеет структуру канона, голоса движутся в разных темпах и ритмических рисунках, слагаясь в плотные и непре-

рывно изменяющиеся кластеры. Ее гармонический язык очень плотный и линейный. Некоторые музыкальные критики считают, что такая линейность письма Мэрилин берет начало из григорианского песнопения, которое Шруд основательно изучала в католическом колледже (Wright A., 2016, p. 164).

Эта статья, надеемся, положит начало исследованиям творчества выдающегося композитора, имеющего свой неповторимый язык, и в России тоже.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ История современной музыки: музыкальная культура США XX века: Учеб. для вузов / М.В. Переверзева [и др.]; отв. ред. М.В. Переверзева; под ред. С.Ю. Сигида, М.А. Сапонова. 2-е изд. М.: Юрайт, 2020. URL: <https://urait.ru/bcode/456723> (дата обращения: 06.12.2021).

² Marilyn Shrude official site. URL: <https://www.marilynshrude.com/> (дата обращения: 03.12.2021).

³ Marilyn Shrude, interview by Bruce Duffie, Chicago, March of 2001. URL: <http://www.bruceduffie.com/shrude.html> (дата обращения: 02.02.2022).

ЛИТЕРАТУРА

Анучин А.М. Мэрилин Шруд – «наследница по прямой» «Американской пятерки» // Вестник МаГК. 2021. № 3. С. 38–46.

Forte A. The structure of atonal music. New Haven: Yale University Press, 1973.

Natvig M. Marilyn Shrude: sol sol la sol do ti // Journal of the International Alliance for Women in Music. 2021. Vol. 27. No. 2, p. 7–12.

Shrude M. Within Silence. N.Y.: American Composers Alliance, 2012.

Stahl Sh. Wind chamber music by women composers – the biographies, compositional techniques, and perspectives of Jocelyn Morlock, Elizabeth Raum, Marilyn Shrude, and Augusta Read Thomas. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Washington, 2019. URL: <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/44406> (дата обращения: 23.10.2021).

Thompson B.A. The integration of sound, resonance, and color in Lacrimosa for Alto Saxophone and Piano by Marilyn Shrude. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of North Carolina, 2016. URL: <https://libres.uncg.edu/ir/>

REFERENCES

Anuchin, A.M. (2021), “Marilyn Schrude – «heiress in a straight line» of the «American Five»”, *Vestnik MaGK [MaGK Bulletin]*, no. 3, pp. 38–46. (in Russ.)

Forte, A. (1973), *The structure of atonal music*, New Haven, Yale University Press. (in Eng.)

Natvig, M. (2021), “Marilyn Shrude: sol sol la sol do ti”, *Journal of the International Alliance for Women in Music*, vol. 27, no. 2, pp. 7–12. (in Eng.)

Shrude, M. (2012), *Within Silence*, American Composers Alliance, New York. (in Eng.)

Stahl, Sh. (2019), *Wind chamber music by women composers – the biographies, compositional techniques, and perspectives of Jocelyn Morlock, Elizabeth Raum, Marilyn Shrude, and Augusta Read Thomas*, dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts, University of Washington, Available at: <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/44406> (Accessed 23 October 2021). (in Eng.)

Thompson, B.A. (2016), *The integration of sound, resonance, and color in Lacrimosa for Alto Saxophone and Piano by Marilyn Shrude*,

uncg/f/Thompson_uncg_0154D_12069.pdf (дата обращения: 17.12.2021).

Wright A. A survey of selected, original chamber music for saxophone. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2016. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc862730/m1/1/> (дата обращения: 20.12.2021).

dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts, University of North Carolina, Available at: https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Thompson_uncg_0154D_12069.pdf (Accessed 17 December 2021). (in Eng.)

Wright, A. (2016), A survey of selected, original chamber music for saxophone, dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts, University of North Texas, Available at: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc862730/m1/1/> (Accessed 20 December 2021). (in Eng.)

Сведения об авторе

Анучин Артём Максимович, доцент кафедры специального фортепиано Магнитогорской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: artem.anuchin@mail.ru

Author information

Artem M. Anuchin, associate professor of the Department of Special Piano at the M.I. Glinka Magnitogorsk State Conservatory
E-mail: artem.anuchin@mail.ru

Поступила в редакцию 25.02.2022

После доработки 30.06.2022

Принята к публикации 13.07.2022

Received 25.02.2022

Revised 30.06.2022

Accepted for publication 13.07.2022

© Ли Цзычу, Медведева, Н.В., 2022

УДК 785

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-47-53

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ПРИРОДЫ ЗВУКА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В МУЗЫКЕ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

Ли Цзычу¹, Н.В. Медведева¹

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

Аннотация. Актуальность статьи определяется обращением к обобщенным параметрам звуков с разными тембрами и особенностям их восприятия человеком при анализе музыки Д.Д. Шостаковича. Тембровое мышление композитора – общеизвестный факт, но особенности его трактовки разных групп инструментов обусловлены не только исторически сформированными представлениями о тембрах, но коренятся в самой природе звука разного происхождения. Специального внимания заслуживает ударная группа, которая обладает особенно ярким, индивидуальным звучанием. Целью статьи является установление связи природы звука с трактовкой тембров Шостаковичем. Материалом исследования стали как партитуры оркестровых сочинений композитора, среди которых Первая, Четвертая, Шестая, Пятнадцатая симфонии, Первый скрипичный концерт, вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина», музыка к кинофильму «Гамлет», так и их анализ разными исследователями, а также работы по музыкальной акустике. Выводы статьи связаны с констатацией искомой связи, особенно ярко проявившейся в поздних сочинениях Шостаковича. Тембры ударных инструментов в последней симфонии оказываются связанными с надчеловеческим образом Времени. И тембр, его акустические характеристики в совершенстве соответствуют идее отмеренности человеческой жизни и ее оценивания в конце пути.

Ключевые слова: тембровое мышление, оркестровка, акустика, психоакустика, ударные инструменты, Шостакович, образ Времени

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ли Цзычу, Медведева, Н.В., Об использовании природы звука ударных инструментов в музыке Д.Д. Шостаковича // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 47–53. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-47-53.

ON THE USE OF THE NATURE OF THE SOUND OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN THE MUSIC OF D.D. SHOSTAKOVICH

Li Zichu¹, N.V. Medvedeva¹

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

Abstract. The relevance of the article is determined by referring to the generalized parameters of sounds with different timbres and the peculiarities of their perception by a person when analyzing the music of D.D. Shostakovich. The composer's timbre thinking is a well-known fact, but the peculiarities of his interpretation of different groups of instruments are due not only to historically formed ideas about timbres, but are rooted in the very nature of sound of different origin. Special attention should be paid to the percussion group, which has a particularly bright, individual sound. The purpose of the article is to establish a connection between the nature of sound and Shostakovich's interpretation of timbres. The material of

the research was both the scores of the composer's orchestral works, including the First, Fourth, Sixth, Fifteenth symphonies, the First Violin Concerto, the vocal-symphonic poem "The Execution of Stepan Razin", the music for the film "Hamlet", and their analysis by various researchers, as well as works on musical acoustics. In the study, the conclusions of the article are connected with the statement of the desired connection, especially vividly manifested in Shostakovich's later opuses. The timbres of the percussion instruments in the last symphony turn out to be associated with the superhuman image of Time. Both the timbre and its acoustic characteristics perfectly correspond to the idea of the measurement of human life and its evaluation at the end of the path.

Keywords: timbre thinking, orchestration, acoustics, psychoacoustics, percussion instruments, Shostakovich, the image of Time

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

For citation: Li Zichu, Medvedeva, N.V. (2022), "On the use of the nature of the sound of percussion instruments in the music of D.D. Shostakovich", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 47–53. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-47-53.

Дмитрий Шостакович – один из композиторов, особенно чувствительных к тембровой природе звука. Он очень тонко ощущал выразительность оркестровых красок, всегда невероятно был точен в ансамблевых звучаниях, а в сольных произведениях умел полностью раскрыть возможности каждого инструмента. Эта особенность отмечалась многими авторами. В частности, Э. Денисов, размышляя об оркестровом мышлении композитора, писал: «Д. Шостакович – композитор с высоко развитой оркестровой манерой мышления, и инструментовка является одной из самых неотъемлемых характеристик его творческого почерка. Шостакович мыслил оркестрово уже на самом первоначальном этапе создания сочинения, и можно утверждать, что все музыкальные идеи рождались у него уже в тембровом виде. Во многих случаях выразительность тембра имеет для него гораздо большее значение, чем иные компоненты (интонация, ритмика, динамика и т.д.)» (1986, с. 46). Об «оркестровости» мышления Шостаковича упоминал Б. Асафьев, говоря, что он «не инструментует, а сочиняет и ощущает сразу

в конкретной оболочке свои идеи» (цит. по: (Данилевич Л., 1958, с. 167)).

Особым вниманием композитора отмечены ударные инструменты, которые используются как самостоятельная группа в симфоническом оркестре, в опере, отдельные тембры становятся носителями определенных композиторских замыслов, и об этом тоже идет речь в статьях Э. Денисова, В. Бибергана, В. Гаврилина. Однако о проявлении природы ударного звука в разного рода сочинениях авторы не пишут, в то время как понимание акустических свойств звука и их влияния на музыкальную выразительность первоначально в отношении творчества Шостаковича. Такой ракурс определяет новизну подхода к музыке композитора в данной статье.

Задумывался ли Шостакович об акустических особенностях звуков разных тембров? Была ли вообще физическая природа звука предметом размышлений композитора? Этого мы знать не можем, во всяком случае, нет известных высказываний, где бы композитор прямо подтверждал свой интерес к акустике. Однако даже, если Шостакович соз-

давал тембровую драматургию своих сочинений исключительно интуитивно, опираясь только на свои ощущения и представления, на свой обширный и многосторонний слуховой опыт, все же вопрос природы звука в его сочинениях достоин особого внимания.

По отношению к оркестру и оркестровке в творчестве Шостаковича принято выделять три этапа: 1) тембровые эксперименты 1920–1930-х гг.; 2) движение в сторону большей «классичности» и традиционности оркестра; 3) поздний период, где тембры снова выходят на первый план, но уже в новом качестве. Ударные инструменты имеют особенно большое значение в первом и третьем периодах, в то время как во втором их трактовка более традиционна.

В. Гаврилин полагает, что после экспериментаторства 1920–1930-х гг. «начинается сближение его оркестра с оркестром Чайковского», а затем, сохраняя драматургию тембров, «он очень своеобразно остается колористом, используя все лучшие достижения оркестрового выразительного мышления, так как выражаемый им духовный мир современных ему людей не только глубже, драматичнее, но и острее, красочнее» (2006, с. 30). Можно согласиться с углублением выразительности в третьем периоде, но по отношению к ударным инструментам наблюдается и другой процесс: разумеется, Шостакович умеет использовать выразительность тембров в своих целях, однако и тембры, их природа заново осмысливаются композитором, и возможно, звук в его тембровой оболочке, тоже участвует в формировании замысла художественного образа.

Общепринято разделение на струнные, духовые и ударные инструменты. Струнные и духовые при этом противопоставлены ударным, поскольку характеристики производимого ими звука близки характеристикам человеческого голоса, а ударные им противоположны.

Чтобы пояснить эту мысль, обратимся к несколько отдаленной области – к акустике. А.В. Харуто, инженер-акустик, долгое время заведовавший Вычислительным центром в Московской консерватории, автор учебников для музыкантов, отмечает, что любой звук имеет «этапы жизни»: атаку, установившееся звучание и затухание (снятие звука) (2009, с. 216). Особенности тембра человеку проще всего слышать в момент установившегося звучания, когда все физические параметры звука стабильны, а слух имеет достаточно возможностей, чтобы их точно зафиксировать. Первый период возбуждения звука – самый нестабильный, звук еще не сформировал свои характеристики и высоты, и тембра, и интенсивности звучания. Здесь же отмечается самый широкий спектр колебаний, который затем сузится благодаря фильтрам колебательных (резонаторных) систем (Харуто А., 2009, с. 233).

Однако, если говорить о звуке ударных инструментов, этот этап становится ключевым, так как «установившееся звучание» на многих из них практически отсутствует, нет «фазы дления». И в этом смысле ударный звук наименее «дружественен» человеческому восприятию, он не оставляет возможности наблюдать за жизнью звука, как это происходит, например, в звучании

струнных или духовых инструментов. Это особенно заметно в инструментах без определенной высоты, где система создаваемых тембром обертонов не является периодической: «Такой особенностью характеризуется звук гонгов, колоколов и подобных им инструментов – благодаря конструкции условия резонанса реализуются для ряда частот колебаний, не являющихся кратными друг другу или какому-либо основному тону» (Харуто А., 2009, с. 315). В этих случаях мы слышим «плывущий» тон или вообще не ощущаем определенной высоты.

Кроме того, ударный звук «непредсказуем», если на струнных и духовых инструментах есть фаза «раскачивания» звучащего тела (струны или воздушного столба), то ударный звук рождается мгновенно, и самым широким звуковым спектром он обладает в начальной фазе. Предсказать можно разве что фазу затухания, которая начинается практически сразу после рождения ударного звука.

Таким образом, с точки зрения психоакустики звук ударных инструментов наиболее сложен для слуха по причине нестабильности всех его параметров, можно сказать, он «античеловечен».

Если рассматривать и певческий голос, и человеческую речь, то характеристики звука в обоих случаях будут близки струнным и духовым; периоды «жизни» звука, который появляется благодаря вибрированию голосовых связок в потоке дыхания, длится и затухает в потоке воздуха, совпадают с ними, а не ударными инструментами. Это общеизвестные утверждения, и многие композиторы прекрасно это понимают и этим

пользуются. Но у Шостаковича в поздний период творчества появилась особая сфера выразительности и смысла, связанная с ударными инструментами. Каким образом она формировалась, и к какому результату композитор пришел – об этом стоит сказать отдельно.

В 1920–1930-е гг. в творчестве Шостаковича можно увидеть, что ударный звук сам по себе чрезвычайно интересен для молодого композитора, он исследует его свойства, как и его зарубежные коллеги Э. Варез, Б. Барток и другие композиторы. В опере «Нос» ударные инструменты предстают прежде всего как новая краска в ярком звучании оркестра, чрезвычайно насыщенного необычными тембрами. Э. Денисов находит даже черты пуантилистичности, где внешне партитура похожа на сочинения А. Веберна: «В партитуре “Носа” тембровая расчлененность оркестра настолько велика, что партитура временами становится пуантилистической» (1986, с. 65).

Далее кажется, что интерес к ударным у Шостаковича ослабел, однако в центральный период творчества продолжалась работа с оркестровым тембром и формировались принципы «функциональной инструментовки»: «Она предстает перед нами как точно рассчитанный план тембровой драматургии, находящейся в самом неразрывном единстве с общей драматургией формы. Тем самым оркестровка сама становится функциональной» (Денисов Э., 1986, с. 48). Это особенно очевидно в партитурах Пятой, Седьмой, Восьмой и Десятой симфоний.

Индивидуальность шостаковичевской партитуры в этот момент не связана с ударными инструмента-

ми, исследователи отмечают усиление педальности (тянущиеся звуки групп оркестра, составляющие фон для основных интонационных событий), появление «органов» (широких аккордов духовых, сходных со звучанием органа), длинных мелодических линий, объединенных тембром, четкой определенности состава и взаимодействия оркестровых групп.

Ближе к позднему периоду Шостакович больше внимания уделяет индивидуальным тембрам, так рождается колокольность в его партиях. На ее примере можно проследить, как меняется отношение композитора к специфически «колокольному» тембру. Э. Денисов отмечает, что если в ранних сочинениях Шостакович явно использует тот же вариант звучности, который можно найти у Г. Малера – арфа и группа либо духовых, либо струнных, – то в музыке к кинофильму «Гамлет» (1964) композитор уже обращается к гонгу, поддержанному литаврами, тубой и *pizz.* низких струнных, «колокольность» становится более ударной и весомой, в отличие от более прозрачного малеровского варианта.

В Шестой симфонии или Первом скрипичном концерте можно услышать похожую комбинацию, но с арфой: арфа + там-там + *pizz.* контрабасов + контрфагот (Шестая симфония), арфа + там-там + литавры + *pizz.* контрабасов + туба, арфа + там-там + *pizz.* контрабасов + туба + контрфагот (Первый скрипичный концерт). Во всех случаях усилена ударная составляющая, увеличено количество низких инструментов, дающих густую палитру – у арфы взят очень низкий звук,

который родственен контрабасовому *pizzicato*. Использование арфы по-прежнему роднит с малеровской довольно мягкой тембровой краской, но в атаке звука большую роль начинает играть ударное начало.

В средний период ударные имеют в основном динамические и отчасти звукоизобразительные функции (три удара колокола в «Казни Степана Разина»). При этом постепенно они начинают играть более важную роль в общей структуре. И процесс этот замечен в большей степени в кодах.

Во второй части Первой симфонии Шостакович использует группу ударных тематически, в ц. 5 звучит своего рода «тембровый аккорд» у литавр, большого барабана, тарелок и малого барабана. Он предваряет появление второй темы. В этой же комбинации «аккорд» возникает в кульминации, в ц. 21, и к нему присоединяется удар треугольника, а затем в коде можно услышать, как пишет Э. Денисов, «тембровое суммирование»: «Двойной штрих струнных в сочетании с треугольником вызывает в памяти образ второй темы (несмотря на то, что ее интонации не возникают) и скерцо заканчивается серией ударных в ее чистом виде» (1986, с. 78). Таким образом, тембр становится репрезентантом темы даже в случае отсутствия ее интонаций!

В коде второй части Четвертой симфонии группа ударных солирует. Здесь Шостакович использует кастаньеты, коробочку и малый барабан (играющий также ударом по обручу). Тембры настолько яркие и необычные в звучании симфонического оркестра, что они, конечно, перетягивают на себя все внимание

слушателей и звучат, по сути, тематически.

Однако самое интересное происходит, конечно, в поздних сочинениях Шостаковича. Ударные обретают собственную сферу выразительности, которую В. Биберган определил как «знак Времени»: «В Пятнадцатой симфонии – через пять лет после Второго виолончельного концерта – Д.Д. Шостакович вновь обращается к любимейшему образу – образу, который, очевидно, уже прочно занял место в авторской концепции как знак Времени, как выражение его бесконечного величественного хода, как мера нашей жизни, наших поступков» (1987, с. 111). Время в этом понимании – не просто бесстрастное отмеривание минут и секунд, это надчеловеческая сила, которая измеряет не только продолжительность жизни, но и ее качество, интенсивность, оправдывает человеческое существование или нет, связывает Человека с Прошлым, Настоящим и Будущим, либо разрывает эти связи.

По мысли В. Бибергана, ударные Шостакович избирает по причине отдаленности тембра от всех «человеческих» измерений: «Этот образ, со свойственными ему чертами отстраненности и абстрактности, менее всего может быть выражен теплым, выразительным тембром струнных или жанрово определенным, мало подвижным звучанием духовых. Интонационно многозначный, не всегда ясный звук, связанный с относительной высотой звучания большинства ударных, поразительная подвижность этих инструментов в передаче мельчайших ритмических нюансов, физически ощущаемая “живая энергия”

и вместе с тем удивительная глубина звучания, отсутствие малейшей сентиментальности делают эту группу оркестра незаменимым средством выражения образа Времени» (1987, с. 111).

Собственно, об этом шла речь выше, где разбирались акустические свойства звука ударных инструментов: звук с внезапной атакой, практически отсутствующей фазой дления, слишком широким спектром трудно определяемых высот – все это превосходит возможности человеческого восприятия, заставляет его соотносить себя и свои способности с чем-то превосходящим, большим, значительным.

Струнное и духовое звучание, сопоставимое с голосом, напротив, соразмерено человеку, оно идеально подходит для выражения чувств, и легко воспринимается. Таким образом, оппозиция «человеческое» – «надчеловеческое» заложена в акустических законах и природе восприятия звуковых волн. Шостакович же ее широко использует в своих поздних сочинениях, и благодаря пониманию этой оппозиции становится возможным достаточно точно считать авторский замысел непрограммной Пятнадцатой симфонии.

Можно ли ударные в Пятнадцатой симфонии полагать своеобразной тембровой краской, которая воплощает симфонизм по модели колористического оркестра, – линии, идущей, по мысли В. Гаврилина от «Руслана и Людмилы» М.И. Глинки? Очевидно, что только колористическими качествами Шостакович здесь не ограничивается. Композитор исходит не из краски, – хотя он умело и изобретательно со-

ставляет разнообразные тембровые комбинации, противопоставляет плотное и разреженное звучание, обертоново насыщенное скупому и аскетичному, – а из осмысления самой природы тембра, из самых основополагающих качеств звука и возможностей его восприятия че-

ловеком. Здесь композитор выходит на новый уровень – более универсальный и как бы дающий взгляд «поверх» всей истории музыки. Этот ракурс определяет уникальность понимания тембра в позднем творчестве Шостаковича в целом и в Пятнадцатой симфонии, в частности.

ЛИТЕРАТУРА

- Биберган В. Ударные инструменты в Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича // Оркестровые стили в русской музыке. Л.: Музыка, 1987. С. 106–116.
- Гаврилин В. Об оркестровке Д.Д. Шостаковича // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 29–30.
- Данилевич Л. Д.Д. Шостакович. М.: Сов. композитор, 1958. 194 с.
- Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 209 с.
- Харуто А.В. Музыкальная информатика: Теоретические основы. М.: Изд-во ЛКИ, 2009. 400 с.

REFERENCES

- Bibergan, V. (1987), “Percussion instruments in D. Shostakovich's Fifteenth Symphony”, *Orkestrovye stili v russkoi muzyke* [Orchestral styles in Russian music], Muzyka, Moscow, pp. 106–116. (in Russ.)
- Danilevich, L. (1958), *D.D. Shostakovich, Sovetskii kompozitor*, Moscow, 194 p. (in Russ.)
- Denisov, E. (1986), *Sovremennaya muzyka i problemy evolyucii kompozitorskoj tekhniki* [Modern music and the problems of the evolution of compositional technique], Sovetskii kompozitor, Moscow, 209 p. (in Russ.)
- Gavrilin, V. (2006), “About D.D. Shostakovich's orchestration”, *Muzykal'naya akademiya* [Musical academy], vol. 3, pp. 29–30. (in Russ.)
- Kharuto, A.V. (2009), *Muzykal'naya informatika: Teoreticheskie osnovy* [Music informatics: Theoretical foundations], Izdatel'stvo LKI, Moscow, 400 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Ли Цзычу, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: tszychu@bk.ru

Медведева Надежда Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: nadia_mozart@yahoo.com

Authors information

Li Zichu, postgraduate student of the Department of Musical Education at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)
E-mail: tszychu@bk.ru

Nadezhda V. Medvedeva Cand. Sc. (Art Criticism) at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)
E-mail: nadia_mozart@yahoo.com

Поступила в редакцию 23.03.2022
После доработки 30.06.2022
Принята к публикации 13.07.2022

Received 23.03.2022
Revised 30.06.2022
Accepted for publication 13.07.2022

© Наумов, А.В., 2022

УДК 782.9

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-54-64

МУЗЫКА В.Я. ШЕБАЛИНА К СПЕКТАКЛЮ «НАША МОЛОДОСТЬ». ОПЫТ ОТРАЖЕНИЯ ЭПОХИ

А.В. Наумов¹

¹ Государственный институт искусствознания, 125009, Москва, Российская Федерация

Аннотация. Музыка к спектаклю МХАТ «Наша молодость» – одно из первых сочинений, написанных В.Я. Шебалиным в жанре театральной музыки и оставшихся вне поля зрения исследователей. Для искусствознания более привычны упоминания о работах композитора в сотрудничестве с Вс.Э. Мейерхольдом. Эпизодическое появление во МХАТе столкнуло Шебалина с иным на тот момент, чуждым для него и далеким от музыкальности подходом к постановке, отчасти даже входившим в диссонанс с драматургией. Тем не менее, и здесь заново осмысливались проблемы соотношения «музыки к пьесе» и «музыки к спектаклю» с одной стороны, «музыки от автора» и «музыки от театра» – с другой. Играло существенную роль также требование к «подлинности» звукового фона как проявление реалистической тенденции, обретавшей в 1930-х гг. особую силу. Материалы, сохранившиеся в фондах РГАЛИ и Музея МХАТ, представляют большой интерес: Шебалину удалось подобрать оригинальные и в то же время универсальные ключи к музыкальному образу гражданской войны. Значение работы было тем серьезнее, что спектакль шел несколько лет и стал одним из заметных образцов раннего «советского стиля». Прецедент был ценен для композитора, которому в дальнейшем довелось еще не раз оформлять пьесы современных авторов, но оказал своеобразное антивоздействие и на МХАТ, где подобная драматургия ранее и впредь чаще шла без специально написанной музыки.

Ключевые слова: МХАТ, Шебалин, «Наша молодость», «По ту сторону», музыка к спектаклю

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Наумов А.В. Музыка В.Я. Шебалина к спектаклю «Наша молодость».

Опыт отражения эпохи // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 3. С. 54–64.

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-54-64.

V. SHEBALIN'S MUSIC FOR THE PLAY "OUR YOUTH". AN EXPERIENCE OF REFLECTING AN ERA

A.V. Naumov¹

¹ State Institute of Art Science, 125009, Moscow, Russian Federation

Abstract. Music for the play Our Youth at the Moscow Art Theatre was one of the first works written by V. Shebalin in the genre of theatre music still out of researcher's view. Art history is better known at works created by the composer in cooperation with Vs. Meyerhold. An episodic appearance at the Moscow Art Theatre exposed Shebalin to an approach to production that was alien to him and far from musicality. In part all of it was even in dissonance with the dramaturgy. Here, however, the problems of the relationship between "music for the play" and "music for the performance" and "music from the author" and "music from the theatre" were considered anew. The insistence on the "authenticity" of sound, as a legacy of the realistic tendencies that gained strength in the 1930s, also played its part. The materials preserved in the Russian State Archive of Fine Arts and the Moscow Art Theatre Museum conceived of great interest: Shebalin managed to find unique, but universal keys to the musical image of the Civil War. The significance of the work was all the more serious because the production ran for

several years and became one of the notable examples of the early “Soviet style”. The precedent was valuable for the composer who was subsequently called upon to design many more plays by contemporary composers, but it also had an impact on the Moscow Art Theatre, where similar dramaturgy had previously and often continued to be performed without specially commissioned music.

Keywords: Moscow Art Theatre, Shebalin, “Our Youth”, “The Other Side”, music for the play

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

For citation: Naumov, A.V. (2022), “V. Shebalin’s music for the play «Our Youth». An experience of reflecting an era”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 54–64. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-54-64.

Музыка к спектаклям довоенного советского драматического театра по сей день остается областью, освоенной исследователями лишь в малой части. Основным препятствием является труднодоступность нотных материалов, большинство которых никогда не публиковалось. Многие, в том числе из наследия крупнейших мастеров, по различным причинам утрачено или известны во фрагментах. Тем ценнее сохранившиеся образцы, особенно те из них, которые позволяют реконструировать звуковой образ спектакля в максимальной полноте.

Музыка В.Я. Шебалина к постановке «Наша молодость» по пьесе С. Карташева (премьера 15 мая 1930 г. на Малой сцене МХАТ) представлена сразу тремя рукописями: авторским черновиком клавира из собрания РГАЛИ¹ и двумя чистовиками (партитурой и клавиром) из Музея МХАТ². Непривычная полнота комплекса источников позволяет судить как о процессе работы, так и о его результате. Существенное дополнение к нотным материалам составляют текстовые документы из театрального архива: рабочий экземпляр пьесы³, журнал репетиций и записей по ведению спектакля⁴ и отдельная папка различных бумаг – писем, отзывов, внутренних рецензий и пр.⁵

«Наша молодость» имела успех⁶, выдержала за три сезона 337 представлений, неоднократно игралась выездным спектаклем на разных московских площадках, в 1931 г. была показана на гастролях в Ленинграде. До 1937 г. пьеса ставилась и в других театрах, возникали параллели и сопоставления с первой сценической версией, приобретавшей значение эталона.

Мы сосредоточимся на нескольких моментах, имеющих непосредственное отношение к музыке в драме как явлению, объединяющему несколько видов искусства (от литературы до сценографии) и прошедшему к концу 1920-х гг. довольно сложный исторический путь. В связи с «Нашей молодостью» наиболее очевидно встают *проблема оригинала и инсценировки*, т.е. двойного авторства драматургического первоисточника спектакля; *проблема постановочной стилистики*, зиждущаяся на предшествующем опыте театра и оказывающая влияние на каждую последующую работу; *проблема музыки и ее авторства*, отражающая на своем уровне названные выше вопросы и дающая ответы на них музыкальными средствами.

Проблема оригинала и инсценировки. Пьеса «Наша молодость», принятая МХАТ к постановке в конце 1929 г. (первая читка прошла 10 декабря⁷),

являлась инсценировкой дебютной повести «По ту сторону» известного в ту пору репортера-очеркиста Виктора Кина (псевдоним В.П. Суровикина, 1903–1938). Книга была опубликована в 1928 г., сразу получила широкую популярность, несколько раз за последующие восемь лет переиздавалась, была неудачно экранизирована в 1936 г.: фильм сняли с показа, лента утрачена.

Судьба Виктора Кина сложилась трагически, он был репрессирован и не завершил ни одного из более поздних крупных начинаний. Лишь благодаря посмертным публикациям, осуществленным в 1950–1960-х гг. усилиями вдовы и друзей, наследие писателя не кануло в лету. В 1958 г. повесть «По ту сторону» была заново, на этот раз с успехом экранизирована (реж. Ф.И. Филиппов). А.Н. Пахмутова написала для картины одну из первых своих знаменитых песен – «О тревожной молодости» на стихи Л.И. Ошанина.

Автор инсценировки Сергей Карташев (Сергей Михайлович Рабинович, 1900 (?) – после 1944) прожил жизнь в литературе еще более короткую, чем Виктор Кин. Биографии имеют много общего, оба начинали журналистами в «Комсомольской правде» 1920-х гг., Карташев активно печатался в журнале «Крокодил», в 1931 г. был арестован по «делу антропософов»⁸, остаток дней провел в лагерях (сохранились воспоминания о встречах с ним на Мариинской пересылке в Сиблаге⁹), умер в пос. Маклаково на Енисее. Драматурга уже не было для мира «по эту сторону», а пьеса продолжала идти во МХАТе. Его вовсе не было на свете, а отрывки из спектакля передавали в записи по радио...

Интерес театра к инсценировке повести был закономерен, тем более что и задача по превращению 22 эпизодов стремительной кинематографичной прозы в семь картин драматургического действия решалась Карташевым вполне успешно, хотя пропуски сцен и описаний все же чувствовались, их следовало компенсировать некими чисто театральными приемами. Далеко искать аналогий не стоило, репетиции «Нашей молодости» начинались на фоне выпуска «Воскресения» Ф.Ф. Раскольников по роману Л.Н. Толстого (премьера 30 января 1930 г.), а продолжались параллельно с подготовкой «Трех толстяков» Ю.К. Олеси по его собственной одноименной книге (24 мая того же года). При всех своих принципиальных творческих различиях, драматургические жанры инсценировки и авторской переработки ставили перед театрами схожие задачи. Бедой тех и других (за исключением, пожалуй, только шедевров М.А. Булгакова) была ремесленность приемов. Трансформация осуществлялась предсказуемо-компилятивным способом, звуковые же вкрапления обычно оставались не более чем иллюстрациями. Так было во всех трех параллельных постановках МХАТ того периода.

То, что встречалось на страницах «Нашей молодости», призвано было выделять слуховые маркеры времени. В I акте почти в самом начале введен текст известных цирковых куплетов «Мадам Зизи гуляла с сыном...»: Безайс исполнял их под аккомпанемент «Марша покойников собственного сочинения», ранее поименованного в ремарке *диким мотивом на рояле*. Музыкальный

момент служил одновременной гротескной характеристикой персонажа и ситуации. Чуть позже, при проникновении в вагон партизан-анархистов и их предводителя Майбы с походной женой-актрисой Матильдой, звучала песенка «Однажды морем я плыла...» и частушки «Не покупай, папаша, шубу...». Вульгарный репертуар одинаково близок всем «революционным» социальным группам, а иных на сцене и не представлено: перед нами своего рода *обобщение через жанр* (термин А.А. Альшванга).

В IV акте уже Матвеев пел «Поехал казак на чужбину далеко...». Фольклорная цитата служила ситуационным ответом на обстоятельства пьесы и создавала запоминающийся портрет второго из главных персонажей (см.: (Гаврилов А., 2020, с. 415)). Несколько «возвышая» общий уровень привлекаемых музыкальных источников, песенный фрагмент, как и предыдущие, был представлен у Карташева лишь одной строфой-куплетом. Вставка чрезвычайно нравилась публике, исполнителя роли И.М. Кудрявцева нередко просили из зала допеть «Казака» до конца¹⁰. Значение песенного номера перерастало масштаб отдельно взятых пьесы и спектакля, обретая в восприятии современников смысл лирического символа.

Типичность привнесенных звуковых аппликаций (народная песня для положительного героя, ресторанские хулиганские куплеты – для отрицательного; не хватает только «Интернационала» в финале) оставляет подозрение во вторичности приема, воспроизведении на страницах пьесы не столько подлинных мотивов из эпохи Гражданской войны,

сколько клише, установившихся на подобный случай в советском театре к 1930 г. Возможно потому МХАТ отказался сразу или по ходу жизни спектакля от выхода Актрисы (роль незаметно исчезла целиком), и от пения Безайса – оно являлось привилегией первого исполнителя, Н.И. Дорохина, актеры второго состава просто стучали по клавишам.

Проблема постановочной стилистики. «Нашу молодость» ставила Н.Н. Литовцева (1878–1956) – представительница первого призыва Художественного театра, давняя ученица В.И. Немировича-Данченко, супруга В.И. Качалова. На взгляд любого из авторов повести-пьесы она была «дамочка из бывших», хлестко спародированная немногим ранее в «Бронепоезде 14–69» в образе Незеласовой (роль на сцене МХАТ сыграла О.Л. Книппер-Чехова). Через полтора месяца после начала репетиций Карташев направил «красному директору» МХАТ письмо, где, в частности, говорилось: «Вместо твердой режиссерской руки – разболтанная ручка давно вышедшего из употребления дамского зонтика. Дикий парадокс – работать над „Нашей молодостью“ заставляют человека, абсолютно чуждого не только *нашей* (выделено авт. – А.Н.), но и вообще какой бы то ни было молодости»¹¹.

От прямых политических обвинений автор воздержался, тем более что главная проблема была не в них. Прекрасная актриса и педагог, Литовцева подлинным режиссером-постановщиком не была, силами для композиционной и организационной «сборки» спектакля не обладала. Не слишком помогало и декорационное оформление, доверенное

дебютанту от сценографии, актеру Б.Н. Ливанову. Живописные эскизы опубликованы спустя десятилетия на страницах сборника памяти выдающегося деятеля отечественной сцены и экрана: увы, это всего лишь зарисовки природы, но не полноценная игровая конструкция, способная сама по себе мизансценировать действие¹².

Организационные проблемы «Нашей молодости» изначально определялись статусом работы. Спектакль готовился для Малой сцены, занята в нем была только молодежь, основные силы бросались на упомянутый выше выпуск «Воскресения», «Рекламу» М. Уоткинс (премьера 22 февраля), затем на «Отелло» (14 марта). Февральские и мартовские страницы репетиционного журнала испещрены жалобами Литовцевой по поводу срыва всех графиков изготовления декораций, подбора реквизита и пр.¹³ Тем не менее, с вхождением 20 февраля в работу самого В.И. Немировича-Данченко дело приняло более конструктивный оборот.

За плечами основателя театра был на тот момент только один опыт выпуска «советской» пьесы – «Блокада» Вс.В. Иванова (премьера 26 февраля 1929 г.). Ту постановку маститый режиссер скорее держал под присмотром, нежели непосредственно готовил (работу начинал и в основном вел И.Я. Судаков), однако мера участия была очевидна. «В ней он видел материал, позволяющий искать монументальность формы и музыкальность внутреннего строя», – писалось впоследствии (Радищева О., 1999, с. 260). Нечто похожее вышло и с «Нашей молодостью». На репетиции Немиро-

вич-Данченко приходил всего трижды: 20 и 22 февраля, а потом в мае, перед самым выпуском¹⁴. Однако благодаря этим визитам и сделанным замечаниям в концепции музыкального оформления произошла серьезная перемена.

До конца февраля, т.е. в течение первых двух с половиной месяцев звуковая палитра постановки явно формировалась в пределах того жанрового колорита, что был задан инсценировщиком, и оригинальной музыки не предполагал. Организовывались музыкальные занятия для Б.Н. Ливанова, назначенного на роль Майбы и М.М. Кореневой (певицы из Музыкального театра им. Немировича-Данченко) – Актрисы, по два часа 18, 21 и 24 января¹⁵. Заказывались струны для балалайки и настоящий действующий рояль для I акта¹⁶. Инструменты привезли не сразу, только с 5 февраля «ежедневно стали барабанить по клавишам *crescendo* и *diminuendo*»¹⁷.

После бесед Немировича-Данченко характер занятий в корне изменился. Для начала текст пьесы был переписан в двух дополнительных экземплярах и 26 февраля отправлен по адресам Л.К. Книппера и В.Я. Шебалина¹⁸. Выбор первой кандидатуры был очевиден, в Музыкальном театре Немировича-Данченко готовилась премьера оперы «Северный ветер», она и состоялась 31 марта. Альтернатива столь безусловной не кажется. Скорее всего, сам Книппер, предвидя занятость в ближайший месяц, рекомендовал коллегу и бывшего соученика по классу Н.Я. Мясковского в консерватории.

Отметим между строк, что по возрасту музыканты были прибли-

зительными ровесниками литераторам: Книппер (1898–1974) чуть старше, Шебалин (1902–1963) почти точно. Молодость должна была учитываться в контексте замысла. Нельзя, однако, забывать и о том, что в июле 1929 г. вышел спектакль Вс.Э. Мейерхольда «Командарм-2»; о музыке Шебалина к этой постановке писали много и восторженно. Немирович-Данченко в «чужие» театры хаживал, мейерхольдовские спектакли видел, пусть и не всегда их одобрял. Вероятно, слышал он и о следующем совместном проекте ГостИМа с композитором – «Бане» В.В. Маяковского предстояло родиться 16 марта.

Так или иначе, стратегия очевидна. МХАТ устами своего лидера призывал к оформлению современной «революционной» пьесы серьезного музыканта-профессионала и, что немаловажно, готов был щедро оплатить его труды. На следующий день после рассылки экземпляров, 27 февраля, состоялось совещание в присутствии обоих композиторов, дирижера Б.Л. Израилевского, режиссера Н.Н. Литовцевой, артистов И.М. Кудрявцева и Б.Н. Ливанова (по совместительству художника). Утвердили состав будущего оркестра Малой сцены (13 человек: *Fl.–Ob.–Cl. – Corno–Tr-ba–Tr-no* – ударные (1 исполнитель) – *P-no – V-ni I, II–V-le–Vc.–Cb.* – больше физически не влезало в кулисы), гонорар за клавиш (150 рублей) и срок его предоставления – 15 марта¹⁹.

В том же составе «постановочный штаб» собрался в названный срок²⁰. Сдача партитур к 4–6-й картинам была назначена на 27 марта, тогда же обсуждали «дикие звуки рояля» в I акте и прочее недостающее²¹.

Итоговая сумма оплаты составила 400 рублей (инструментовку оценили в 250): по тем временам прилично, учитывая небольшой в целом масштаб сочинения. Начиная с 7 апреля репетиции неизменно подразумевали присутствие дирижера и музыкантов²²: планировалось выпустить спектакль к празднику Первомай, но затем по разным причинам несколько раз откладывали. В.Я. Шебалин с 20 апреля находился в поездке по Средней Азии, собирал материалы к кантате «Турксиб» (1975, с. 43), так что отсрочка премьеры дала ему возможность посетить первое представление.

Проблема музыки и ее авторства. Шебалин, ставивший театральную музыку в своей биографии выше музыки для кинематографа, аргументировал позицию тем, что «если из театральной музыки кое-что использовалось в сюитах и перекочевывало в сочинения других жанров <...> то киномузыка не находила себе такого применения» (1975, с. 39). «Наша молодость» – не из тех удачливых опусов, жизнь которых продолжилась в симфониях, концертах и др. (см. об этом: (Листова Н., 1982, с. 102)). Находки эпизодической работы, вероятно,годились автору при написании кантаты «Синий май» (осень 1930 г.) и симфонии «Ленин» (1931), но вряд ли в большей степени, чем эскизы к «Бане» и «Вступлению» (следующая премьера Мейерхольда, 2 февраля 1931 г.) и не в цитатном, а в аллюзийном или общестилевом плане. По качеству материала как таковому и по оригинальности соотношения с первоначальными задачами звукового оформления спектакля здесь немало примечательного, свидетель-

ствующего об огромном потенциале шебалинского таланта, не вполне востребованном и реализованном позднее.

Полный комплекс музыки к постановке содержит следующие фрагменты, включая наброски (перечисляем подряд по ходу действия, совмещая данные из всех архивных источников):

Вступление к I акту
Отход поезда
Марш Майбы
Безайс наигрывает на рояле
Марш покойников
Песенка Безайса
Песенка Актрисы (2 варианта)
Майба аккомпанирует
Отход поезда (финал I акта)
Полный ход
Поезд подходит к станции (торможение)
Вступление ко II акту
В лесу
Шаги солдата
Партия спорит
Заключение II акта (побег)
Сцена кошмара – парад белых (III акт, 3-я картина [5-я по общему счету])
Финал (IV акт, 7-я картина)

Наиболее насыщен музыкой I акт, который и в пьесе содержал максимальное число звуковых вставок, однако акцент с музыки от автора перенесен на музыку от театра (термины жаргонны, легализовал их Г.А. Товстоногов). По хронометражу инструментальное обрамление с элементами звукоизобразительности более представительно, чем песенные цитаты. Движение поезда передавалось в лучших традициях «музыки машин» 1920-х гг. Нарастающе-многослойное аккордовое построение в ритмическом *ostinato* приводило сквозным *crescendo*

к кульминации на унисоне духовых, изображающем гудок (в «Полном ходе»). Фрагменты достаточно велики, по 40–50 тактов с невыписанными повторами (не менее 1,5 минуты каждый), было где вначале разогнаться, а затем затормозить к заключительному кадансу *C-dur* («Поезд подходит к станции»). Сотрудничество режиссуры с композитором складывалось фактически «поверх текста», сцена строилась на сочетании визуальных и акустических эффектов, как пантомима или фрагмент немого фильма (внедрение кинопроекции обсуждалось, но было отвергнуто – прием к 1930 г. для советского театра далеко не нов и не так интересен).

Музыку от автора Шебалин предполагал лишить цитатной узнаваемости: ни один из предложенных им вариантов песенки Актрисы не воспроизводил фольклорной мелодии. Разумеется, все участники репетиций знали подлинный мотив, знала его и публика, замена должна была прозвучать нарочито. Вероятно, потому в итоге женская роль Актрисы, единственную драматургическую функцию которой составляло пение, не вошла в спектакль.

Предписанные инсценировщиком вокальные номера Майбы ни с хором, ни соло в документах не упоминаются, предводитель партизан только неумолимо тиранит рояль на протяжении второй части I акта. Композитор использовал для всех фортепианных «варварств» нехитрый и вновь не новый, но очень уместный в данном случае прием – удары кулаком по белым клавишам одной рукой, по черным – другой (правой и левой попеременно), вместе и поврозь. Аналогичная

«полигармония» составляет основу звуковысотности «Марша покойников». Несмотря на то что аккордика и фактура разработаны в этом номере более детально, их несложно представить в «смазанном» виде, с сохранением только пунктирного ритма мелодии, бегущей по черным клавишам. Таким образом, очевидно, и играли исполнители во втором составе.

Единственным эпизодом, где театр пошел за драматургом, осталось включение «Поехал казак...» в IV акте.

Важнейшие моменты музыки от театра сосредоточены во II и III актах. Не так велики в данном случае вставки, но вновь есть возможность говорить о свободе фантазии постановщиков и композитора, не ограниченной указаниями драматурга. При этом Шебалин, как и в картине отхода поезда, свободно, отчасти иронически манипулировал приемами из арсенала «первого авангарда» XX в. Так, «Вступление» и «Шаги солдата» во втором действии представляют собой тт. 5–9, построенные как микровариационные циклы на свободно обращенный начальный мотив из прелюдии К. Дебюсси «Шаги на снегу». Сходство условно, и, если бы не название, оно бы не бросалось в глаза, тем более что развитие материала ведется иначе, в гармонической технике центрального элемента. Угадывая в «Поезде» и «Шагах» влияние современных клише, нельзя не обратить внимания на отказ композитора от самоцитаты – собственноручно перечеркнут им в черновике номер «Партия спорит», нескрываясь похожий на вступление к мейерхольдовскому «Командарму-2».

«Побег» (финал II акта) и «Сцена кошмара» из III акта выстроены с опорой на хроматическую линейность. Эти номера более развернуты – 24 и 16 тактов (при оркестровке, очевидно, по предложению театра, Шебалин их дополнительно расширял, вводя вступительные и заключительные построения на нейтральном фактурном материале). Первый из названных эпизодов более точно привязан к гамме тон-полутон, вся ткань складывается из горизонтальных пластов с комплементарной ритмикой. Во втором, как обычно бывает в кошмаре, перемежаются реминисценции «Побега» с пятнами увеличенных трезвучий и внезапными белоклавишными вторжениями на тритоновой педали (*F-H*) в басу.

Самая крупная часть цикла, резюме музыкального развития – «Финал [четвертого действия]», в нем около 100 тактов (не менее 4 минут): эпическая тема в русском «богатырском» стиле, затем реминисценции атональных «кошмаров» и героический марш *Des-dur*. В спектакль эта «фантазия на темы» не вошла, она представлена целиком только в виде чернового клавира. Окончательная партитура под тем же названием содержит лишь небольшое (5 тактов) соло трубы на фоне струнных. То, что предложение Шебалина осталось в проекте, говорит о коренном расхождении уже между музыкой к пьесе (у композитора с его личным осмыслением сюжета) и музыкой к спектаклю. При этом вторая была все-таки ближе к коренной идее Карташева, тогда как первая создавала некое иное, вовсе незапланированное траурно-триумфальное завершение.

Пьеса – музыка – спектакль: попытка взаимодействия. При зна-

комстве с литературным текстом очевидно, что драматург-инсценировщик стремился взять на себя часть режиссерских функций в области музыкального оформления, совмещая по смыслу музыку от автора с музыкой от театра. Здесь заключалась проблема, не очевидная на первый взгляд и проступившая по ходу работы: МХАТ не был способен принять подобные стандартные решения. С приходом Немировича-Данченко выяснилась необходимость пересмотра подхода к музыке от театра в данном конкретном случае, не составлявшем исключения из правила. Приглашение композитора обозначало признание недостаточности того, что содержалось в репликах и ремарках, для выражения идеи пьесы и передачи ее глубинного пафоса. Предстояло переоценить возможности будущего спектакля в этом плане и заново сформулировать задачи для композитора, на которого возлагались большие надежды.

Эрудиция, опыт и эвристический потенциал Шебалина превзошли, однако, самые смелые ожидания. При вслушивании в комплекс сохранившихся инструментальных номеров (вокальные, по необходимости удовлетворявшие запросы драматурга, изымаемы без ущерба), легко заметить контур самостоятельного инструментального цикла с концентрированно-монодраматургической первой частью («Поезд»), развивающей второй (от «Леса» до «Кошмара») и итогово-репризной третьей («Финал»). Возникли

у композитора желание объединить их в единую композицию, ее можно было бы назвать, если не симфонией (как одночастные Вторая или Третья у Шостаковича, 1927–1929), то, в духе времени, «монументом», «плакатом» или «симфоническим движением».

Передать революционную идею пьесы (не повести-первоисточника!) музыканту несомненно удалось. Другой вопрос, что найденный им ответ на роковые вопросы сюжета входил в противоречие с режиссерской трактовкой и всегдашней этикой театра. Гибель героя во МХАТе 1930 г. не могла приветствоваться триумфальным маршем, это, возможно, был последний момент истории театра, когда лозунг «цель оправдывает средства» со всей решительностью отвергался.

Слабость, скомканность избранного постановщиками музыкального финала, отсутствие в нем неприкрытого торжества победы, выводила на первый план трагедию бессмысленной, ненужной гибели молодого человека – только что такого живого, так душевно напевавшего про казака на чужбине. Виктор Кин, посмотрев спектакль, пытался выразить протест, но письмо в Дирекцию театра осталось наброском в записной книжке (Гладков А., 1981, с. 49). Человечность рассказа торжествовала над его идеологическим каркасом по тому же приблизительно закону, согласно которому мелодичность народной песни побеждала «музыку машин».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАЛИ. Ф. 2012 (В.Я. Шебалин). Оп. 1. Ед. хр. 37. Музыка к пьесе Карташева С. «Наша молодость» в постановке МХАТ [им М. Горького]. Рук., автогр., март–апрель 1930. 10 л.

² Музей МХАТ (старый инвентарь): А[рхивно]М[узейная]Ч[асть]. № 336/1. Отд. I. № 79. Шебалин В.Я. Музыка к спектаклю «Наша молодость». Партитура. Рук., ко-

пия, апрель–май 1930. 33 л.; АМЧ. № 3581. Отд. I. № 79. То же, клави́р с пением. Рук., копия, апрель–май 1930. 14 л.

³ Музей МХАТ (старый инвентарь): Библиотека [Режиссерской] Части]. № 656. С.М. Карташев. «Наша молодость». Экземпляр помощника режиссера Машиноп. с помет. 72 л. (36 с.).

⁴ Музей МХАТ (старый инвентарь): Режиссерская [Часть]. № 91. Сезон 1929–1930. Журнал записей по спектаклю «Наша молодость». Рук., декабрь 1929– май 1930. 90 л. Далее – Журнал.

⁵ Музей МХАТ (старый инвентарь): Режиссерская [Часть]. № 1091. Материалы к постановке «Наша молодость». Рук., и машиноп. с помет.; печат., январь 1930 – 1933. 46 л. Далее – Материалы.

⁶ Косвенным свидетельством его является централизованное стеклографическое издание текста: ЦЕДРАМ, 1935. 36 с.; финал пьесы при переиздании изменен на более «оптимистический».

⁷ См.: Журнал, л. 5.

⁸ «Дело кружка антропософов» расследовалось в Москве на протяжении весны и лета 1931 г., были арестованы многие литераторы, артисты, музыканты, в том числе из круга Андрея Белого.

⁹ Судакова Е. Крутые ступени. URL: http://www1.lib.ru/MEMUARY/sudakowa.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 12.04.2022).

¹⁰ Иван Михайлович Кудрявцев. Дневники / подгот. текста, сост., предисл. и коммент. Т.А. Горячевой, З.П. Удальцовой и Е.А. Шингаревой, послесл. И.Н. Соловьевой, общ. ред. А.М. Смелянского. М.: Навона, 2019. С. 67.

¹¹ Карташев С.М. Письмо М.С. Аркадьеву от 28 января 1930 года // Материалы, л. 1 (22) об.

¹² См.: Борис Ливанов. Композиция по материалам жизни и творчества. Статьи. Письма. Воспоминания / сост. Е.К. Ливанова. М.: ВТО, 1983. 216 с.

¹³ Журнал, л. 28, 69, 74, 87.

¹⁴ Там же, л. 32, 90.

¹⁵ Там же, л. 17.

¹⁶ Там же, л. 18, 21.

¹⁷ Там же, л. 27.

¹⁸ Там же, л. 35.

¹⁹ Там же, л. 36.

²⁰ Там же, л. 50.

²¹ Там же, л. 70.

²² Там же, л. 84 об. и далее.

ЛИТЕРАТУРА

Гаврилов А.В. Дневники и записи. Сезон 1929 / 1930 / Публ. М.Н. Бубновой // Художественный театр. После революции. М.: АРТ, 2020. С. 370–431.

Гладков А.К. Виктор Кин. М.: Худож. лит., 1981. 80 с.

Листова Н.А. Музыка к драматическим спектаклям, кинофильмам и первые опыты в симфоническом жанре // В.Я. Шебалин. М.: Сов. композитор, 1982. С. 96–123.

Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений. 1917–1938. М.: АРТ, 1999. 448 с.

Шебалин В.Я. Воспоминания // Виссарион Яковлевич Шебалин. Лит. наследие / сост. А.М. Шебалина. М.: Сов. композитор, 1975. С. 11–85.

REFERENCES

Gavrilov, A.V. (2020), "Diaries and notes. Season 1929 / 1930", *Khudozhestvennyi teatr. Posle revolyutsii* [Art Theatre. After the Revolution], ART, Moscow, pp. 370–431. (in Russ.)

Gladkov, A.K. (1979), *Viktor Kin* [Victor Kin], *Khudozhestvennaya literatura*, Moscow, 80 p. (in Russ.)

Listova, N.A. (1982), "Music for dramatic performances, films and the first experiments in the symphonic genre", *V.Ya. Shebalin* [V.Ya. Shebalin], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, pp. 96–123. (in Russ.)

Radischeva, O.A. (1999), *Stanislavskii i Nemirovich-Danchenko: Istoriya teatral'nykh otnoshenii. 1917–1938* [Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko: The History of Theatrical relations. 1917–1938], ART, Moscow, 448 p. (in Russ.)

Shebalin, V.Ya. (1975), "Memories", *Vissarion Yakovlevich Shebalin. Literaturnoe nasledie* [Vissarion Yakovlevich Shebalin. Literary Heritage], in A.M. Shebalina (comp.), *Sovetskii kompozitor*, Moscow, pp. 11–85. (in Russ.)

Сведения об авторе

Наумов Александр Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания (Москва)
E-mail: alvlnaumov@list.ru

Author information

Alexander V. Naumov, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Senior Staff Researcher of the Music History Department at the State Institute of Art Science (Moscow)
E-mail: alvlnaumov@list.ru

Поступила в редакцию 11.05.2022

После доработки 06.07.2022

Принята к публикации 14.07.2022

Received 11.05.2022

Revised 06.07.2022

Accepted for publication 14.07.2022

© Предвечнова, Е.О., 2022

УДК 786.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-65-72

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОНАТЫ f-moll, op. 5 Н.К. МЕТНЕРА

Е.О. Предвечнова¹

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

Аннотация. В статье впервые представлен семантический анализ Сонаты f-moll, op. 5 Н.К. Метнера с позиции программности, структурно-жанрового инварианта, композиции, тематизма, интерпретации символических образов на уровне текста, контекста и интертекста. Определен символический тип программности Сонаты, op. 5, выраженный в идее романтического двоемирия и многоуровневой системе знаковых элементов. Рассмотрена специфика трактовки структурно-семантического жанрового инварианта (по М.Г. Арановскому), обусловленная влиянием русской и западноевропейской романтической сонаты, взаимодействием эмоционально-драматической («Человек действующий») и интеллектуальной («Человек мыслящий») сфер человеческого бытия. Автором статьи осмыслен символический образ воли героя-творца, представленный в концепции «Человек теургический». Ценностно-смысловой ракурс анализа помог изучить экстрамузыкальные семантические особенности содержания Сонаты, олицетворенные в диалоге времени–вечности автора и времени героя (по М.М. Бахтину). Семантический анализ композиции сочинения op. 5 реализован на трех уровнях: концептуальном, фабульном и логическом (по Л.А. Куприяновой). Интрамузыкальная семантика тематизма позволила выявить мигрирующие интонационные формулы (по Л.Н. Шаймухаметовой), обладающие узнаваемой структурой и оказывающие влияние на трансформацию образов-символов. В результате семантического анализа отмечается влияние на Сонату, op. 5 фортепианного творчества Р. Шумана и П.И. Чайковского. Раскрыты такие особенности музыкального мышления Н.К. Метнера, как симфоничность, диалектичность, диалогичность, полифоничность, формирующие логико-семантическую структуру и драматургию символических образов Сонаты f-moll.

Ключевые слова: Н.К. Метнер, Соната f-moll, op. 5, семантика композиции, семантика тематизма, семантика структурно-семантического жанрового инварианта

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Предвечнова Е.О. Структурно-семантические особенности Сонаты f-moll, op. 5 Н.К. Метнера // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 65–72. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-65-72.

STRUCTURAL AND SEMANTIC FEATURES OF SONATA f-moll, op. 5 BY N.K. MEDTNER

E.O. Predvechnova¹

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

Abstract. The article for the first time presents semantic analysis of the Sonata f-moll, op. 5 by N.K. Medtner from the standpoint of programmatic, structural-genre invariant, composition, thematism, interpretation of symbolic images at the level of text, context and intertext. Determined the symbolic type of programming of the Sonata, op. 5, expressed in the idea of a romantic dual world and a high degree of associativity of images. The specificity of the interpretation of the structural-semantic genre invariant (according to M.G. Aranovsky), due to the influence of the russian and western european romantic sonata, considered the interaction

of the emotional-dramatic (“Acting Man”) and intellectual (“Thinking Man”) spheres of human existence. The author of the article comprehended the symbolic image of the hero-creator, presented in the concept of “Theurgical Man”. The value-semantic perspective of the analysis helped to study the extra-musical semantic features of the content of the Sonata, personified in the dialogue between the time-eternity of the author and the time of the hero (according to M.M. Bakhtin). The semantic analysis composition of the Sonata f-moll is implemented at three levels: conceptual, plot and logical (according to L.A. Kupriyanova). The intramusical semantics of thematism made it possible to identify migrating intonational formulas (according to L.N. Shaimukhametova), which have a recognizable structure and influence the transformation of symbolic images. As a result of the semantic analysis, the influence of the piano works of R. Schumann and P.I. Tchaikovsky. Revealed features of N.K. Medtner's musical thinking, such as symphonic, dialectical, dialogical, poliphonic, which form the logical-semantic structure and dramaturgy of the symbolic images of the Sonata f-moll.

Keywords: N.K. Medtner, Sonata f-moll, op. 5, semantics of composition, semantics of thematism, semantics of structural-semantic genre invariant

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

For citation: Predvechnova, E.O. (2022), “Structural and semantic features of Sonata f-moll, op. 5 by N.K. Medtner”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 65–72. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-65-72.

Четырехчастная Соната f-moll¹, op. 5 (1902–1904) является одним из первых сочинений, написанных Н.К. Метнером после окончания Московской консерватории. Известно высказывание педагога по контрапункту и фуге С.И. Танеева после знакомства с этим произведением: «Метнер родился с сонатной формой», что и определило основной вектор его творчества (Метнер Н., 1979, с. 8).

В лирико-драматическом содержании Сонаты f-moll, обусловленном влиянием русских (П.И. Чайковский) и западноевропейских (И. Брамс, Р. Шуман) традиций, отразились мечты молодого композитора о служении Музе как символу академического искусства. Соната созвучна «по своему строению и характеру музыки большой романтической сонате шумановского типа» (Келдыш Ю., 1997, с. 145). Особенности ее композиции, тематизма, символических образов предопределили основу последующих фортепианных сонат Н.К. Метнера.

В настоящей статье вопросы семантики программности изучают-

ся на основе диссертационного исследования О.И. Поповской (1990). Специфика структурно-семантического жанрового инварианта, композиции экстрамузыкальной и интрамузыкальной семантики Сонаты, op. 5 анализируется на базе трудов М.Г. Арановского (1979), Л.А. Куприяновой (2000), В.В. Медушевского (1981), Л.Н. Шаймухаметовой (1999). Принципы сонатного мышления Н.К. Метнера рассматриваются в работах Ю.В. Келдыша (1997), Е.В. Подпориновой (2009). Ценностно-смысловой аспект представлен в опоре на монографии М.М. Бахтина (1975), Н.К. Метнера (1979), А.С. Ярешко (2013).

Цель настоящей статьи – на основе семантического анализа выявить особенности композиции, структурно-жанрового инварианта и тематизма Сонаты f-moll, op. 5 Н.К. Метнера².

Художественный замысел Сонаты позволяет отнести ее к символическому программному типу, который на концептуальном уровне отражает «авторскую установку»

и «предполагает целенаправленное использование системы символов» (Поповская О., 1990, с. 5). Семантика программности сочинения обусловлена драматургией символических образов, связанных с эстетикой романтического двоемирия, высокой знаковой ассоциативностью и духовно-нравственными переживаниями Н.К. Метнера.

Экстрамузыкальная семантика и специфика трактовки жанрового инварианта Сонаты, ор. 5 определяются влиянием фортепианного творчества композиторов-романтиков. Симфоничность, диалектичность замысла, масштабность композиции, объемность фактуры, многоплановость тематизма сближает сочинение Н.К. Метнера с Большой сонатой G-dur, ор. 37 П.И. Чайковского и Сонатой f-moll, ор. 14 № 3 Р. Шумана, названной «Концерт без оркестра». В основе этих произведений – антропоцентрическая концепция, формирующая «генетическую память жанра» (Арановский М., 1979, с. 35). Особенность прочтения структурно-семантического жанрового инварианта Сонаты, ор. 5 заключается в перемещении драматургических функций частей классического сонатного цикла, где II часть олицетворяет ипостась «Человека играющего», а III часть – «Человека мыслящего».

Сюжетная линия Сонаты f-moll развивается на основе хронотопов автора и героя (Бахтин М., 1975, с. 234). Концептуальное содержание действенных I, II, IV частей связано с дискретным символическим образом времени героя, а рефлексивной III части – с континуальным временем – вечностью автора. Соприкасаясь с хронотопом изображаемого

мира, автор-творец активно проявляет себя в процессе создания уникального композиционного пространства. Так, динамичный романтический образ-символ, наделенный волевыми чертами, отражает экзистенциальные представления Н.К. Метнера и обладает семантикой «интонационного героя стиля» (Медушевский В., 1981, с. 92). Полифоническое взаимодействие хронотопов автора и героя, формирующее внутритекстовый контекст Сонаты, помогает выявить семантическую доминанту «Человек теургический».

Семантика композиции, которая является «знаком стиля» композитора, позволяет раскрыть особенности жанрового инварианта и образно-символического содержания Сонаты f-moll на трех уровнях: концептуальном, фабульном и логическом (Куприянова Л., 2000, с. 16). Специфика экстрамузыкальной семантики и композиции Сонаты на концептуальном уровне определяется принципом зеркальной симметрии, связанным с тональным соотношением ее частей (таблица).

Так, I и IV части написаны в одноименных тональностях (f-moll – F-dur), а II и III – в параллельных (c-moll – Es-dur). Взаимосвязь между средними частями достигается введением идентичных каденционных разделов Moderato и Andante. Сквозное развитие определяется тонально-семантической аркой между III частью (Es-dur) и кодой Финала (F-dur), символизирующей стремление композитора преобразить жизнь с помощью искусства, не позволяя «...оттягивать душевные силы отрицательным явлениям жизни» (Метнер Н., 1979, с. 53). Таким образом,

Н.К. Метнер Соната f-moll, op. 5

Показатель	I часть	II часть Интермеццо	III часть	IV часть Финал
Структурно-семантический жанровый инвариант: «Человек теургический»	«Человек действующий»	«Человек играющий»	«Человек мыслящий»	«Человек общественный»
Форма	Сонатное allegro	Сонатное allegro без разработки. Двойная экспозиция	Сонатное allegro без разработки	Сонатное allegro
Концептуальный уровень	Тезис i	Антитезис m	Антитезис m	Синтез t
Фабульный композиционный уровень	Завязка Образ-символ Времени Героя Основные темы: вопроса, вздоха, восклицания, воли, Музы, взлета, волны, ветра, колоколов	Развитие Образ-символ Времени Героя Основные темы: шествия, воли, мазурки, гротескного танца, восклицания	Развитие Образ-символ Времени Автора Основные темы: вопроса, вздоха, lamento, хорала, воспоминаний	Развязка Образ-символ Времени Героя и Автора Основные темы: восклицания, волны, Музы, ликующих колоколов
Логический композиционный уровень	Неравновесие f-moll	Движение c-moll	Движение Es-dur	Равновесие f-moll – F-dur

композиция Сонаты, op. 5 осмысливается как двухчастная (I + II = III + IV), что также подтверждается рекомендацией Н.К. Метнера исполнять последние части без перерыва (attacca).

Интрамузыкальная семантика I части формируется на основе сверхтемы, выстроенной в диалоге лирико-драматической (главная партия) и лирико-психологической (побочная партия) образных сфер. Настоящее время героя выражено лейттемой воли, звучащей приглушенно во вступлении-эпиграфе Сонаты, op. 5 (т. 2), а затем призывно на *FF* в главной партии (тт. 15–16). Построенная на троекратном звучании аккорда, эта дискретная «мигрирующая интонационная формула» обладает семантикой утверждения

и символизирует борьбу, протест героя (Шаймухаметова Л., 1999, с. 15).

Важным семантическим и драматургическим значением обладают риторические фигуры вопроса (т. 1, *f*–*c*) и вздоха (тт. 2–4), отражающие во вступлении континуальное время–вечность автора. Динамическое, интонационное, агогическое взаимодополнение этих тем, обладающих стабильными свойствами, создает эффект замкнутого равновесия и образной завершенности, характерных для романтической сонатной модели.

Недостижимый идеал героя, образ Музы (побочная партия, тт. 36–53), выражен нисходящим движением синкопированной лирико-психологической мелодии,

пронизанной вопросительными интонациями. Важно отметить, что образ-символ Музы, олицетворяющий вечные ценности академического искусства, в дальнейшем определил название книги Н.К. Метнера «Муза и мода». Интертекстуальное пространство формируется на основе интонационно-ритмической взаимосвязи этой мелодии с главной партией I части Третьей фортепианной сонаты f-moll, op. 14 Р. Шумана, в основе которой – пятизвучный лейтмотив, знак-тема Клары Вик (Подпоронова Е., 2009, с. 32).

Взволнованно-динамичный характер героя дополняется семантикой движения образов природных стихий – волны (тт. 36–42, 44–51) и ветра (тт. 33, 43). Внутритекстовый контекст в Сонате создается на основе темы воспоминаний (заключительная партия, тт. 54–67), которая является семантической доминантой фортепианного творчества Н.К. Метнера. Узнаваемое континуальное звучание аккомпанемента колыбельной, в сочетании с ремаркой *molto tranquillo* и динамикой *PP*, отражает попытку авторского осмысления изображаемых событий.

Мягкий контраст между партиями сверхтемы свидетельствует о переносе конфликтного развития в разработку (т. 68), где тема-мелодия Музы, звучащая октавами в низком регистре и динамике *F*, приобретает величественную, героико-драматическую окраску (тт. 88–98). Проникновение образа воли в побочную партию репризы (тт. 180–184), проведение риторической фигуры вопроса в увеличении (т. 206) и грозное звучание колоколов (тт. 241–242, 247–250) в коде отра-

жают лирико-драматический образ героя, выраженный в концепции «Человек действующий».

Символическое содержание II части Сонаты, написанной в траурной тональности c-moll и имеющей авторский заголовок «Intermezzo»³, свидетельствует о влиянии шумановского стиля как в образном, так и в жанровом плане. Специфика композиции этой части на структурно-функциональном семантическом уровне представлена двойной экспозицией, сокращенной репризой (главная партия, тт. 101–127) и введением двух каденционных разделов (*Moderato* т. 128, *Andante* т. 132), создающих тематическую и образно-смысловую арку к III части.

На логическом композиционном уровне *Intermezzo* обладает семантикой круга, обусловленной попеременным звучанием в разных тональностях неконтрастных тем шествия (тт. 1–20) и волн (тт. 3, 13, 19), имеющих общее интонационное и ритмическое зерно. Быстрый темп, ремарка «*Marcato*» и динамика *P*, блуждающие по хроматизмам гармонии, напряженный характер отражают лирико-психологический символический образ героя. Семантика композиции на фабульном уровне представлена темами гротескного танца и мазурки (тт. 22–42), определяющих специфику жанрового инварианта II части – «Человек играющий».

Экзистенциальные символические образы *Largo* (III часть *Es-dur*) создают смысловые параллели со вступлением I и кодой II частей. Логический композиционный уровень помогает рассмотреть особенности сонатной формы без разработки, выраженные во вторичном

принципе сонатности и отсутствии контраста между партиями сверхтемы. Лирико-философская рефлексия автора представлена риторическими фигурами вдоха (вступление, тт. 2, 6, 13), *lamento* (главная партия, тт. 13–20), темами хорала и воспоминаний (побочная партия, *D-dur* тт. 21–26), формирующих концепцию «Человек мыслящий». Возвышенное звучание темы хорала (побочная партия, т. 21) олицетворяет сакральный символ веры и позволяет провести интертекстуальные параллели с лирико-психологическими образами I части Большой сонаты *Es-dur*, ор. 37 П.И. Чайковского.

В заключительной IV части («Финал») на концептуально-диалектическом уровне происходит синтез основных тем и символических образов, отражающих идею «Человек общественный». Динамичный, решительный характер героя выражен в главной партии риторической фигурой восклицания (тт. 1–3, 8–10) и стремительным темпом темы волны (тт. 13–28). Образно-смысловую арку к I части Сонаты проводит тема-мелодия Музы (побочная партия *As-dur*, т. 58), звучащая в монолитной хорально-аккордовой фактуре и приобретающая эпический характер в Финале.

На структурно-функциональном уровне специфика композиции заключается во введении фугато в разработку (т. 147) и лирико-философского эпизода *Tempo di Largo* между партиями сверхтемы в репризе. Победное шествие героя в коде выражено семантикой тональности *F-dur* и темой ликующих колоколов (тт. 335–338), выявляющей «национальную жанровую основу», «глубокую почвенность новаторских открытий композитора в области му-

зыкальных средств» (Ярешко А., 2013, с. 21).

В заключение отметим, что семантика символической программности Сонаты *f-moll* определяется идеей романтического двоемирия, выраженного в драматургии лирических, драматических, философских, психологических, эпических образов. Уникальность трактовки структурно-семантического жанрового инварианта на концептуальном уровне заключается в перестановке функций II и III частей, что позволяет наиболее рельефно выразить победу героя в Финале и интерпретировать концепцию «Человек теургический».

Семантика композиции Сонаты *f-moll*, ор. 5 позволила изучить особенности романтической трактовки четырехчастного цикла. На экстрамузыкальном семантическом уровне влияние сонатного творчества Р. Шумана проявилось в жанровом и композиционном планах Сонаты, ор. 5. Интертекстуальные связи с Большой сонатой П.И. Чайковского выразились в лирико-психологических образах, сакральной семантике колокольности и хоральности. Двухчастная композиция Сонаты обусловлена принципом зеркальной симметрии в соответствии с замыслом композитора.

Интрамузыкальный семантический анализ помог выявить специфику тематизма, определяющую направленность исполнительской интерпретации и раскрывающую смысловой потенциал и других сонат Н.К. Метнера. Внутритекстовый контекст Сонаты, выстроенный на основе взаимодействия хронотопов автора и героя, образов Музы и природных стихий, обусловлен полифоничностью мышления композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В тональности f-moll написаны также первые фортепианные сонаты Л. Бетховена, А. Скрябина, С. Прокофьева.

² Алгоритм семантического анализа – интерпретации фортепианных сонат Н.К. Метнера на пяти этапах был представлен автором в кандидатской диссертации (Предвечнова Е., 2018, с. 83). Однако семантический анализ Сонаты f-moll, op. 5 впервые проведен в настоящей статье.

³ Учитывая многозначность слова «Интермеццо», обратимся к его определению в инструментальном жанре. «Интермеццо (итал. Intermezzo, мн. intermezzi, от лат. intermedius – «промежуточный»). В XIX в. – небольшая самостоятельная инструментальная пьеса или часть инструментального цикла» (Музыкальный словарь Гроува. М., 2001. С. 354). Известно, что к жанру «Интермеццо» как в виде самостоятельных пьес, так и частей сонатного цикла обращались И. Брамс и Р. Шуман.

ЛИТЕРАТУРА

Арановский М.Г. Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исслед. очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.

Келдыш Ю.В. Н.К. Метнер // История русской музыки, 1890–1917 гг. М., 1997. Т. 10А. С. 134–169.

Куприянова Л.А. Семантика музыкальной композиции: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2000. 22 с.

Медушевский В.В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. М., 1981. 381 с.

Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / сост. М.А. Гурвич, Л.Г. Лукомский; вступ. ст., коммент. П.И. Васильева. 2-е изд. М.: Музыка, 1979. 96 с.

Подпороина Е.В. Николай Метнер: Поиск утраченной гармонии // Musicus: Вестн. С.Пetersб. гос. консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2009. № 3. С. 26–33.

Поповская О.И. Символическая программность в советской музыке 70–80-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. 17 с.

Предвечнова Е.О. Фортепианные сонаты Н.К. Метнера: Особенности стиля и семантики: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2018. 258 с.

Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999. 316 с.

Ярешко А.С. Колокол как предчувствие. Колокольные звоны в творчестве А.Н. Скря-

REFERENCES

Aranovskii, M.G. (1979), *Simfonicheskie iskaniya: problemy zhanra simfonii v sovetskoi muzyke 1960–1975 godov* [Symphonic searches: problems of the symphony genre in soviet music 1960–1975], Sovetskii kompozitor, Leningrad, 287 p. (in Russ.)

Bahtin, M.M. (1975), «Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics», *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, pp. 234–407. (in Russ.)

Keldysh, Yu.V. (1997), «N.K. Medtner», *Istoriya russkoi muzyki 1890–1917 gg.* [History of russian music in 1890–1917], Moscow, vol. 10 A, pp. 134–169. (in Russ.)

Kupriyanova, L.A. (2000), *Semantika muzykal'noi kompozitsii* [Semantics of musical composition], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Magnitogorsk, 22 p. (in Russ.)

Medushevskii, V.V. (1981), *Intonatsionno-fabul'naya priroda muzykal'noi formy* [Intonation-plot nature of the musical form], Moscow, 381 p. (in Russ.)

Metner, N.K. (1979), *Povsednevnyaya rabota pianista i kompozitora: Stranitsy iz zapisnykh knizhek* [Daily work of a pianist and composer: pages from notebooks], 2 ed., Muzyka, Moscow, 96 p. (in Russ.)

Podporinova, E.V. (2009), «Nikolai Medtner: search for the lost harmony», *Musicus: Vestnik Sankt-Petersburgskoi gosudarstvennoi konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova* [Musicus: Bulletin of the St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory], no. 3, pp. 26–33. (in Russ.)

Popovskaya, O.I. (1990), *Simvolicheskaya programmnost' v sovetskoi muzyke 70–80-kh godov* [Symbolic programming in Soviet

бина и С.В. Рахманинова. Саратов: Саратов. гос. консерватория (акад.) им. Л.В. Собинова, 2013. 164 с.

music of the 70s and 80s], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 17 p. (in Russ.)

Predvechnova, E.O. (2018), *Fortepiannye sonaty N.K. Metnera: osobennosti stilya i semantiki* [Piano sonatas by N.K. Medtner: features of style and semantics], Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 258 p. (in Russ.)

Shaimukhametova, L.N. (1999), *Migri-ruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskii kontekst muzykal'noi temy* [Migrating intonation formula and the semantic context of a musical theme], Moscow, 316 p. (in Russ.)

Yareshko, A.S. (2013), *Kolokol kak predchuvstvie. Kolokol'nye zvony v tvorchestve A.N. Skryabina i S.V. Rakhmaninova* [The bell is like a premonition. Bell rining in the works of A.N. Scriabin and S.V. Rachmaninov], *Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. L.V. Sobinova, Saratov*, 164 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Предвечнова Екатерина Олеговна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории им. М.И.Глинки
E-mail: garmonija_nsk@mail.ru

Author information

Predvechnova Ekaterina Olegovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of General Piano of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: garmonija_nsk@mail.ru

Поступила в редакцию 12.04.2022
После доработки 06.07.2022
Принята к публикации 14.07.2022

Received 12.04.2022
Revised 06.07.2022
Accepted for publication 14.07.2022

© Носорева, Е.В., 2022

УДК 782/785

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-73-81

ПРЕТВОРЕНИЕ БАРКАРОЛЫ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX в.

Е.В. Носорева¹

¹ Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова, 450008, Уфа, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается уникальный по воплощению темы «человек и природа» жанр венецианской баркаролы и его претворение в камерно-вокальном творчестве западноевропейских композиторов XIX в. На основе дошедших до нас старинных публикаций изучаются истоки формирования ее жанрового инварианта и ключевых образов. Специфика их воссоздания в композиторских опусах выявляется на примере анализа романсов Р. Ана, М. Бальфа, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Хензель и др. При этом в центре исследования находится определение общих черт фольклорных и авторских баркарол. Особое внимание в камерно-вокальных произведениях уделяется обусловленности музыкального содержания вербальными компонентами и сюжетом, которые составляют основу стихотворного текста. Методологической базой статьи стала теория жанра, а также разработки проблемы взаимодействия слова и музыки. Через исследование оригинальных средств жанрового выражения рассматриваются ключевые для баркаролы фигуры волны, качания, скольжения по поверхности воды, а также образы прекрасного места, дали, мечты и грёзы. Приводятся наблюдения за процессами взаимодействия мелодии и фортепианной партии, а также решаются задачи поиска методологических подходов для изучения жанра баркаролы в несвязанной со словом фортепианной музыке западноевропейских и русских композиторов XIX в. Результаты проведенного исследования открывают перспективы для постижения особого художественного мира баркаролы и дают возможность применения в педагогической практике и исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: баркарола, романтизм, камерно-вокальная музыка, жанровый инвариант, образы, мотивы, вербальный компонент

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Носорева Е.В. Претворение баркаролы в камерно-вокальных сочинениях европейских композиторов XIX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 73–81. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-73-81.

THE IMPLEMENTATION OF BARCAROLA IN THE CHAMBER-VOCAL COMPOSITIONS OF THE EUROPEAN COMPOSERS OF THE XIX CENTURY

E.V. Nosoreva¹

¹ Z. Ismagilov Ufa State Institute of Arts, 450008, Ufa, Russian Federation

Abstract. The article deals with the unique genre of Venetian barcarole and its realization in the chamber-vocal works of West-European composers of the 19th century. On the basis of the extant old publications we study the origins of its genre invariant and the key characters. The specific character of their recreation in composer's works is revealed through the analysis of romances by R. Ana, M. Balfe, F. Schubert, F. Mendelssohn, F. Henzel, etc. At the same time, the focus of the study is to determine the common features of folk and authorial barcarols. Particular attention in chamber-vocal works is paid to the conditionality of the musical content by the verbal components and plot, which form the basis of the poetic text. The methodological

basis of the article was the theory of genre, as well as the development of the problem of the interaction of words and music. Through the study of original means of genre expression the key figures of wave, swaying, gliding on water surface, as well as the images of beautiful place, distance, dream and reverie are considered. Observations on the processes of interaction between the melody and the piano part are given. The tasks of searching methodological approaches for the study of the barcarole genre in the piano music of Western European and Russian composers of the 19th century not related to the word are also presented. The results of the carried out research opens perspectives for understanding of the special artistic world of the barcarole. And also give the possibility of application in pedagogical practice and performing interpretation.

Keywords: barcarole, Romanticism, chamber vocal music, genre invariant, images, motifs, verbal component

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

For citation: Nosoreva, E.V. (2022), "The implementation of barcarola in the chamber-vocal compositions of the European composers of the XIX century", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 73–81. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-73-81.

Как известно, в искусстве XIX в. – эпохе романтизма с неограниченной рамками условностей свободой самовыражения и непосредственным проявлением чувств – возникают новые межвидовые жанры, сложившиеся на стыке с литературой, живописью, театром. Одним из них является баркарола / песня венецианского гондольера (от итал. *Barca* – лодка, *rollare* – испытывать бортовую качку), сформировавшаяся в европейской музыкальной культуре и занимающая «дополняющую» смежные жанры позицию «в особых семантических аспектах, например, в пейзажно-созерцательном» (Соколов О., 1994, с. 55).

Баркарола отображает сущностные стороны духовного мира человека, воплощенного сквозь призму взаимодействия с природой. При этом чувственно-эмоциональный и пейзажно-изобразительный содержательные планы жанра тесно переплетаются. Определяющим для него становится образ движения по воде, поскольку изменчивость и непредсказуемая вольность в изъяснении чувств гондольера была подобна текучести и переменчивости водной

стихии. Несмотря на упоминания баркаролы в различного рода наблюдениях, заметках о камерно-вокальной и фортепианной музыке, тем не менее, ее художественный потенциал до сих пор не исчерпан для исследователя и музыканта-практика. Названное обуславливает **актуальность** и **новизну** поднимаемой в статье темы.

Целью является рассмотрение специфики особенностей трактовки народной баркаролы в западноевропейской камерно-вокальной музыке XIX в. В этой связи возникает ряд **задач**: выявить и описать жанровый инвариант; обозначить ключевые мотивы и образы авторских баркарол, направленные на формирование жанрового содержания, определить роль музыкального компонента в его согласованности с вербальным.

Методологическим основанием стала теория жанра (Е.В. Назайкинский, О.В. Соколов, В.А. Цуккерман и др.), дополненная разработками проблемы взаимодействия слова и музыки (Л.П. Казанцева, И.В. Степанова, Ю.Н. Хохлов).

В камерно-вокальных сочинениях баркарола – приемница устной

традиции, заложенной предположительно в XVI–XVII вв., период расцвета Венеции – города, где родилась песня на воде. Венеция издревле была известна как *la sede di musica* – обитель музыки, гармонично сочетавшая религиозные и светские традиции. Баркарола же изначально являлась уникальным жанром, бытующим исключительно в народной среде, но заимствующим текст из профессиональной поэзии – поэм Т. Тассо и Л. Ариосто. Лирические и меланхолические по характеру песни на воде гондольеры распевали и сольно, и в дуэте, с сопровождением гитары / мандолины или без него, но никогда не хором.

К XVIII в. баркарола превратилась в самостоятельный жанр с обозначением «*canzoni da batello*» («лодочные песни») или «*canzoni veneziana*» («венецианские песни»). В это время она бытует в аристократических салонах, ее музыкальный язык начинает усложняться, а интерес путешественников и музыкантов обуславливает проникновение жанра из устной в письменную традицию. Первые записи принадлежали любителям музыки и выполняли просветительскую функцию. К сожалению, многие изданные в XVIII столетии нотные источники утрачены. Известны лишь публикации Джузеппе Баретти («Очерк о нравах и обычаях в Италии», 1769), Джона Уолша (три тома «Венецианских баллад» под именем Иоганна Адольфа Хассе, 1742, 1746, 1748) и Жана-Жака Руссо («*Canzoni Da Batello*», 1753).

Даже несовершенные по изданию, спорные по определению авторства ранние образцы баркарол дают возможность выявить наибо-

лее очевидные общие закономерности, которые образуют жанровый инвариант. В него вошли куплетная форма, умеренный темп, приоритет трех-, шестидольного метра, соположение особого рисунка мелодии, имитирующего качание гондолы на воде, и глубокого цифрованного баса (Rousseau J.-J., 1753). Стихи повествуют о прекрасном городе Венеции, путешествии по водной глади, любви и восхищении окружающей красотой.

Поэтический параллелизм природы и человека так или иначе лежит в основе баркаролы, лексика которой складывается в связи с топиной пасторали. Обозначаются ключевые мотивы, обусловленные, с одной стороны, местом ее возникновения, а с другой – средствами жанрового содержания. Среди них образы прозрачной водной глади, пространства, зеркального отражения города и особой акустической атмосферы. Они также связаны с колоритом, игрой света и тени, с воплощением природных эффектов, а главное, с отражением в зеркале воды мира реального, который затем в авторской баркароле перевоплощается в мир грезы-мечты. В музыке находят выражение мгновенные поэтические состояния и оттенки интимного чувства, они указывают на природу как источник вдохновения и безмятежного созерцания героя.

Широкая популярность в народной среде обеспечила баркароле органичное вхождение и в композиторскую музыку, где она была автономным сочинением (камерно-вокальные, инструментальные жанры) или его частью (опера) по принципу «текст в тексте» (Ю.М. Лотман). Однако именно

в камерно-вокальной музыке в тесной связи со словом и сюжетом баркарола сохранила близость инварианту. Ее распространение в XIX в. обусловлено невиданным до того интересом к народному искусству, собиранию и художественному освоению фольклора. Обращаясь к достоверным источникам и национальным приметам мира далекого прошлого, романтики смело расцветивали его своим воображением.

Интерес к венецианской баркароле был вызван и популярностью вокально-инструментального бытового музицирования на семейных и светских приемах, где звучала художественная песня в сопровождении фортепиано – *The Lied*. Ее ориентация на народные образцы, по мнению Ю.Н. Хохлова, происходила в противовес засилью оперной арии в первой половине XVIII в. (1997, с. 44, 54). *The Lied* стала благоприятной средой для развития баркаролы. Важным было и изменение системы взаимодействия поэзии и музыки. Если с середины XVIII в., по мнению американского исследователя С. Роджерса, сторонники северогерманской школы считали музыку «вспомогательной по отношению к поэзии, она была лишь средством выражения настроения» (Rodgers S., 2011, p. 178), то в XIX в. эволюция жанра приводит к «преобразованию мелодики, принципов развития, обогащению гармонического языка, росту значения партии фортепиано и новым чертам ее взаимосвязи с вокальной партией» (Хохлов Ю., 1997, с. 72). В контексте *The Lied* обогащается и жанровое содержание баркаролы.

Композиторы обращались в баркаролах к стихам великих –

И.В. Гёте, Г. Гейне, Т. Мур – и менее известных поэтов – Ф.Л. Штольберг, И. Майрхофер, М. Порто. И те, и другие создавали прекрасную оправу для музыкального содержания, соответствуя высоким требованиям поэтического изображения иллюзорной реальности. Так, романтики, по словам А.М. Гуревича, «весь мир воспринимали как “художественный организм, как художественное произведение”» (2015, с. 32). При этом искусно созданный мир вставал вровень и даже подменял собой действительность. Отраженный на глади вод реальный мир обретал облик идеала и мечты, воспетый в стихах и воплощенный баркаролой в камерно-вокальных сочинениях романтиков. Закономерно, что при максимальном приближении баркаролы к народному прототипу автор текста и вовсе не указывался, либо оставался неизвестным, как в романсе «Прогулка в гондоле» Дж. Давида. Однако в литературных источниках обязательно присутствовали свойства жанра слова-изображения картины путешествия по воде – лодка (челнок), волна, ночь, лунная дорожка, вода-зеркало.

Бытующая преимущественно в *The Lied*, баркарола обозначалась в «заголовочном компоненте» (Казанцева Л., 2002) по-разному. Часто определение жанра помещается в подзаголовок: «*”Bel mestier del Gondolier” Barcarola*» («“Прекрасный гондольер”. Баркарола») М.В. Бальфа¹; «Ночь прекрасна. Баркарола» М. Гульельмо, «Венецианская баркарола. Дуэт» Ж. Блюменталья. А также присутствуют неизменные атрибуты жанра – Венеция и / или гондола и гондольеры, как в песнях «Гондольер» Ф. Шу-

берта, «Венецианская баркарола» Ф. Мендельсона, «Две венецианские песни» Р. Шумана (цикл «Мирты»).

В названии содержится и обобщенный / конкретизированный образ воды, обозначение лодки, рыбака или путешествия. К примеру: «Песнь на воде», «Рыбачка», «Счастье рыбака в любви» Ф. Шуберта; «Водная прогулка» Ф. Мендельсона; «Над спящей водой», «Лодка» Р. Ана и др. Одно название и стихотворный текст могут встречаться в различных по музыкальному содержанию песнях: «На озере» на стихи И.В. Гёте есть у Ф. Шуберта и Ф. Хензель. Однако даже без упоминания баркаролы, ее жанровые черты присутствуют в интонационной канве романсов «Избушка» Э. Грига; «Дитя, мы обнявшись сидели» Г. Вольфа, а также «Розовый венок», «Вечерний пейзаж», «Осенью», «Томление» Ф. Хензель.

Близость жанровому инварианту баркаролы проявляется и в композиционной организации романсов. Они написаны традиционно в простых куплетной или строфической формах. Но существуют и образцы в производной от куплетной простой двухчастной («Блондинка в гондоле» Р. Ана), а также простой трехчастной безрепризной формах («Дитя, мы обнявшись сидели» Г. Вольфа). Песни обрамляются фортепианными проигрышами, которые создают оправу «зарисовкам» природы и вызванному ею лирическому чувству.

Анализ вокальных образцов выявил преимущество баркарол камерных и интимных по выражению вербального и музыкального содержания. Романтизм обретает, наконец, «музыкальный тон для

каждого образа, и образ для каждого музыкального тона», – то, что Новалис считал первоочередной задачей искусства². Здесь за фигурой героя скрывается тонко чувствующий художник – поэт и музыкант, а песня становится своего рода его дневником. Близкий природе во всех ее проявлениях, естественному и эмоционально открытому народному мирозерцанию, он непосредственно повествует о своих чувствах. Сквозь призму воплощения нерукотворных образов природы выражены мотивы прекрасного мира, любви, мечты, которые царят в песнях «Счастье рыбака в любви» Ф. Шуберта, «Ночь прекрасна» М. Гульельмо, «Избушка» Э. Грига и др.

Отличительной особенностью баркарол в камерных песнях и романах является главенство мелодии как целостного и законченного обобщенного образа. Она становится основным носителем музыкального содержания. Вокальные линии романсов, в которых неизменно присутствует *фигура волны*, отличают естественность и обаяние, напевность и непрерывность течения, развертывающегося словно «на одном дыхании». Они во многом обусловлены ритмом и содержанием стиха, где сочетаются простодушие и проникновенность в выражении чувств. При этом для мелодии характерно просветленное звучание и нежный лирический колорит, близкий эстетике пасторали.

Участвуют и фигуры-имитации звучания «нежной флейты», значение тембра которой, по словам А.Г. Коробовой, «подобно “лире Орфея”, закрепилось в лексике музыкального модуса пасторальности» (2007, с. 492). Использование ее

знаков производит особый художественный эффект, где обилие тонких деталей способствует созданию особого состояния созерцания или своеобразного «движения в статике». Среди широких по дыханию интервальных ходов ключевую роль играет интонация «воздушной», «лирической» (В.А. Цуккерман) сексты. Одним из ее неперемennых свойств становится мягкость интонационного звучания в соединении с широтой и некоторой гармонической наполненностью (Мазель Л., 1984, с. 63). В контексте мажора такая интонация придает мелодии не только распеvность, но и ощущение простора и дали.

Фортепианная партия выполняет множество функций, так или иначе отображающих среду обитания народной баркаролы и эмоциональный отклик на нее, запечатленные в поэтическом тексте. Она создает атмосферу, где звучит голос, поскольку в виде ассоциаций сохраняет связь восприятия с акустическим пространством, где исполнялась баркарола – музыкального инструмента и шума морских волн.

В наиболее близких народной баркароле The Lied партия фортепиано уподобляется незамысловатым «бряцаниям» на мандолине или гитаре, сопровождающим пение. Так, в «Баркароле» М. Бальфа, «Избушке» Э. Грига, «Баркароле» Ф. Мендельсона, «Рыбачке» Ф. Шуберта основные черты образа сконцентрированы в вокальной партии, а обобщенная и недетализированная фортепианная лишь формирует необходимую атмосферу, в которой вокальная мелодия то усиливает, то ослабляет свои резонирующие свойства. При этом словно воссоздаются

те естественные условия, в которых звучала народная баркарола. Мелодия то скользит по поверхности сопровождения, как в «Избушке» Грига и «Баркароле» Бальфа, то парит над ним, как в «Баркароле» Мендельсона, то погружается в глубину, как в «Песне на воде» Шуберта.

Наиболее распространенными в сопровождении являются фигуры волны, качания и скольжения по поверхности, зыби на водной глади или морского рокота. Они становятся своеобразными «кочующими сюжетами» (А.Н. Веселовский) движения по воде. По словам О.В. Соколова «возникает ощущение целостной музыкальной среды, вибрирующей, колыхающейся, переливающейся различными оттенками» (1994, с. 92). Располагаясь в различных ярусах фактуры и совмещаясь с глубокой линией баса, они формируют пространственную детерминанту содержания. Существуют образцы, в которых волнообразные фигурации сопровождения остаются неизменными. Они создают эффект качания лодки на воде и поэтическую атмосферу, как, к примеру, в «Венецианской баркароле» Мендельсона.

Продолжая народную традицию, композиторы в камерно-вокальной музыке заимствовали не только комплекс средств выражения баркаролы, но и манеру одно- или двухголосного ее исполнения гондольерами дуэтом или в диалоге. Сохраняя связь с первоисточником, сочинения излагались для двух различных голосов: сопрано и контральто («Венецианская баркарола» Ж. Блюменталья), сопрано и баритона («Баркарола. Дуэт» Ш. Гуно),

произвольного сочетания голосов («Водная прогулка» Ф. Мендельсона) и др.

В совокупности с вокальной партией пейзажно-созерцательный план содержания фортепианного сопровождения в камерно-вокальной музыке композиторов XIX в. генетически связан с образами грезы, мечты, которые отображены улетающей вдаль народной песней. Воспроизведение пространственного объема в партии фортепиано достигается за счет разных приемов. Среди них «отзвуки», напоминающие эхо («Венецианская баркарола» Ж. Блюменталья); гулкие «пустотные» квинты в сопровождении («Рыбачка» Шуберта, «Избушка» Грига); многослойность музыкальной ткани и широкий регистровый охват, формирующий эффект звучащей сквозь «завесу» гармонии и доносящейся как бы с расстояния мелодии («Гондольер» Шуберта).

Иллюзорность пространственных отношений создается также за счет полифонизации фактуры и диалогических структур в фортепианной партии («Венецианская песня» Шумана). Длительные тонические органичные пункты, остинатность фактурного рисунка и регулярная времяизмерительность ритмики при медленном или сдержанном темпе подчеркивают эффект созерцания.

В камерно-вокальных баркаролах преобладают светлые созерцательные настроения. Примечательно, что большинство песен написано в мажоре: «Гондольер», «На озере», «Рыбачка» Ф. Шуберта; «Две венецианские песни» Р. Шумана, «Избушка» Э. Грига; «Баркарола» М. Бальфа; «Ночь прекрасна» М. Гульельмо, «Дитя, мы обнявшись сидели»

Г. Вольфа и др. Однако даже в редких минорных образцах отсутствуют мотивы горя или страданий. Напротив, выражение светлой грусти или сожаления в них достигается отчасти благодаря оттенению минора мажорными «бликами»: «Венецианская баркарола» (си минор – ре мажор) и «Водная прогулка» (оль минор – си-бемоль мажор) Мендельсона, а также завершением песни в мажорном ключе. Так, к примеру, «Счастье рыбака в любви» и «Песнь на воде» Шуберта начинаются в миноре (ля минор и ля-бемоль минор), а к концу куплета заканчиваются в одноименном мажоре.

Подводя некоторые итоги, можно отметить следующее: художественный мир баркаролы сформировался в связи с природной и культурной средой Венеции. Черты поэтики баркаролы – образы прекрасного места, дали и мечты, где время и пространство едины, преломляются сквозь призму отраженного водно-зазеркального мира. Возникнув первоначально в народной среде, баркарола довольно быстро распространяется не только по всей Италии, но и по странам Западной Европы сначала как народная песня, где сложился ее инвариант, а затем и в композиторской музыке. Наивысшего расцвета жанр достигает в XIX в.

В камерно-вокальной музыке присутствует свойственное баркароле длительное и устойчивое, но тончайшим образом детализированное состояние со- и самосозерцания. Героем песен чаще всего является человек, тонко чувствующий жизнь, связанный с природой и бытом родного края. Здесь в полной мере проявляется статический тип музыкальной картины, зарисовка одного

состояния. В тесной связи со словом и сюжетом оттачивается музыкальное содержание баркаролы.

Исследование особенностей претворения баркаролы в сочинениях западноевропейских композиторов открывает перспективы для изу-

чения образцов русской камерно-вокальной музыки XIX в. Постигание специфики жанра, сыгравшего одну из ключевых ролей в отображении темы «человек и природа», еще таит в себе немало загадок и обозначает новые научные горизонты.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее названия даются в переводе автора.

² Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под. ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 94–107.

ЛИТЕРАТУРА

Гуревич А.М. «Свободная стихия»: Статьи о творчестве Пушкина. М.: Языки славянской культуры, 2015. 460 с.

Казанцева Л.П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Текст художественный: В поисках утраченного: Сб. науч. материалов. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 2002. С. 132–140.

Коробова А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: К теории и истории жанра. Исследование / Урал. гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. Екатеринбург, 2007. 656 с.: нот., ил.

Мазель Л.А. Роль секстовости в лирической мелодике // Статьи по теории и анализу музыки. М.: Сов. композитор, 1984. С. 55–79.

Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: Моногр. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1994. 220 с.

Хохлов Ю.Н. Строфическая песня и ее развитие от Глюка к Шуберту. М.: КУНШТ, 1997. 402 с.

Rodgers S. Fanny Hensel's Lied Aesthetic // Rodgers S. Journal of Musicological Research. 2011. No. 30. P. 175–201.

Rousseau J.-J. Canzoni da batello. Chansons italiennes ou leçons de musique pour les commençans. 1753. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452859f/f6.item> (дата обращения: 28.03.2022).

REFERENCES

Gurevich, A.M. (2015), “Svobodnaya stikhiya”: Stat'i o tvorchestve Pushkina [“Free element”: articles on Pushkin's works], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, 460 p. (in Russ.)

Kazantseva, L.P. (2002), “Title as a verbal attribute of a musical text”, *Tekst khudozhestvennyi: V poiskakh utrachennogo* [Artistic text: in search of the lost], Izdatel'stvo Petrozavodskogo universiteta, Petrozavodsk, pp. 132–140. (in Russ.)

Khokhlov, Yu.N. (1997), *Stroficheskaya pesnya i ee razvitie ot Glyuka k Shubertu* [Strophic song and its development from Gluck to Schubert], KUNSHТ, Moscow, 402 p. (in Russ.)

Korobova, A.G. (2007), *Pastoral' v muzyke evropeiskoi traditsii: K teorii i istorii zhanra* [Pastoral in the music of European tradition: to the theory and history of the genre], Ekaterinburg, 656 p. (in Russ.)

Mazel', L.A. (1984), “The role of sextonality in lyric melody”, *Stat'i po teorii i analizu muzyki* [Articles on music theory and analysis], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 55–79. (in Russ.)

Rodgers, S. (2011), “Fanny Hensel's Lied Aesthetic”, *Rodgers S. Journal of Musicological Research*, No. 30, P. 175–201. (in Eng.)

Rousseau, J.-J. (1753), *Canzoni da batello. Chansons italiennes ou leçons de musique pour les commençans*. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452859f/f6.item> (Accessed 28 March 2022). (in Fren.)

Sokolov, O.V. (1994), *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry* [Morphological system of music and its

Сведения об авторе

Носорева Елена Валентиновна, доцент кафедры камерно-концертмейстерского искусства, аспирант кафедры теории музыки Уфимского государственного института искусств им. З. Исмагилова

E-mail: nosoreva@yandex.ru

Author information

Elena V. Nosoreva, associate professor at the Department of Chamber and Concertmaster Art, postgraduate student of the Department of Music Theory at the Z. Ismagilov Ufa State Institute of Arts

E-mail: nosoreva@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.04.2022

После доработки 12.07.2022

Принята к публикации 14.07.2022

Received 01.04.2022

Revised 12.07.2022

Accepted for publication 14.07.2022

ТВОРЧЕСТВО Г.Х. АНДЕРСЕНА: СВОЕОБРАЗИЕ ОТРАЖЕНИЯ В ДЕТСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ АЛЬБОМАХ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Е.А. Шефова¹

¹ Липецкий государственный педагогический университет им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, 398020, Липецк, Российская Федерация

Аннотация. Статья восполняет пробел в фокусе исследований, посвященных изучению развития и становления детского фортепианного альбома. В центре внимания будет рассмотрена самостоятельная область профессионального музыкального творчества – детский цикл, связанный с интерпретацией образов и мотивов литературных произведений Г.Х. Андерсена. В качестве отправной точки взят этап становления альбома, начинающийся с шумановской линии – «Альбома для юношества» и «Двенадцати четырехручных фортепианных пьес для маленьких и больших детей», ор. 85. Выявляются два основных направления развития детского фортепианного цикла на тексты Г.Х. Андерсена. Первое – связано с трактовкой сказочных образов, исходящих из принципа создания музыкального аналога, опирающегося на конкретный литературный пласт, родоначальником направления стал П. Чайковский. А второе продолжает линию Р. Шумана, где в пьесах представлен художественный мир, неотожественный только звучанию музыки, вследствие чего композитору достаточен только лишь немusical компонент. Из произведений такого рода стоит выделить альбомы Э. Хартманна, Л. Шитте, Ф. Шмитта и К. Рейнеке. Обобщая циклы можно отметить, что каждый из названных композиторов при обращении к немusical компоненту оставался в рамках своих музыкальных предпочтений. Э. Хартманн, большую часть времени уделявший государственной службе, два своих цикла считал «салонной музыкой», не настаивая на педагогическом характере пьес; миниатюры Л. Шитте, несмотря на изобретательность фактурных приемов, представляли инструктивный материал; в произведениях Ф. Шмитта и Э. Макдауэлла просматривается попытка синтезировать романтические и импрессионистические стилистические черты. Рецепция творчества Г.Х. Андерсена в музыке зарубежных композиторов нашла выражение в разнообразных жанрах с обращением к различным стилям, приемам и техникам. Наследие Г.Х. Андерсена в современных для композиторов реалиях позволяло им выразить личное отношение к выбранной теме.

Ключевые слова: Г.Х. Андерсен, детский фортепианный альбом, сказки, «Картинки-невидимки», музыкальный образ, романтизм, инструментальная музыка

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шефова Е.А. Творчество Г.Х. Андерсена: Своеобразие отражения в детских фортепианных альбомах зарубежных композиторов // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 82–91. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-82-91.

THE WORK OF G.H. ANDERSEN: THE PECULIARITY OF REFLECTION IN CHILDREN'S PIANO ALBUMS BY FOREIGN COMPOSERS

Е.А. Shefova¹

¹ P.P. Semenov-Tyan-Shansky Lipetsk State Pedagogical University, 398020, Lipetsk, Russian Federation

Abstract. The article fills a whitespace in the focus of researches devoted to the study of the development and formation of a children's piano album. The focus will be on the independent

area of professional musical creativity – children’s cycle, associated with the interpretation of images and motives of literary works by G.H. Andersen. The stage of formation of the album is taken as a starting point which is starting with the Schumann’s line – “Album for the young” and “Twelve four-handed piano pieces for small and big children”, op. 85. There are identified two main directions of development of the children’s piano cycle on the texts of G.H. Andersen. The first one is connected with the interpretation of fairy-tale images outgoing from the principle of creating a musical analogue, relying on particular literary layer, the founder of the direction became P. Tchaikovsky. And the second one continues the Schumann’s line, where the plays represent the art world that is not identified only with the sound of music, as a result of which there is only an extra-musical component is sufficient for the composer. It is mentioned that among this kind of works it is worth highlighting the albums of E. Hartmann, L. Schitte, F. Schmitt and K. Reinecke. Generalizing the cycles, it can be mentioned that all of these composers remained in the limits of their musical preferences, when referring to the extra-musical component. E. Hartmann who dedicated most of his time to public service, considered his two cycles as “salon music” without insisting on the pedagogical nature of plays; the miniatures of L. Schitte presented instructional material, despite the ingenuity of textural services; in the works of F. Schmitt and E. McDowell, it is an attempt to synthesize romantic and impressionistic stylistic features. The reception of G. H. Andersen’s creativity in the music of foreign composers has found an expression in the different genres with an appeal to various styles, methods and techniques. The legacy of G.H. Andersen in the modern realities for composers allowed them to express their personal attitude to the chosen topic.

Keywords: G.H. Andersen, children’s piano album, fairy tales, “invisible pictures”, musical image, Romanticism, instrumental music

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

For citation: Shefova, E.A. (2022), “The work of G.H. Andersen: the peculiarity of reflection in children’s piano albums by foreign composers”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 82–91. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-82-91.

Среди огромного жанрового соцветия музыкального искусства фортепианный детский альбом предстал как одно из самых ярких его проявлений. Начиная со второй половины XIX в. европейскими и русскими композиторами написано огромное количество фортепианных альбомов для детей (свыше 100), а поистине «золотой эпохой» жанра стали 1930–1980-е гг.

Несмотря на то что программность в музыкальном искусстве XIX в. являлась характерной чертой романтизма, инструментальной музыке для детей, представлявшей пеструю панораму образов и их жанровых претворений, только предстояло совершить открытия в этой области. Между тем «альбомная» концепция синтеза искусств впечатляет разнообразием идей и подходов. Произведения Г.Х. Андерсена столь часто

становились источником вдохновения для композиторов, что интерес к его творчеству в музыкальных кругах можно с полным правом называть феноменальным. Стоит сказать, что это исключительное явление в истории музыки пока не стало предметом разносторонних научных исследований. По мнению Д. Белянского до сих пор не создана единая концепция, в которой были бы описаны общие и частные тенденции развития важнейших произведений датских мастеров в широком культурно-историческом контексте (2021, с. 4).

Недостаточная разработанность данной проблематики в западном и отечественном музыковедении обусловлена отсутствием интереса исследователей в изучении содержания понятия «детский фортепианный альбом»¹.

Цель данной работы – определить и представить сущностную картину творческого взаимодействия литературных произведений Г.Х. Андерсена в фортепианных детских альбомах зарубежных композиторов.

В мировой литературе существует немалое количество разнообразных сюжетов, в том числе и таких, которые относятся к жанру литературной сказки. Сказочные сюжеты наравне с авторскими интенциями несут в себе определенный набор образов и мотивов, семантических значений, которые прочно закрепились на очень глубоких уровнях сознания и мировосприятия. «Сказочная поэзия – обширнейшее царство, которое простирается от сочащихся кровью могил древности до наивного детского альбома. Она охватывает и народное творчество, и литературные произведения, она является представителем поэзии всех видов, и мастер, овладевший этим жанром поэзии, должен уметь вложить в него трагическое, комическое, наивное, ироническое и юмористическое» (Брауде Л., 1979, с. 74). Таковыми являются сказки Г.Х. Андерсена, которые до сих пор поражают глубиной и универсальностью заложенных в них значений и символов.

Свои первые тексты Ганс Христиан Андерсен (Hans Christian Andersen, 1805–1875) начал публиковать в 1822 г. К авторской обработке народных сказок Г.Х. Андерсен обратился «не для того, чтобы зазвучал во всеуслышание голос его народа, а для того, чтобы восстановить в памяти и оживить собственное детство. “Я и сказки” – таков был “фантастический бином”, служивший Андерсену путеводной

звездой во всем его творчестве» (Родари Дж., 1990, с. 94). Предпочтение «новой» сказки традиционной позволило ему полностью высвободить фантазию и выработать особый язык. Не подражая своим предшественникам в жанре сказки Ш. Перро, А. Галланду, Э. Гофману и братьям Гримм, Андерсен нашел свой стиль, который отличается умелым и уравновешенным использованием разговорного языка, идиом и крылатых выражений, передачей чувств и прекрасных идей, без труда переходящих от поэзии к иронии, от фарса к трагедии.

Но есть еще одна сторона творчества Г.Х. Андерсена – невероятная мелодичность и ритмичность поэтического языка, содержание, красота и изысканность которого способны передавать музыкальные звуки. Именно об этом говорит Г.Х. Андерсен в одном из последних писем к Э. Хартманну: «Дорогой друг! Вчера вечером я, наконец, написал небольшое стихотворение, музыкальное настроение и слова поют внутри меня, жаль, что я не могу запечатлеть свое состояние в музыкальных звуках...»².

Поэтичность текстов Г.Х. Андерсена оценили Клара и Роберт Шуманы. Г.Х. Андерсен был в восторге от игры Клары, которая, по его выражению, «своей игрой сеяла ростки волшебных звуков в сердца слушателей» (Гончаренко Т., 2017). Летом 1840 г. Р. Шуман сочинил Вокальный цикл, ор. 40 на текст Г.Х. Андерсена. Впоследствии композитор написал «Рождественскую песню», ор. 79 № 17 «Barn Jesus i en Krybbe laa», поместив ее в свой вокальный опус «Liederalbum für die Jugend» тем самым поставив Г.Х. Андерсе-

на наравне с такими поэтами, как И. Гете, Ф. Геббель, А. Гофман фон Фаллерслебен, Э. Мёрике и Ф. Шиллер.

Еще одна особенность произведений Г.Х. Андерсена – *драматургия одушевленного предметного мира* – продолжает вдохновлять писателей, режиссеров, композиторов, балетмейстеров, скульпторов и художников. В 2020 г. в Государственном академическом театре им. Евг. Вахтангова был поставлен спектакль «Волшебный театр Андерсена» (автор сценической версии и режиссер-постановщик Ася Князева). В 1871 г. Августом Бурнонвилем был поставлен балет «Сказки в картинах». В России сказки Г.Х. Андерсена инсценировал М. Добужинский. В 1919 г. в Петербурге его силами поставили спектакль, в который вошли три сказки «Цветы для маленькой Иды», «Комета» и «Свинопас». По отзывам современников, театральный мир Петербурга остался в восторге.

Все вышеперечисленные примеры относятся к синтетическим видам искусства, изъятие из которых литературного текста, по мнению Л. Казанцевой, «низведет музыку до уровня калейдоскопа ярко-характерных музыкальных эскизов» (2009, с. 259). Детские циклы, нередко опираясь на незначительный внемузыкальный компонент, например, вербальную характеристику образа, в большинстве своем не имеют развития, «драматургического продолжения» (Казанцева Л., 2009). Вопрос о правомерности считать ли циклы программными отходит на второй план, поскольку уникальность их видится в другом.

В развитии фортепианного детского альбома намечаются две тен-

денции. Первая – связана с трактовкой сказочных образов, исходящих из принципа создания музыкального аналога, опирающегося на конкретный литературный пласт. Родоначальником направления стал П. Чайковский. Замечателен ряд миниатюрных характеристических танцев в финале балета «Спящая красавица», где выступают персонажи сказок Ш. Перро. Например, в основе темы Кота в сапогах и белой кошечки лежит ход на малую секунду вверх с последующим спадом на сексту вниз, имитирующий мяуканье. Другая – продолжает линию Р. Шумана, который, как известно, не обращался к изобразительности, считая, что воображение слушателя тем самым будет ограничено.

В пьесах фортепианных альбомов представлен художественный мир, неотожествленный только звучанию музыки, вследствие чего композитору достаточен внемузыкальный компонент. Из произведений такого рода стоит выделить альбомы Э. Хартманна, Л. Шитте, Ф. Шмита, К. Рейнеке, Э. Макдауэлла. Остановимся на детских фортепианных циклах названных композиторов.

Одним из первых музыкантов, обративших внимание на поэтичность литературного языка Г.Х. Андерсена, был его соотечественник, датчанин Йоханн Петер Эмилиус Хартманн (1805–1900). Сказочник и композитор познакомились в 1830 г., впоследствии завязалась дружба, которая продлилась всю их жизнь. Это был творческий союз: Г.Х. Андерсен сочинял тексты (в основном кантаты для похорон и дней рождений), а Э. Хартманн «перекладывал» их на музыку. Одним из ярких результатов творческого союза

стало создание оперы «Маленькая Кристен» (1846).

Э. Хартманну принадлежат два детских фортепианных альбома, в основу которых легли стихотворения Г.Х. Андерсена. Альбом «Шесть характерных пьес», ор. 50 (1848) был создан за год до своей «программы» (1849), на что указывает переписка между композитором и музыкальным издателем. Э. Хартманн просит его оставить место для поэтических текстов, которые он представит, как только Г.Х. Андерсен закончит работу над ними. В связи с этим, современниками был замечен курьезный факт: формальная связь между музыкальным содержанием отдельных произведений и поэтическим текстом не всегда полностью очевидна. Например, первая пьеса у Э. Хартманна лучезарно мажорная, в то время как в стихотворении Г.Х. Андерсена есть прямое указание на печальный исход: «Клин диких лебедей исчезает под звуки минорного аккорда»³.

В альбоме отсутствуют заголовки. Первая и четвертая пьесы представляют лирические зарисовки, вторая, третья, пятая и шестая – посвящены раскрытию определенного образа. Так, в поэтическом тексте, предписанном второй пьесе, дана целая сценка, в которой мальчик бежит по саду, пытается поймать бабочку, на что розочки сочувственно восклицают: «Бабочка, спасайся! Лети к ручью!». Миниатюра написана в простой двухчастной форме. В коротких четырехзвучных последованиях угадываются осторожные, но стремительные движения мальчика, далее, яркий характерный оборот выписанной трели имитирует ритмичные взмахи крыльями бабочки.

Сам Э. Хартманн назвал цикл «салонной музыкой», намекая на педагогический характер пьес, при этом убеждая в аннотации, что пианист сможет его выучить и исполнить без особых усилий, чему также будет способствовать программное содержание. Подобная реклама дала свои плоды. Пьесы получили известность еще при жизни композитора и выдержали несколько переизданий. Примечательно, что особенность цикла, выпущенного в 1912 г. редактором А. Рутхардтом, заключалась в том, что на титульном листе стихотворения Г.Х. Андерсена были опубликованы не только на датском языке, как в первоначальном варианте, но и на немецком и английском.

Другой цикл ор. 55 Э. Хартманн (1855) озаглавил «Новеллеты в 6 характерных пьесах на текст Г.Х. Андерсена». За основу композитор взял стихотворение «I Dag er Fridag! "siger han," men Børn», опубликованное в декабре 1855 г. Совместная работа строилась таким образом: Э. Хартманн проигрывал Г.Х. Андерсену одну за другой пьесы, к каждой из которых сказочник придумывал лаконичную историю в стихах. Предполагалось, что их должны были читать перед каждой новеллетой. В отличие от предыдущего опуса, новеллеты представляют собой художественное целое. Единство циклу придает философское настроение (размышления школьного учителя о радости и горе, детях, которые в силу своего возраста не способны помнить горе), а также тематический материал третьей пьесы, где сквозной темой-воспоминанием становится жанр менуэта.

Таким образом, обращение к поэтической лирике повлекло изменения в жанровой сфере, а вместе с ними и открытие художественных возможностей простых форм, интегрируемых в циклы миниатюр, отмеченных шумановской печатью камерности. Музыка представлена различными типами фактуры. Противопоставление, взаимопереходы и модуляции фактурных планов рельефа и фона у Э. Хартманна получают индивидуальную «окраску».

Людвиг Шитте (Ludvig Schytte, 1848–1909) продолжил начатую линию старшего современника и сочинил два фортепианных цикла для детей – «Маленькие фортепианные пьесы с девизами», ор. 107 (первая публикация – 1903) и «Три сказки Г.Х. Андерсена» (первая публикация – 1909). Каждой пьесе ор. 107 предшествует аннотация и название сказки, которых ровно десять – «Огниво», «Маленький Клаус и Большой Клаус», «Цветы маленькой Иды», «Нехороший мальчик», «Гадкий утенок», «Домовой у лавочника», «Русалочка», «Бужинная матушка», «Старый уличный фонарь», «Прыгуны». Это не просто зарисовки с натуры, но опосредованные сквозь призму поэтического восприятия мира портреты. Каждая пьеса имеет свою отличительную (без драматургического продолжения) особенность. Так, основная тема «Огниво» аккордовая, с четкой меняющейся акцентировкой, пунктирным ритмом, написана в темпе марша. Различные типы форшлаггов прорезают воздух, словно выстрелы, а миксолидийский лад придает эпизодам несколько дерзкое звучание. В «Русалочке» Л. Шитте вслед за Р. Шуманом индивидуализирует ме-

лодию, используя логику коротких импульсивных мотивов, лишь внешне объединенных в одну линию. Мелодические интонации рассредоточиваются между верхним и нижним ярусом фактурного комплекса, что способствует взаимопроникновению рельефа и фона.

Пьесы – «Волшебный холм», «Соловей» и «Красные башмачки» – образуют другой цикл композитора лишь с той разницей, что каждая пьеса сопровождается подтекстовкой. Несмотря на попытки «опоэтизировать» пьесы, все же они носят инструктивный характер и ставят перед исполнителем только разнообразные технические задачи. Несогласованность музыкального материала и текста сказки между собой можно выразить словами А. Серова «...мы не слышали бы, не будь одного словечка на обертке партитуры» (1985, с. 237).

Ученик Г. Форе и Ж. Массне, друг М. Равеля, Флоран Шмитт (1870–1958) оставил замечательную сюиту для фортепиано в четыре руки «Неделя маленького эльфа Оле-Лукойе, или сны Яльмара», ор. 58 (1912), состоящую из семи великолепно положенных на музыку историй, рассказанных одним из знаменитых персонажей Г.Х. Андерсена – Оле-Лукойе. Впоследствии Ф. Шмитт оркестровал сюиту и создал на основе ее музыки балет «Маленький эльф Оле-Лукойе», ор. 73 (1923).

В чем же выражается авторское прочтение сказок? Во-первых, в сюите Ф. Шмитта чувствуется смешение романтических и импрессионистических стилистических черт. По мысли Е. Сорокиной «музыка ее, может быть, недостаточно индиви-

дуальна, но искренна и обаятельна. В ней присутствуют такие качества, как изобретательность, мастерство и отличный вкус» (1988, с. 258). Во-вторых, каждая из пьес получает жанровый облик: в характере скерцо написаны «Мышиная свадьба», «Лошадка Оле-Лукойе» и «Хоровод хромых букв»; «Прогулка сквозь картину» («...высокие старые деревья, трава, цветы и широкая река, убегавшая мимо дворцов за лес, в далекое море») написана в духе красочной пасторали, и, наконец, в-третьих, гармония, ритмика и фактура в этом сочинении изысканна.

Среди «озвученных сказок» истории Карла Рейнеке (Carl Heinrich Carsten Reinecke, 1824–1910) занимают особое место. Композитору явно симпатизировал жанр, и он на протяжении своего творчества экспериментировал с ним. В его фортепианных циклах для детей можно встретить самых необычных героев: Rübezahl (горный дух), Die Roggenmuhme (полевая ведьма), Melusine (фея из кельтских и средневековых легенд), Die Regentrude (королева дождя). Возможно, интерес к жанру сказки вызван был и дружбой с Г.Х. Андерсеном. Музыкант и писатель общались, обменивались поэтическими, со стороны Г.Х. Андерсена, «любезностями»: «Словно по мановению твоей волшебной палочки раздаются звуки, ангелы поют гимн весне, и эта песнь передается от сердца к сердцу»⁴.

В творчестве композитора насчитывается порядка шести циклов сказок. Два из них – «Музыка к сказке о “Щелкунчике и короле мышей”», ор. 46 (1866) и «Музыка к сказке Андерсена о Свинопасе»,

ор. 286 (1900-е гг.) – написаны для фортепиано в четыре руки. В сюиту вошли семь номеров – «Увертюра», «Роза», «Соловей», «Развлечение и танец», «Принц едет за невестой», «Поющий горшок» и «Танец с факелами». Стилизовое своеобразие фортепианного опуса К. Рейнеке определяется интонационно-жанровыми его истоками. В пьесе «Поющий горшок» при взаимодействии трех фактурных слоев – мелодии («O, du lieber Augustin, Augustin»), фигурационного контрапункта и органного пункта происходит полифонизация фактуры. Особенностью данной миниатюры стало включение в гармонию аккомпанемента добавочного или «внедряющего» тона. Впервые применение «внедряющего» тона на примере произведений Р. Шумана отметила Т. Гончаренко. По ее мнению, «в сочетании с ритмическим движением  в сопровождении и мелодией широкого дыхания звучание приобретает повышенный эмоциональный тонус»⁵ (Гончаренко Т., 2017, с. 167). Грустный финал сказки Г.Х. Андерсена по всей видимости не устроил композитора. Заключительная миниатюра цикла заканчивается блестящим полонезом – «Танец с факелами».

Один из основоположников американской профессиональной композиторской школы Эдвард Макдауэлл (1860–1908) сформировался под влиянием эстетики, литературы и музыки немецких романтиков, «загоревшись» шумановским синтезом поэзии и музыки. Для четырехручного фортепианного цикла «Лунные картины», ор. 21 (1885) композитор выбрал самую необычную литературную программу Г.Х. Андерсена – «Billedbog uden

Billeder» в дословном переводе – «Книжка с картинками без картин» или «Картинки-невидимки». Сборник состоит из небольших историй, рассказанных месяцем за тридцать три вечера: «“Набрасывай эти картинки в тетрадь, и выйдет целая книжка с картинками!” – сказал он мне в первое же свое посещение. Я так и делал вечер за вечером и мог бы теперь предложить вам своего рода новую “Тысячу и одну ночь” <...> Гениальный художник, поэт или композитор сумел бы воспользоваться этим материалом лучше, я же могу дать только одни бледные наброски вперемешку с собственными размышлениями – месяц навещал меня ведь не каждый вечер: случалось, что его заволакивали облака”» (Андерсен Г., 1899, с. 313).

В музыке Э. Макдауэлла преобладают романтические настроения. Можно согласиться с Е. Сорокиной, которой «хрупкие и красочные гармонии, лишенные басовых опор, напоминают Грига и раннего Дебюсси» (1988, с. 189). Пять программных сказочных миниатюр обнаруживают многие черты, близкие живописному импрессионизму: жанровые сценки («Посещение медведя»), портретные зарисовки («Девочка-индуска», «Сказка об аисте», «Лебедь»), пейзаж («В Тироле»). Композитор уделяет внимание красочно-колористической стороне произведения – возможностям тембрового и фактурного развития, гармонии, ладотональным краскам.

Магистральный прием цикла Э. Макдауэлла – одновременное звучание крайних регистров фортепиано без заполнения середины с целью создания эффекта объемности, прозрачности фактуры.

Следует отметить особенность цикла. В последней пьесе композитор исходит из принципа создания музыкального аналога, опирающегося на литературный текст Г.Х. Андерсена. Чтобы понять, о чем идет речь, стоит остановиться на сюжете сцены: медведь устал сидеть на цепи и, воспользовавшись отсутствием своего хозяина, решает сбежать. Освободившись от веревок, он пробрался на чердак соседнего дома, где играли трое маленьких детей. Испугавшись, дети разбежались по углам комнаты. Чтобы увлечь детей, медведь начал дурачиться. Старший ребенок достал барабан, и компания начала танцевать. На шум прибежала их мать и пришла в ужас от увиденного. Через несколько мгновений появился хозяин медведя.

Интригующим фактором выступает метроритмический рисунок. Композитор старался избегать мотивной повторности, желая получить характерный ритмический рисунок за счет смещения сильных долей, включения полиритмии, «стихийного» добавления трелей поочередно на первую, вторую и третью доли. Во второй теме размер меняется с трех четвертей на две, нарочито подчеркивая элементарность ритма.

Таким образом, влияние Г.Х. Андерсена на творчество композиторов второй половины XIX столетия было крайне велико. Необычность сюжетов писателя повлекла за собой создание циклов миниатюр с опосредованно выраженным программным характером, в связи с чем произошло переосмысление фактуры, интонационно-жанровых истоков. Обращение к произведениям

Г.Х. Андерсена в современных для композиторов-романтиков реалиях позволяло им выразить личное отношение к выбранной теме. Циклы демонстрируют широкую панораму возможных способов претворения музыкально-культурного наследия в русле их романтических исканий. Именно данные альбомы создали основу детского фортепианного репер-

туара, «открыли» для последующих поколений композиторов «музыкальность» сказок Г.Х. Андерсена. Литературные образы интегрировались в музыкальное пространство середины XIX – начала XX в. и в условиях музыкально-культурной парадигмы сформировали значительный корпус музыкальных произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробно см.: (Шефова Е., 2015; 2016). В названных работах сопоставляются пьесы с намеченными в сказках Г.Х. Андерсена онтологическим и повседневным модусами существования, но исключительно на примере цикла «Музыкальные картинки по сказкам Г.Х. Андерсена» композитора русского зарубежья С. Борткевича.

² Originalbrevets placering: H.C. Andersens Hus 1968/106-0006 Tilknyttet bibliografipost: ID 10332 Link til denne dag i dagbøgerne: 1874-12-18. URL: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=15980> (дата обращения: 20.04.2022).

³ Andersen H.C. Indledende Smaavers til J.P.E. Hartmanns sex Characterestykker for Pianoforte. URL: https://www.hcandersen-homepage.dk/?page_id=7863 (дата обращения: 12.04.2022).

⁴ Reinecke C. Dem Pianisten Carl Reinecke. URL: <http://www.carl-reinecke.de/Start/start.html> (дата обращения: 09.04.2022).

⁵ Анализируя вариацию XI «Симфонических этюдов» Т. Гончаренко отмечала, что, вклиниваясь в аккорд тонического трезвучия gis moll, которое звучит на педали, он остро диссонирует с аккордовым тоном dis (2017).

ЛИТЕРАТУРА

Андерсен Г.Х. Собрание сочинений Андерсена: В 4 т. Т. 3. 2-е изд. СПб.: Издатель, 1899. С. 313–339.

Белянский Д.В. Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2021. 297 с.

Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка. М.: Наука, 1979. 208 с.

Гончаренко Т.Г. Стилеобразующая роль фактуры в музыке Р. Шумана (на примере фортепианных произведений) // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4. С. 165–174.

Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры: Учеб. пособие. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.: 24 с. нот.

Родари Дж. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй / пер. с итал. Ю. Добровольской. М.: Прогресс, 1990. 322 с.

Серов А.Н. Статьи о музыке: В 7 вып. Вып. 2 А. М., 1985. 352 с.

Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт. История жанра. М.: Музыка, 1988. 319 с.

Шефова Е.А. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов

REFERENCES

Andersen, G.H. (1899), *Sobranie sochinenii Andersena: V 4 t.* [The collected works of Andersen: In 4 vols.], vol. 3, 2nd ed., Izdatel', Saint Petersburg, pp. 313–339. (in Russ.)

Belyanskii, D.V. (2021), *Zolotoi vek kul'tury Danii. Muzyka v ryadu iskusstv* [The Golden Age of Danish culture. Music in a series of arts], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 297 p. (in Russ.)

Braude, L.Yu. (1979), *Skandinavskaya literaturnaya skazka* [Scandinavian literary fairy tale], Nauka, Moscow, 208 p. (in Russ.)

Goncharenko, T.G. (2017), "The style-forming role of texture in the music of R. Schumann (on the example of piano works)", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], no. 4, pp. 165–174. (in Russ.)

Kazantseva, L.P. (2009), *Muzykal'noe sodержание v kontekste kul'tury* [Musical content in the context of culture], Volga, Astrahan', 360 p. (in Russ.)

Rodari, D. (1990), *Grammatika fantazii. Vvedenie v iskusstvo pridumyvaniya istorii* [Grammar of fantasy. Introduction to the Art of storytelling], trans. by Yu. Dobrovol'skaya, Progress, Moscow, 322 p. (in Russ.)

русского зарубежья: Дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2015. 221 с.

Шефова Е.А. «На могиле ребенка» и «Мотылек» Сергея Борткевича: Онтологический и повседневный модусы существования героев // Современные тенденции развития науки и технологий. Белгород, 2016. С. 138–142.

Serov, A.N. (1985), *Stat'i o muzyke: v 7 vyp.* [Articles about music in 7 issues], issue 2 A, 352 p. (in Russ.)

Shefova, E.A. (2015), *Poetika fortepiannogo detskogo al'boma v tvorchestve kompozitorov russkogo zarubezh'ya* [The poetics of the piano children's album in the works of composers of the Russian abroad], Cand. Sc. Thesis, Saratov, 221 p. (in Russ.)

Shefova, E.A. (2016), “«On the Grave of a Child» and «Moth» by Sergei Bortkevich: Ontological and everyday modes of existence of heroes”, *Sovremennye tendentsii razvitiya nauki i tekhnologii* [Modern trends in the development of science and technology], Belgorod, pp. 138–142. (in Russ.)

Sorokina, E.G. (1988), *Fortepiannyi duet. Istoriya zhanra* [Piano duet. History of the genre], Muzyka, Moscow, 319 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Шефова Елена Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов Липецкого государственного педагогического университета им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, Институт культуры и искусства
E-mail: shefova_e@mail.ru

Author information

Elena A. Shefova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of Department of Musical Training and Socio-cultural Projects at the P.P. Semenov-Tyan-Shansky Lipetsk State Pedagogical University, Institute of Culture and Art
E-mail: shefova_e@mail.ru

Поступила в редакцию 08.06.2022

После доработки 24.07.2022

Принята к публикации 25.07.2022

Received 08.06.2022

Revised 24.07.2022

Accepted for publication 25.07.2022

© Черемных, Г.А., 2022

УДК: 78.082.4

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-92-99

КОНЦЕРТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ И. ХЕЙФЕЦА: В ДИАЛОГЕ С П. ЧАЙКОВСКИМ

Г.А. Черемных¹

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

Аннотация. Статья посвящена концерту для виолончели с оркестром русско-израильского композитора И.М. Хейфеца, чье творчество пока не получило всестороннего осмысления в отечественном музыкознании. Посвящение этого сочинения памяти П.И. Чайковского позволяет предположить, что оно коррелирует с творчеством русского классика на разных уровнях: образном, интонационно-тематическом и драматургическом. Обнаружение этих параллелей и является целью данной статьи. Дополнительным аспектом работы стало осознание значения опыта соприкосновения с миром музыки Чайковского для дальнейшего симфонического творчества Хейфеца. Как известно, к симфоническому жанру композитор обратился достаточно поздно, уже в 53 года, и именно жанр инструментального концерта стал для него творческой лабораторией, в рамках которой вызревали будущие симфонические концепции и формировался подход к построению симфонического целого. Ряд особенностей концерта, отмеченных в ходе анализа и воспринятых Ильей Хейфецем от П.И. Чайковского (скрытая программность, тяготение к волновому развитию, трактовка негативных образов, некоторые особенности музыкального языка и т.д.) в дальнейшем проявят себя в симфониях композитора, особенно Первой «Яффа» (2002) и Четвертой «Посвящение Фридриху Горенштейну» (2014).

Ключевые слова: концерт для виолончели, Илья Хейфец, П.И. Чайковский, драматургия, мемориальные сочинения, стилистический диалог

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Черемных Г.А. Концерт для виолончели с оркестром И. Хейфеца: В диалоге с П. Чайковским // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 92–99. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-92-99.

CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA BY J. HEIFETZ: IN DIALOGUE WITH P. TCHAIKOVSKY

G.A. Cheremnykh¹

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

Abstract. This article is devoted to the cello concerto by the Russian-Israeli composer I.M. Heifetz, which has not yet been comprehended in Russian musicology. Dedication of this work to the memory of P.I. Tchaikovsky suggests that it corresponds to the work of the Russian classic on different levels. The identification of these parallels at the figurative, intonation-thematic and dramatic levels is the basis of this article. An additional aspect of the work was the comprehension of the significance of the experience of contact with the world of Tchaikovsky's music for the further work of Heifets. As is known, the genre of the instrumental concerto became a creative laboratory for the composer, within which his symphonic concept and approach to the construction of the symphonic whole was formed. A number of features

of the concerto, identified in the course of analysis and perceived by Ilya Kheifets from Tchaikovsky (hidden programming, inclination towards wave development, interpretation of negative images, etc.) will later manifest themselves in the composer's symphonies, especially the First "Jaffa" (2002) and Fourth "In memory of Fredrick Gorenshtein" (2014).

Keywords: cello concerto, Ilya Heifets, P.I. Tchaikovsky, dramaturgy, memorial compositions, stylistic dialogue

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

For citation: Cheremnykh, G.A. (2022), "Concerto for cello and orchestra by J. Heifetz: in dialogue with P. Tchaikovsky", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 92–99. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-82-89.

Творчество русско-израильского композитора Ильи Хейфеца является яркой и интересной страницей в истории советского музыкального искусства¹. Обширное наследие композитора включает в себя камерно-вокальную музыку, детский мюзикл, сотни аранжировок, но его основу составляют симфонические и камерно-инструментальные сочинения, которым на протяжении всей жизни И. Хейфец отдает предпочтение. Их изучение позволяет сделать вывод, что, несмотря на все эксперименты, композитор старается придерживаться академических традиций в трактовке жанров. Одним из наиболее классических среди крупных сочинений композитора является, на наш взгляд, Концерт для виолончели с оркестром. Это произведение было создано в 1986 г. и посвящено «памяти П.И. Чайковского», что во многом обуславливает его строение, драматургию, образный строй.

Интересно, что обычно подобные мемориальные сочинения посвящаются памяти знакомых людей, которые были дороги: учителей, наставников, родных. Однако Хейфец и Чайковский принадлежат разным эпохам, потому сочинение не несет в себе траурную тематику. Этот концерт – знак преклонения перед гением прошлого. В творчестве са-

мого Чайковского произведением подобного плана является «Моцартиана». Как В. Моцарт был любимым композитором П. Чайковского, так П. Чайковский – один из любимых композиторов И. Хейфеца. Быть может поэтому в концерте отсутствует характерная для мемориальных сочинений дихотомия прошлого и настоящего (Заозерских А., 2020). Концерт стилистически един и представляет собой органичный синтез музыкального языка Чайковского и Хейфеца. В статье постараемся выявить, какие именно черты драматургии и музыкального языка Чайковского воплощены в данном сочинении.

Структурно концерт представляет собой одночастную масштабную композицию, написанную в сонатной форме, в центре которой находится развернутый скерцозный эпизод. Напомним, что Петр Ильич создал несколько одночастных концертных сочинений для виолончели, среди которых Вариации на тему рококо, Pezzo carriccioso, а также Ноктюрн, который является переложением написанной ранее фортепианной пьесы. Хейфец, вслед за Чайковским, избирает для виолончельного произведения одночастную форму, но содержание и драматургия концерта отсылают скорее к последним симфониям и опере «Пиковая дама», отли-

чаясь событийностью, драматизмом, философским смыслом и подлинно симфоническим развитием, воплощая идею столкновения лирического героя с действительностью.

Не случайно именно эта сторона музыки Чайковского оказалась особенно близка Хейфецу. У композиторов есть некоторые общие свойства творческой личности. Подобно Чайковскому, мир музыки Хейфеца – сложный. Мы не найдем в нем душевного равновесия, сосредоточенного покоя и размышления. При этом чуткость композитора и напряженный ум обусловили личностный и драматичный характер его художественного высказывания.

Экспозиция концерта, как и в симфониях Чайковского, сразу обозначает три основные образно-смысловые сферы, которые будут развиваться в произведении. *Первая* – субъективно-личностная, связанная с человеческими переживаниями, реакцией лирического героя на происходящие события. К ней относится, прежде всего, главная партия, тема которой напоминает песню-плач с характерными восходящими мотивами-зовами. В структурном отношении она представляет собой одну большую волну, мелодическая линия которой «простирается» в диапазоне от D до a^1 . Первая ее половина связана с движением к верхнему звуку, но этот подъем совершается словно через препятствия, в три этапа, которые соответствуют трем фразам. Подобное «ступенчатое» становление темы будет неоднократно встречаться в симфониях И. Хейфеца в так называемых «темах преодоления».

Вторая – истинно романтическая сфера мечты, которую представля-

ет тема побочной партии. Ее песенно-романсовые интонации являют резкий контраст предыдущему музыкальному материалу. Высокий регистр виолончели, светло-печальные интонации, плавная распевность, а также минималистичное сопровождение придают теме особую искренность, характер тихого доверительного высказывания. Внедряющиеся восходящие скачки на сексту, септиму, нону с последующим нисходящим заполнением создают ощущение устремленности к чему-то недостижимому, вносят очевидную щемящую ноту. А появление в некоторые моменты покачивающегося, словно убаюкивающего движения в сочетании с мерцанием красок мажора и минора придает теме черты колыбельной.

И, наконец, *третья сфера* связана с роковым началом. Эту функцию выполняет, с одной стороны, инициальный мотив концерта, представляющий собой восходящее движение по искусственному звукоряду. Как отмечает композитор, «мне понравилась вполне современная идея симметричного деления октавы на три группы: $T - 1/2T$, $1/2T - T$, $T - 1/2T$ »². Этот звукоряд проводится первой флейтой в тихой динамике на стаккато, что придает звучанию характер осторожный, крадущийся, несколько сюрреалистический.

С другой стороны, данная сфера представлена скерцозными, маршевыми, фанфарными темами и связанными с ними тембрами медных духовых. В трактовке скерцозной сферы композитор следует за Чайковским, для которого скерцо-марши традиционный способ воплощения злого начала. Примером является связующая партия,

в которой *perpetuum mobile* виолончели-соло, сочетаясь с резкими отрывистыми аккордами деревянных духовых, свистящими тиратами в третьей октаве и ритмизованным органным пунктом на звуке *соль* создает ощущение напористой агрессивности. Кульминацией развития связующей партии становится переключение развития скерцозного тематизма в сферу тяжеловесной фанфарности. Темповое расширение (авторская пометка *allargando*) и динамика *ff* придают звучанию торжественность и оттенок гимничности.

Разработка состоит из двух разделов. В первом развиваются все основные темы экспозиции: вступление, главная партия, побочная, связующая. Второй раздел, *scherzando*, основан только на материале связующей партии, являясь примером так называемого «злого скерцо». В целом, процесс развития в разработке демонстрирует постепенное вытеснение тематизмом связующей партии всех остальных тем. Этот разрушительный вихрь словно сметает все на своем пути, выдвигая на первый план скерцозное и маршевое начало.

Подобно симфониям П. Чайковского и Д. Шостаковича, динамическая реприза возникает на гребне волны разработки. На фоне «завывающих» хроматических пассажей струнных звучит материал вступления, однако полного ощущения репризности не возникает: развитие продолжается, формируется новая волна динамического нарастания, звучание становится все более свирепым и в зоне генеральной кульминации произведения вновь переходит в фанфару, которая звучит неожиданно радостно, как торже-

ство злых сил. Затем происходит динамический и оркестровый срыв.

Поскольку тема концерта – столкновение лирического героя с действительностью, роковые вопросы жизни и смерти, добра и зла, – зона побочной партии словно говорит нам об итоге этой схватки: смерть героя. Не случайно в данном разделе проявляет себя хоральное начало, а солирующая виолончель, которой были поручены основные темы в экспозиции, в репризе не используется.

Мелодия темы побочной партии в репризе исполняется первыми скрипками в высоком регистре и будто парит. Возникающий контраст сдержанной и суровой поступи в аккомпанементе и «небесного» пения скрипок подобен контрасту суровой реальности и прекрасного воспоминания. А характерное мерцание мажора и минора вносит особую щемящую ноту в этот момент «прощания».

После спада и постепенного затухания звучания начинается каденция солиста. Вбирая в себя весь тематизм концерта, она представляет своего рода резюме произведения, воплощая авторский взгляд. Не случайно важная роль в каденции принадлежит теме главной партии, раскрывающей субъективно-личностную сферу, а начало каденции решено в духе монолога-размышления. Далее в процессе развития партия солиста становится все более виртуозной, дополняется гаммообразными пассажами, сложной полифонией, выразительными форшлагами, двойными нотами и флажолетами виолончели.

Кода концерта, где энергичные мотивы разных инструментов словно

окутаны сюрреалистической «дымкой», воспринимается как смутное зарождение нового этапа борьбы, который, однако, остается уже за рамками данного произведения.

Виолончельный концерт Хейфеца, как и появившийся три года спустя скрипичный, является примером того, как в рамках лаконичной одночастной формы реализуются принципы симфонического мышления в том смысле, как его понимал Б. Асафьев – как «непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных», как метод, способный «особенно глубоко и действительно раскрыть процессы становления и роста, борьбу противоречивых начал через интонационно-тематические контрасты и связи, динамизм и органичность музыкального развития, его качественный результат» (Николаева Н., 1981, с. 12). Потому наиболее тесная связь обнаруживается между концертом И. Хейфеца и поздними симфониями П. Чайковского.

Следствием такого подхода является *скрытая программность* сочинения. Однако она не только скрытая, но и предельно обобщенная, подобная той, что мы видим в симфониях № 4–6 Чайковского. Она проявляется в драматической емкости, театральной персонифицированности музыкальных образов, подчинении композиционного канона драматическому разворачиванию внутреннего музыкально-интонационного «сюжета».

И. Барсова, рассматривая симфонии Г. Малера, называет такую музыкально-сюжетную организацию «интонационной фабулой»,

подразумевая под ней «цепь драматургически связанных между собой интонационных событий, имеющих экспозицию, завязку тематических линий, развитие, кульминацию, развязку» (1975, с. 40).

Основные образные сферы концерта также оказались близки поздним симфониям Чайковского, о чем говорилось выше. И. Хейфец следует за П. Чайковским и в трактовке *негативных образов*. Скерцозность, обилие фигур вращения в темах, колкие аккорды деревянных духовых, тираты и форшлагги и, наконец, фанфарное и маршевое начало – все это находим в симфониях и балетах Чайковского и виолончельном концерте Хейфеца.

Вслед за Чайковским Илья Маркович старается заглянуть и за завесу потустороннего, загадочного, inferнального. Ряд фрагментов приближается по смыслу к темам рока, фатума за счет агрессивно-маршевого звучания и инструментального решения с преобладанием тембров медных духовых. А в теме вступления черты мистического, потустороннего проявляются за счет сочетания холодного, несколько «отстраненного» тембра флейты в высоком регистре и симметричного звукоряда. Были чутко пойманы Ильей Хейфецем и *некоторые особенности сонатной формы* такие, как структурная замкнутость темы побочной партии и слияние репризы с кульминацией разработки.

Однако симфониями Чайковского влияние на виолончельный концерт не ограничивается. В той или иной степени сочинение обобщает некоторые *особенности музыкального языка* Чайковского в целом, среди которых обилие секвенций, важная роль

инструментов струнной группы. Отличительной чертой концерта является также обращение композитора к типу тематизма, который исследователи определяют как протяженный (Холопова В., 2010). И главная, и побочная партия развиваются длительно, волнообразно, что, заметим, Хейфецу несвойственно.

Вместе с тем в данном сочинении автор обращается к традиционному пониманию концерта как жанра. Важное значение приобретает такой критерий, как соперничество между сольной партией и оркестровой. Композитор показывает явное превосходство виолончели, демонстрируя практически весь арсенал ее технических возможностей, а также вводит в композицию развернутую каденцию солиста в традиционном для нее месте – перед кодой. Начало произведения обнаруживает некоторое сходство с двойной экспозицией, что также подтверждает следование европейским канонам жанра.

Данный опыт соприкосновения с миром музыки Чайковского оказался важным для дальнейшего творчества Хейфеца, в частности, некоторые особенности структуры и драматургии виолончельного концерта в творчески переработанном виде проявят себя в Симфонии № 1 «Яффа» (2001) и Симфонии № 4 «Посвящение Фридриху Горенштейну» (2014)³.

Во-первых, смысловое пространство обеих симфоний трагично. С самого начала слушатель погружается в беспокойную, настороженную атмосферу. В Первой симфонии композитор пытается музыкальными средствами выразить конфликт восточной и западной цивилизации, в Четвертой – обращается к конф-

ликту добра и зла в самом человеке, рассматривая его сквозь призму литературных произведений Фридриха Горенштейна. Не случайно, как и в виолончельном концерте, композитор обращается в этих симфониях к одночастной структуре со скерцозным эпизодом в центре, чье развитие построено по волновому принципу и устремлено к трагической кульминации.

Интересно, что в концерте принцип волнового развития охватывает только разработку и начало репризы, а в написанных позднее симфониях распространяется уже на все произведение. Композитор прибегает к более гибкой композиции, в основе которой лежит сонатная форма, но словно «размытая» изнутри под влиянием иных закономерностей построения целого. В ряде случаев непрерывающееся движение мысли будто открывает форму. В Первой и Четвертой симфониях в финале ощущается некоторая незавершенность. Их окончание – будто попытка «заглянуть в неясное будущее», что наблюдаем и в Концерте для виолончели.

Нельзя не отметить еще одну особенность симфоний И. Хейфеца, которая предвосхищается в данном сочинении – завершение генеральной кульминации резким срывом и переключением развития из действенной сферы в медитативную в попытке осмыслить произошедшую катастрофу. В симфониях эту роль выполняет монолог деревянных духовых инструментов, в концерте – хоральные звучания, сменяющиеся темой побочной партии.

После опыта виолончельного концерта, музыкальные темы во многих крупных произведениях Хейфеца

(Концерт для скрипки с оркестром, все симфонии) будут наделяться не только выразительной, изобразительной, но и символической функцией, что сообщает содержанию высокую степень конкретности. В первую очередь, это касается тематизма, связанного с негативными образами. Это темы скерцозного и особенно фанфарного плана, звучащие в кульминациях как темы рока.

В целом традиция изображения зла в отечественной музыке через скерцозность, фанфарность и наступательную маршевость берет начало в творчестве Чайковского. Однако, если в виолончельном концерте эта традиция воспринята композитором

непосредственно от русского классика, то в симфониях – сквозь призму советского симфонизма, для которого эти приемы уже хрестоматийны.

Таким образом, виолончельный концерт Ильи Хейфеца – пример того, как композитор, не теряя собственной индивидуальности, вступает в диалог с миром музыки П.И. Чайковского и воплощает важнейшие черты музыкального языка и симфонической драматургии русского классика. Хейфец творчески перерабатывает это влияние, и воспринятые особенности в дальнейшем становятся частью его музыкального мышления, оригинально преломляясь в более поздних крупных сочинениях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Композитор родился в 1949 г. в Омске. Там же окончил среднюю школу и музыкальное училище им. В.Я. Шебалина по классу скрипки, затем продолжил обучение в Новосибирской консерватории: поступил как скрипач, но на втором курсе перевелся на композиторское отделение в класс А.Ф. Мурова. По окончании обучения Илья Маркович вернулся в Омск и на протяжении 17 лет преподавал музыкально-теоретические дисциплины в родном музыкальном училище, стоял у истоков Омского отде-

ления Союза композиторов России. Среди его учеников: Сергей Кравцов, Алексей Розен, Марина Игнатова, Ирина Чеботарева, Сергей Шичкин и др. С 1991 г. композитор живет в Израиле, в г. Яффа (Левина З., 2008).

² Из письма композитора автору работы от 8.08.2020.

³ Подробнее о симфониях в статье: Жидяева Г.А. Симфонический макроцикл Ильи Хейфеца // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2. С. 77–84.

ЛИТЕРАТУРА

Барсова И.А. Симфонии Густава Малера: Моногр. М.: Сов. композитор, 1975. 495 с. (Зарубежная музыка. Мастера XX века).

Заозерских А.В. Мемориальная музыка в творчестве композиторов Красноярской региональной организации СК РФ: Выпускная квалификационная работа. Красноярск, 2020. 149 с. URL: http://192.168.2.239/action.php?kt_path_info=ktcore.SecViewPlugin.actions.document&fDocumentId=4494 (дата обращения: 15.07.2020).

Левина З.В. Илья Хейфец (портрет композитора) // Материалы I Всероссийской заочной научно-практической конференции «Омское музыкальное училище имени

REFERENCES

Barsova, I.A. (1975), *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler], Sovetskii kompozitor, Moscow, 495 p. (in Russ.)

Kholopova, V.N. (2010), *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm* [Music theory: Melody, rhythm, texture, thematism], 2 ed., Planeta muzyki, Lan', Saint Petersburg, 368 p. (in Russ.)

Levina, Z.V. (2008), "Ilya Heifets (portrait of the composer)", *Materialy I Vserossiiskoi zaachnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii "Omskoe muzykal'noe uchilishche imeni V.Ya. Shebalina v kul'turnom prostranstve Rossii"* [Materials of the I All-Russian correspondence scientific and practical

В.Я. Шебалина в культурном пространстве России». Омск, 2008. С. 146–152.

Николаева Н. Симфонизм // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энцикл.; Сов. композитор, 1981. Т. 5. С. 11–15. (Энциклопедии. Словари. Справочники).

Холопова В.Н. Теория музыки: Мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учеб. пособие. 2-е изд. СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. 368 с.

conference “V.Ya. Shebalin Omsk Music School in the cultural space of Russia”], Omsk, pp. 146–152. (in Russ.)

Nikolaeva, N. (1981), “Symphonism”, *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music encyclopedia], vol. 5, in Yu.V. Keldysh (ed.), *Sovetskaya entsiklopediya; Sovetskii kompozitor*, Moscow, pp. 11–15. (in Russ.).

Zaozerskih, A.V. (2020), *Memorial'naya muzyka v tvorchestve kompozitorov Krasnoyarskoj regional'noj organizacii SK RF* [Memorial music in the works of composers of the Krasnoyarsk Regional Organization of the UC of the Russian Federation], Krasnoyarsk, 149 p. Available at: http://192.168.2.239/action.php?kt_path_info=ktcore.SecViewPlugin.actions.document&fDocumentId=4494 (Accessed 15 July 2020). (in Russ.)

Сведения об авторе

Черемных Галина Александровна, аспирант кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: galinka.shidyaeva@gmail.com

Author information

Galina A. Cheremnykh, postgraduate student of the Department of Music History at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts (Krasnoyarsk)

E-mail: galinka.shidyaeva@gmail.com

Поступила в редакцию 06.04.2022

После доработки 12.07.2022

Принята к публикации 14.07.2022

Received 06.04.2022

Revised 12.07.2022

Accepted for publication 14.07.2022

© Нестеренко, Е.В., 2022

УДК 780.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-100-107

СВЯЗЬ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Г. НИКУЛИНА НА ПРИМЕРЕ «CAPRICCIO» ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО, op. 6

Е.В. Нестеренко¹

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

Аннотация. Статья посвящена стилевым особенностям «Capriccio» для двух фортепиано, op. 6 (далее «Каприччио») талантливого и самобытного представителя сибирской композиторской школы Г. Никулина. При написании статьи автор учитывал подробные рекомендации композитора, систематически консультировался относительно идеи создания сочинения, его художественно-образного содержания, композиционной структуры и особенностей формы. В работе представлена трактовка содержания произведения, рассматриваются структурно-интонационные особенности жанра и истоки образной сферы, анализируются используемые средства музыкальной выразительности. Автор статьи, опираясь на личный исполнительский опыт, предлагает собственную интерпретацию «Каприччио». Композиторский стиль Г. Никулина можно определить, как тяготеющий к полиритмичности, многопластовости, использованию различных полифонических приемов, разнообразию ритмоформул и тембровой палитры, применению современных акустических приемов. В ходе исполнительского анализа сочинения сделан вывод о связи интонационно-ритмического мышления с традициями неофольклоризма, отмечено воздействие на творчество Г. Никулина идей И. Стравинского и Б. Бартока. Статья позволит сформировать более полное представление о малоизвестном публике сочинении Г. Никулина. «Каприччио» может быть рекомендовано преподавателям, концертным исполнителям, а также для изучения в классе фортепианного ансамбля студентами ссузов и вузов.

Ключевые слова: Г. Никулин, орган, каприччио, неофольклоризм, сибирская композиторская школа, сочинения для двух фортепиано, исполнительский анализ

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Нестеренко Е.В. Связь традиций и новаторства в творчестве Г. Никулина на примере «Capriccio» для двух фортепиано, op. 6 // *Вестник музыкальной науки.* 2022. Т. 10, № 3. С. 100–107. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-100-107.

CONNECTION OF TRADITIONS AND INNOVATION IN THE WORK OF G. NIKULIN ON THE EXAMPLE OF “CAPRICCIO” FOR TWO PIANOS, op. 6

E.V. Nesterenko¹

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

Abstract. The article is devoted to the style features of “Capriccio” for two pianos, op. 6 (hereinafter referred to as “Capriccio”) of the talented and original representative of the Siberian composer school G. Nikulin. When writing the article, the author took into account the detailed recommendations of the composer, systematically consulted on the idea of creating a composition, its artistic and figurative content, compositional structure and form features. The work presents the interpretation of the content of the work, considers the structural and intonational features of the genre and the origins of the figurative sphere, analyzes the means of

musical expression used. The author of the article, relying on personal performance experience, offers his own interpretation of "Capriccio". The composer's style of G. Nikulin can be defined as gravitating toward polyrhythm, multi-layeredness, the use of various polyphonic techniques, a variety of rhythmic formulas and timbre palette, and the use of modern acoustic techniques. In the course of the performance analysis of the work, the author of the article concludes that intonational-rhythmic thinking is connected with the traditions of neo-folklorism, notes the influence of the ideas of I. Stravinsky and B. Bartok on the work of G. Nikulin. The article will make it possible to form a more complete picture of G. Nikulin's work, little known to the public. "Capriccio" can be recommended for teachers, concert performers, as well as for studying the piano ensemble in the classroom by students of secondary schools and universities.

Keywords: G. Nikulin, organ, capriccio, neo-folklorism, Siberian School of Composers, compositions for 2 pianos, performance analysis

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

For citation: Nesterenko, E.V. (2022), "Connection of traditions and innovation in the work of G. Nikulin on the example of «Capriccio» for two pianos, op. 6", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 100–107. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-100-107.

В современной музыкальной культуре Новосибирска, связанной с композиторским творчеством, представлен ряд известных имен. Среди них Глеб Анатольевич Никулин¹ – выпускник аспирантуры Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки по классу композиции профессора Ю.П. Юкечева. В интервью музыковеду, журналисту Марине Логиновой, специально для журнала «Новая Сибирь» Г. Никулин на вопрос, когда пришло решение стать композитором, ответил: «Оно возникло примерно в то же время, когда начал заниматься музыкой. Когда я в шесть-семь лет освоил нотную грамоту и стал учиться записывать музыку нотами, мне очень нравился этот процесс. Я записывал по памяти пьесы, которые играл на фортепиано. Постепенно мне понравилось писать что-то свое. И уже поступив в специальную музыкальную школу-десятилетку, стал посещать занятия по композиции. Не знаю, насколько я осознавал в том возрасте, кем я в итоге стану, но годам к 12–13 совершенно точно понял,

что композиция – неотъемлемая часть моей профессии»².

Многообразно и многожанрово композиторское творчество Г. Никулина. Всего создано около 30 опусов. Среди авторских сочинений сольные органские пьесы, вокально-симфоническая духовная кантата, камерно-инструментальная и камерно-вокальная музыка, сочинения для фортепиано и других инструментов. Есть и весьма интересные композиции для экспериментальных составов (Концерт для органа, литавр и струнного оркестра, Miserere (Psalm 50) для солистов, хора, органа и оркестра), Concerto-brevi для большого исполнительского состава.

Вначале композиторского пути, когда увлечение органом Г. Никулиным еще не приобрело узкопрофильной направленности, им были созданы произведения для фортепиано («Скерцо», «Каприччио») и вокальный цикл «Не во далеком далече». В этот период проявлялся интерес к музыке композиторов начала XX в., в частности Б. Бартока, М. Равеля, того пласта музыки, что связан с неофольклоризмом и проявлением «русского» начала

в искусстве: «Неофольклорное направление представляет собой одну из наиболее ярких стилевых тенденций в многостилевом пространстве отечественной музыки XX века. Его истоки восходят к началу столетия, к творчеству Б. Бартока, где обозначился качественно новый подход к народно-песенным источникам» (Жоссан Н., 2013, с. 105).

В творчестве Г. Никулина происходит переосмысление определенной языковой специфики И. Стравинского: «Разнообразные новшества музыкального языка – и прежде всего “раскрепощение” ритма, утверждение новой, определяющей роли в симфоническом развитии, открытие политонального мышления, создание фонических “многоярусных” комплексов, новое отношение к фольклору» (Ярустовский Б., 1982, с. 80).

Важно отметить, что на процесс формирования собственного композиторского стиля оказала влияние исполнительская деятельность Г. Никулина-органиста. «Показательно то, что большая часть музыки для органа написана композитором, чья творческая личность раскрывается именно благодаря общению с этим “королем” инструментов. Для Глеба Анатольевича Никулина орган за четверть века стал родным и близким, его alter ego» (Багинская Н., 2019, с. 123). В органной музыке композитора разнообразно представлены функции инструмента: концертирующий орган в хоровальных обработках, а также ритуальная функция в ходе службы; в ансамблях орган отступает на второй план, давая возможность высказаться солисту; basso ostinato в контрапункте с кантиленой сопра-

но; замена партий инструментов духовой группы оркестра.

Творчество Г. Никулина практически не исследовано. Однако существует ряд музыковедческих работ, в которых анализируются в основном его органные сочинения. Среди них назовем коллективную монографию, изданную к празднованию 50-летнего юбилея органа Новосибирской консерватории, где Н.И. Голловнёвой представлены творческие портреты органистов Новосибирска. Исследователь подчеркивает, что Г. Никулин, будучи многогранной личностью, отводит главное место в своей творческой деятельности исполнителству на органе и созданию произведений для этого инструмента. «Диплом органиста-концертного исполнителя, участника камерного ансамбля, концертмейстера, преподавателя – он получил позже, в 2011 году, но к этому времени со всей очевидностью обозначилась ведущая роль органа во всех направлениях творческой деятельности – в исполнительстве, композиции, педагогике» (Багинская Н., 2019, с. 105). Следует упомянуть еще одну работу, посвященную личности и творчеству органиста, композитора Г. Никулина – это статья в сборнике «Альманах», который был подготовлен к 80-летию Сибирской организации Союза композиторов России (Логинова М., 2021).

Что касается фортепианного творчества композитора, оно пока остается за пределами интересов исследователей. В связи с этим данная работа представляется актуальной. Автор ставит перед собой цель – выявить особенности использования различных средств выразительности в процессе создания художественно-

го образа в «Каприччио» для двух фортепиано, ор. 6 Г. Никулина.

Данное сочинение написано композитором еще в годы обучения в консерватории и охарактеризовано им как игра в стиль «alla Russia». Здесь само название отсылает нас к фольклорным истокам. «Русский период – период, когда во главу угла было поставлено национальное начало и разрабатывалось оно совершенно по-новому, с чрезвычайной акцентированностью и очень многообразно» (Демченко А., 2019, с. 139). Впервые «Каприччио» было исполнено Г. Никулиным совместно с сокурсником А. Дадыкиным на втором курсе консерватории в 1995 г. К сожалению, записей данного концерта не сохранилось. «Каприччио» неоднократно исполнялось фортепианными дуэтами Г. Пыстина и Д. Карпова, Е. Нестеренко и А. Гребенкина. До недавнего времени существовал только рукописный вариант сочинения. Лишь в 2021 г. оно было опубликовано в сборнике пьес для фортепиано «Сибирский альбом» в Редакционно-издательском отделе Новосибирской консерватории.

Обращение к жанру каприччио позволило композитору выразить свои творческие замыслы свободно, вне строгих рамок формообразования. «Каприччио» представляет собой развернутую концертную пьесу, написанную в свободной форме с чертами сонатной³. В основе сочинения танцевальность в ее многообразии. Во вступлении, состоящем из трех мотивов, рисуется образ многоцветной, пестрой, гудящей толпы. Первый мотив – нисходящее движение октавами *martellato* в партии

Пример 1. Первый мотив вступления



Пример 2. Второй мотив вступления



Пример 3. Третий мотив вступления



второго рояля изображает ударные инструменты оркестра (тт. 1, 5, 17)⁴ (пример 1).

Второй мотив, состоящий из стаккатоных восьмых на тр, появляется в партии первого рояля. Скромные, короткие вопросительные интонации попевок постепенно объединяются в более крупные танцевальные построения (тт. 2–24) (пример 2).

Третий мотив, изложенный октавами в тональностях до и ре мажора, звучит настойчиво и непрерываемо как противопоставление предшествующему музыкальному материалу (тт. 11–12, 14)⁵ (пример 3).

Чередование всех трех мотивов вступительного раздела, находящихся в непрерывном движении, с постоянно смещающимися акцентами и частой сменой размера (2/4, 3/8, 3/4, 6/8, 5/8, 7/8) создает красочную картину народного праздника. В трактовке роялей композитор пользуется интересным

Пример 4. Главная партия



Пример 5. Побочная партия



колористическим и акустическим приемом: раскаты на *f* и вкрадчивые танцевальные фигуры на *p* попеременно звучат то у первого рояля, то у второго. Это создает эффект приближения и отдаления звучности и можно сравнить со сменой регистров на органе (т. 28).

Далее появляется тема главной партии, в которой цитируется русская народная плясовая (т. 40) (пример 4).

Остинатный ритм, восходящее движение на кварту, быстрый темп ярко передают настроение всеобщей радости, задора и веселья. Благодаря использованию диссонансов (излагается септимами), простая и незамысловатая мелодия русской пляски звучит театрально, декламационно и выпукло.

Чередование главной партии с контрастными мотивами вступления приводит к кульминации, которая неожиданно обрывается (тт. 71–73). Здесь композитор использует выразительный художественный прием. Издалека, на *p* доносятся отголоски темы главной партии, в которой одновременно звучат бемоль и бекар одной ноты в подражании перезвону бубенцов. На этом фоне у второго рояля появляется лириче-

ская тема побочной партии (т. 74) (пример 5).

В ее мелодии преобладает длинное дыхание, плавное и сквозное движение по ступеням пентатоники окрашивает музыку в восточный колорит. В основу темы побочной партии так же, как и главной, положена цитата подлинной русской народной песни. К сожалению, сложно найти источники цитирования, так как композитор не сохранил записей о названиях, утверждая при этом, что нашел обе темы в сборниках русских народных мелодий. Не имея возможности точно указать используемый источник, можно, однако, сделать вывод, что интонационно тема побочной партии близка русским протяжным песням. Обе темы абсолютно контрастны друг другу по характеру, тембру и фактуре. Несмотря на это, они имеют общее строение, а именно восходящее квартовое движение. В процессе развития происходит их взаимодействие, что уменьшает внутренний контраст между ними.

Возможно провести аналогию с «Камаринской» М. Глинки. «Случайно услышанное сходство между двумя такими различными по характеру мелодиями было толчком

к тому, чтобы разыгралось творческое воображение Глинки» (Васина-Гроссман В., 1982, с. 88). Г. Никулин так же, как и М.И. Глинка культивирует идею сопоставления и сближения народных мотивов протяжной и плясовой песен. «История отечественной художественной культуры ясно показывает, что в каждую эпоху с ее преобладающим стилем – будь то классицизм, романтизм (а с наступлением XX столетия и неофольклоризм) – многие композиторы и современные им толкователи музыки искренне полагали, будто именно их принципы обработки и осмысления фольклорного материала приведут или уже привели к полному слиянию с народной традицией» (Левашов Е., 2019).

Продолжается развитие музыкального материала темой русской пляски, которая, поднимаясь из басов по всем голосам в верхний регистр, звучит удвоенными септимами ярко и задорно (т. 99). Ее тембральная окраска в этом проведении созвучна ударным инструментам (маримбе и вибратону). На пике развития первый рояль звучит мощно, раскатисто и объемно как колокол, а виртуозные и размашистые пассажи в партии второго рояля создают эффект разбушевавшейся стихии (т. 108).

Далее вступает декламационно-речитативное соло первого рояля («каденция народного музицирования» по выражению композитора). Каденция построена на теме побочной партии. Восходящие трели в секунду в партии второго рояля создают эффект тихой и монотонной вибрации, подражая звучанию терменвокса (т. 112). Использование

подобного колористического приема очень свежо и интересно. Подобные каденции можно также наблюдать в Рапсодиях Ф. Листа, в «Венгерском дивертисменте» для фортепиано в четыре руки Ф. Шуберта. Возможна аналогия со второй частью «Шехеразады» Н.А. Римского-Корсакова, где на фоне тремоло струнного оркестра звучит соло кларнета.

Еще один красочный эффект вводит в «Каприччио» Г. Никулин. В т. 126 арпеджио и пассажи в партиях обоих роялей поочередно звучат в подражание задумчивым и плавным переливам арфы. В нотах автор ставит указание «quasi celeste». У второго рояля тема побочной партии изложена в увеличении септимами арпеджиато (вновь появляющиеся диссонансы размывают границы темперированного звукоряда). По словам самого автора, он пытался создать впечатление «водной музыки», гладкой и текучей, мягкой и невесомой, словно погружение в себя, релаксация и осмысление.

Большая пауза (т. 145) настоятельно заставляет, и тихо, издали, едва слышно начинается разработка. Тихие отголоски интонаций нисходящих октав и еще более короткие мотивы-вопросы напоминают нам вступление. Здесь усматривается тематическая арка, но тон высказывания меняется. Вкрадчиво и осторожно, с обилием пауз и остановок музыка погружает слушателя в состояние оцепенения. Постепенно начинающееся развертывание и нарастание звучности создает ощущение приближения толпы и праздника.

Драматургическая линия жанрового варьирования главной партии проста, в чередовании мотивных повторов

тема практически не подвергается каким-либо образным изменениям. Ее развитие, исполненное веселости и активной энергии, состоит только в разрастании динамического плана. Тема же побочной партии в разработке меняет свою образную характеристику от лирической протяжной к неожиданному переосмыслению песни в жанре плясовой и к ее полному объединению с темой главной партии (т. 207).

Реприза построена на имитационном развитии темы главной партии в увеличении (т. 226). Постепенно уплотняется фактура, добавляется все больше регистров, композитор использует подражание колокольному звону. Апофеозом развития становится масштабное звучание двух роялей на *fff* (тт. 287–292). Мощно и торжественно звучит финал произведения.

Таким образом, на протяжении развития музыкального материала «Каприччио» мы видим, как композитор увлеченно интерпретирует звуковые и технические возможности инструментов. Задача создания

феерического народного действа, окрашенного яркими красками, мастерски решается композитором. В музыке улавливается разнообразие эффектов звукоподражания ударным инструментам: литаврам, колокольчикам, бубенцам, ксилофону, маримбе. Темперированный строй оригинально сочетается со звучаниями, подражающими нетемперированному.

В своем творчестве композитор Г. Никулин свободно подходит к трактовке народных источников, разнообразному и динамичному использованию метроритма, решению ладово-гармонических задач, выстраиванию тембровой драматургии, и вместе с тем бережно и последовательно применяет традиционные способы развития музыкального материала.

Г. Никулин создал яркую, концертную пьесу, продемонстрировав многообразие приемов фортепианной игры, интересные противопоставления роялей, богатство их колористической палитры, щедрое использование акустических эффектов звучания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Глеб Анатольевич Никулин – органист, композитор, доцент кафедры специального фортепиано, член Сибирской организации Союза композиторов РФ.

² Логинова М. Глеб Никулин: Все возникает из какого-то импульса, порой самого непонятного // Новая Сибирь. 2021. 28 нояб. URL: <https://newsib.net/kultura/gleb-nikulin-vsyo-voznikaet-iz-kakogo-to-impulsa-poroy-samogo-neponyatnogo.html?amp> (дата обращения: 25.05.2022).

³ Рассмотрение композиционной формы «Каприччио» как формы с чертами сонатности рекомендовано автором сочинения.

⁴ Анализ «Capriccio» для двух фортепиано, ор. 6 осуществляется по изданию: Сибирский альбом: Сб. фортепиан. пьес сиб. композиторов: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2021. С. 107–131.

⁵ В репризе он трансформируется в полноразличные аккорды праздничного и торжественного характера (тт. 258–269).

ЛИТЕРАТУРА

Багинская Н.В., Головніна Н.И., Гончаренко С.С. Новосибирский орган: Страницы истории. К 50-летию концертного органа «W. Sauer» Новосибирской консерватории.

REFERENCES

Baginskaya, N.V., Golovneva, N.I., Goncharenko, S.S. (2019), *Novosibirskii organ: Stranitsy istorii. K 50-letiyu kontsertnogo organa "W. Sauer" Novosibirskoi*

1968–2018 гг. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019. 265 с.

Васина-Гроссман В.А. Михаил Иванович Глинка. М.: Музыка, 1982. 104 с.

Демченко А.И. Классики отечественной музыки XX века: Авторский цикл лекций. Творчество И.Ф. Стравинского // ИКОНИ. 2019. № 2. С. 137–148.

Жоссан Н.Ю. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века // Вестник Башкирского университета. 2013. Т. 18, № 1. С. 105–108.

Левашов Е. «Камаринская» Глинки и ее мифология в русской культуре // Музыкальная академия. 2019. № 2. URL: <https://mus.academy/articles/kamarinskaya-glinki-i-ee-mifologiya-v-russkoy-kulture> (дата обращения: 25.05.2022).

Логинова М.Ю. Глеб Никулин: Каждое сочинение возникает из какого-то импульса, порой самого непонятного // Сибирская композиторская организация. 80 лет. 1942–2022: Альманах. Новосибирск, 2021. С. 135–144.

Ярустовский Б.М. Игорь Стравинский. Л.: Музыка, 1982. 264 с.

konsemtovtorii. 1968–2018 gg. [Novosibirsk organ: pages of history. To the 50th anniversary of the concert organ “W. Sauer” of the Novosibirsk Conservatory. 1968–2018], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 265 p. (in Russ.)

Demchenko, A.I. (2019), “Classics of national music of the XX century: Author's series of lectures. Creativity I.F. Stravinsky”, *IKONI*, no. 2, pp. 137–148. (in Russ.)

Levashov, E. (2019), “«Kamarinskaya» by Glinka and its mythology in Russian culture”, *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], Available at: <https://mus.academy/articles/kamarinskaya-glinki-i-ee-mifologiya-v-russkoy-kulture> (Accessed 25 May 2022). (in Russ.)

Loginova, M.Yu. (2021), “Gleb Nikulin: Each composition arises from some kind of impulse, sometimes the most incomprehensible”, *Sibirskaya kompozitorskaya organizatsiya. 80 let. 1942–2022* [Siberian composer organization. 80 years old. 1942–2022], Novosibirsk, pp. 135–144. (in Russ.)

Vasina-Grossman, V.A. (1982), *Mikhail Ivanovich Glinka* [Mikhail Ivanovich Glinka], Muzyka, Moscow, 104 p. (in Russ.)

Yarustovskii, B.M. (1982), *Igor' Stravinskii* [Igor Stravinsky], Muzyka, Leningrad, 264 p. (in Russ.)

Zhossan, N.Yu. (2013), “On the neo-folklore direction in Russian music of the second half of the 20th century”, *Vestnik Bashkirskogo universiteta* [Bulletin of the Bashkir University], vol. 18, no.1, pp. 105–108. (in Russ.)

Сведения об авторе

Нестеренко Елена Викторовна, доцент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: helennesterenko2@mail.ru

Author information

Elena V. Nesterenko, associate professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: helennesterenko2@mail.ru

Поступила в редакцию 31.05.2022

После доработки 12.07.2022

Принята к публикации 14.07.2022

Received 31.05.2022

Revised 12.07.2022

Accepted for publication 14.07.2022

© Гребенкин, А.В., 2022

УДК 780.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-108-116

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ НАЦИОНАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ НАЧАЛ В «ВАРИАЦИЯХ НА ЯПОНСКУЮ НАРОДНУЮ ТЕМУ “САКУРА”» А. МОЛЧАНОВА

А.В. Гребенкин¹

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

Аннотация. Статья посвящена вопросу музыкально-эстетических взаимовлияний российской и японской культур. Данная тема раскрывается сквозь призму анализа одного из показательных сочинений современной сибирской академической музыки «Вариаций на японскую народную тему “Сакура”» Андрея Молчанова. Это произведение является результатом мастерского совмещения композитором элементов музыкальных культур Востока и Запада. Яркая, талантливая музыка «Вариаций» затрагивает широкий спектр человеческих эмоций, одновременно поднимая философские вопросы бытия. Автор статьи дает краткую характеристику мировоззрения жителей Японии, указывая на проявления японского и русского начала в сочинении. Представленный исполнительский анализ произведения позволяет определить круг образных сфер каждой вариации, осветить вопросы драматургии вариационного цикла, особенности тематизма и композиционной структуры. В результате его изучения у пианиста сформируется не только образно-эмоциональное состояние, требующее особой эстетики исполнения, но и культура понимания основ японского мировоззрения. В этом смысле «Вариации на тему “Сакура”» имеют культурно-историческую ценность и открывают широкие возможности для последующей эволюции в исполнительской практике.

Ключевые слова: Андрей Молчанов, Сакура, японская культура, интеграция культур, вариации

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гребенкин А.В. О взаимодействии национально-эстетических начал в «Вариациях на японскую народную тему “Сакура”» А. Молчанова // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 108–116. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-108-116.

ON THE INTERACTION OF NATIONAL-AESTHETIC PRINCIPLES IN “VARIATIONS ON THE JAPANESE FOLK THEME «SAKURA»” BY A. MOLCHANOV

A.V. Grebenkin¹

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

Abstract. The article is devoted to the issue of musical and aesthetic mutual influences of Russian and Japanese cultures. This theme is revealed through the prism of the analysis of one of the demonstrative compositions of modern Siberian academic music “Variations on the Japanese folk theme «Sakura»” by Andrey Molchanov. This work is the result of the composer’s masterful combination of elements of the musical cultures of East and West. The bright, talented music of the “Variations” touches on a wide range of human emotions, while raising

the philosophical questions of being. The author of the article gives a brief description of the worldview of the inhabitants of Japan, pointing out the manifestations of the Japanese and Russian principles in the composition. The presented performance analysis of the work makes it possible to determine the range of figurative spheres of each variation, highlight the issues of dramaturgy of the variation cycle, features of thematic and compositional structure. As a result of its study, the pianist will form not only a figurative and emotional state that requires a special aesthetics of performance, but also a culture of understanding the foundations of the Japanese worldview. In this sense, “Variations on the theme «Sakura»” have a certain cultural and historical value and open up wide opportunities for further evolution in performing practice.

Keywords: Andrey Molchanov, Sakura, Japanese culture, integration of cultures, variations

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

For citation: Grebenkin, A.V. (2022), “On the interaction of national-aesthetic principles in «Variations on the Japanese folk theme “Sakura”» by A. Molchanov”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 108–116. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-108-116.

Интеграция разных культур всегда притягивает творческих людей. Одним из наиболее ярких примеров такого взаимодействия являются культуры Востока и Запада. Многие западноевропейские и отечественные композиторы тяготели к Востоку, реализуя в творчестве его эстетику, мировидение, где Япония занимала особое место. В то же время их японские коллеги изучали западную культуру, авангардную музыку и воплощали эти принципы в работах. Это был взаимонаправленный процесс, претерпевший значительную эволюцию: от внешнего подражания к реализму.

Сразу возникает вопрос интерпретации подобных сочинений отечественными музыкантами, воспитание которых проходит большей частью на образцах западной музыки, что в свою очередь обеспечивает актуальность изучения основ японского мировоззрения, умения распознавать в композиции элементы музыкальной культуры Страны восходящего солнца. Соответственно целью данной статьи является попытка рассмотреть взаимовлияние друг на друга русской и японской культур на примере «Вариаций на

японскую народную тему “Сакура”» новосибирского композитора Андрея Молчанова¹.

Интерес к освоению богатого культурного фонда Востока западными композиторами возник приблизительно в XVIII в. (Ж.-Ф. Рамо, К. Глюк). Сначала это были сюжетные заимствования, не находящие прямого отражения в музыкальном материале. В дальнейшем восточная тематика более явно проявлялась в сочинениях авторов эпохи романтизма. При этом, надо признать, сходство было внешним: использование ладов, цитирование тем, подражание тембрам и т.п. Композиторы XX в. (К. Дебюсси, М. Равель, Г. Малер, О. Мессиа́н и др.) совершили новый виток в развитии этих процессов. В их творчестве взаимоотношения формы и содержания приобретают большую органичность. «Традиционные приметы “ориентального”, налет экзотики, внешняя яркость постепенно уступают место все более глубокому и тонкому проникновению в самобытную восточную стилистику», что говорит о «сближении с некоторыми общими чертами восточного музыкального мышления» (Орлова Е., 2015, с. 4).

На рубеже XIX–XX вв. интерес к японской культуре начинает возникать и в России. Во многом этому способствует географическое положение двух стран, наличие военных и дипломатических контактов. У русских композиторов первой половины XX в. (М. Ипполитов-Иванов, С. Василенко, И. Стравинский) образ Японии воспринимался как «мистическая экзотика», где главными идейными вдохновителями являлись представления об особенностях изобразительного искусства, специфики образов и структуры японских стихов.

«Следы проникновения японской культуры в Россию можно найти в русском композиторском творчестве, что является отражением непрямого культурного влияния, так как образ экзотического соседа сформировался в творческой сфере русских композиторов через литературу, живопись, философию дзэн-буддизма и пр.» (Риса М., 2008, с. 140). В этот же период Япония активно осваивает европейскую культуру, в частности музыку. Большое содействие в этом вопросе оказали русские музыканты, эмигрировавшие из России после 1917 г., которые вели образовательную деятельность в Японии (Р. фон Кёбер, А. Оно, Н. Шиферблат, А. Черепнин).

Во второй половине XX в., благодаря близкому знакомству отечественных музыкальных деятелей с японской действительностью, их активному изучению традиционной японской музыки, творческому сотрудничеству, представления о Стране восходящего солнца все больше трансформировались из фантазий в сторону реальности (А. Шнитке, Р. Щедрин, С. Губайдуллина).

В конце XX – начале XXI в., творческие связи между Россией и Японией только усиливаются. Японцы регулярно приглашают педагогов из России преподавать в учебных заведениях, а российские музыканты осваивают японские национальные инструменты, проводятся взаимные мастер-классы. Научные специалисты российских вузов целенаправленно изучают музыкальную культуру восточного соседа. Проходит большое количество концертов русско-японской музыки, конкурсов, фестивалей.

Одним из результатов такого сотрудничества явилось сочинение новосибирского композитора А. Молчанова «Вариации на японскую народную тему “Сакура”», в музыке которого органично взаимодействуют японское и русское начало. Изучению фортепианного творчества А. Молчанова посвящено малое количество работ. Здесь следует назвать статью Л. Мурзиной и А. Недоспасовой, в которой дан исполнительский анализ фортепианной сюиты «На Сибирских просторах» (2017, с. 48–58). С каждым годом фортепианные произведения А. Молчанова приобретает большую известность, его сочинения все чаще исполняются на концертных площадках городов Сибирского региона, России и зарубежья.

«Вариации...» были написаны в 2004 г., а в 2005 г. впервые исполнены новосибирской пианисткой С. Реутской на международном конкурсе в Японии, где были отмечены критикой как лучшая обработка японской песни. Впоследствии «Вариации...» были неоднократно исполнены А. Гребенкиным на концертах русско-японской культуры в Новосибирске и Томске.

Появление подобных сочинений всегда интересно, поскольку они находятся на стыке разных культурных тенденций, и в то же время представляют сложность с точки зрения исполнительского воплощения. Проблема в том, что российские музыканты традиционно воспитываются в системе координат западной культуры. На это в 2012 г. указывала М. Дубровская: «Современное состояние высшего образования России, в том числе музыкально-академического, предоставляет возможности постепенно преодолевать свойственный отечественной высшей школе еще с советских времен европоцентризм и композиторцентризм» (2012, с. 139). Отсюда можно сделать вывод: исполнитель, незнакомый или малознакомый с культурой и традициями Японии, даже при технически совершенной игре, с большой долей вероятности исказит определенную часть культурного кода, заложенную композитором в сочинение.

«Своеобразие японского менталитета и японской культуры обусловлено целым комплексом таких объективных факторов, как природно-климатические условия и способ производства, влияние синтоизма в контексте буддизма и конфуцианства и особый, японский путь развития» (Орлянская Т., 2009, с. 46). Непростые климатические условия, ограниченность природных ресурсов заставляли японцев искать особый стиль взаимоотношений с окружающей средой – стремление гармонии с ней, воспитывали такие черты характера, как мужество, стоицизм, терпимость, трудолюбие. Влияние синтоизма предопределило широкое проникновение ритуалов, этических

норм в повседневную жизнь. В совокупности эти факторы сформировали мировоззрение, где форма, техника исполнения доминируют над содержанием. «Делать вещи правильным образом часто было важнее, чем делать правильные вещи» (Lafayette De Mente B., 1993, p. 2). Кандидат филологических наук, специалист по японской литературе и культуре Е. Дьяконова в статье сформулировала основные тезисы для понимания японской культуры, которые могут быть важны в создании соответствующих музыкальных интерпретаций².

Драматургия «Вариаций на японскую народную тему “Сакура”» А. Молчанова выстроена в одной логике с аналогичными циклами в русском романтизме (С. Рахманинов «Вариации на тему Корелли», «Рапсодия на тему Паганини»): проведение темы, блок фактурных обработок в подвижных темпах с постепенным нарастанием напряжения в музыке и драматической кульминацией (I–IV вариации), блок с вариациями в спокойном движении – лирический центр (V–VI вариации), заключительный этап с итогом (VII–VIII вариации). Из интересных композиторских решений стоит отметить такие, как включение в форму вступления и заключения с идентичным музыкальным материалом, которые проводят смысловую «арку» над всей композицией.

Вступление выполняет роль пролога³. В его образной сфере сразу обозначен конфликт созерцательного и героического. Спокойный, умеренный темп, чередование баса и мягких переборов аккордов арпеджиато, имитирующих звучание национальных инструментов, об-



щее состояние медитации создают ощущение остановившегося времени, образа сакуры, покачивающейся на ветру (тт. 1–5). Басовый речитатив, звучащий с декламацией в нижнем регистре, линия нисходящих аккордов *crescendo*, в основе которых чередуются увеличенные и уменьшенные трезвучия, выводят музыку из состояния спокойствия. Возникает ощущение тревожного ожидания, нарастающее с каждым аккордом, оканчивающееся ярким ударом октавы ля в нижнем регистре.

Основная тема – это цитата японской народной песни «Сакура», которая связана с традицией созерцания, цветения – ханами. В ее звучании гармонично сочетаются проникновенная лирика и объективное космическое начало, напоминающая о поэтике фуэки-рюко («вечное в текущем»). Тема звучит в среднем регистре, что наиболее естественно для голоса. Ее хрупкая мелодия состоит из небольших мотивов, в лаконичных интонациях которых можно услышать просветленную грусть и объективное принятие реальности мира. Шестнадцатые *piano leggiero*

в аккомпанементе гибко окутывают мелодию, выдерживая единое движение без агогики, а в конце вариации поэтично устремляются вверх (пример 1).

Далее следует первый блок из четырех фактурных вариаций, в которых происходит постепенное усиление героических образных сфер с последующей драматической кульминацией.

Образцом композиторского мастерства является первая вариация – *allegretto*. В ней А. Молчанов показывает разные приемы работы с темой, используя богатый опыт западной музыки. За основу композитор берет первоначальный мотив темы, изложение которого предлагает в самых разных вариантах: со смещением метра и включением нисходящей сексты (затакт к т. 35), с зеркальной интонацией (т. 35, левая рука), со «скрытой» мелодией в аккордах левой руки (т. 39), в аккордовом изложении (т. 41), с изменением лада в *g-moll* (т. 46).

Не менее интересны жанровые основы вариации. Комбинации разных штрихов, двухдольный метр, компактность звучания, мимолет-

ные вступления темы в разных регистрах роднят ее со скерцо эпохи Барокко. Заслуживают внимания и фактурные преобразования. Сначала это *fugatto*, где два голоса звучат *stretta* с разницей в одну четвертную долю (тт. 35–38), к середине вариации проведение темы с аккордовым сопровождением, а в завершении остается только характерный ритм (повторяющиеся восьмая и две шестнадцатых).

Во второй вариации разрабатываемый элемент темы сокращается в 2 раза по сравнению с первой (зат такт две шестнадцатых и восьмая). Идея ритмического оstinato, заложенная в конце первой вариации, становится главенствующей. Гармония и мелодия предельно упрощаются до короткой попевки из трех нот в ладах пентатоники (т. 50). Подвижный темп, общая динамика *piano*, остроумные смены направления движения темы (сверху вниз, снизу вверх), сходящееся и расходящееся двухголосие, сопоставление регистров создают эффект блика, мерцания символизируют идею «мимолетности мгновения».

В третьей вариации композитор использовал прием *martellato*, получивший широкое распространение в эпоху романтизма у Ф. Листа. Но в отличие от пафосной героики листовского пианизма, ее звучание ближе к произведениям импрессионистов. Тема ясно звучит в левой руке на фоне легких, невесомых аккордов в подвижном темпе, которые словно парят в верхнем регистре инструмента. Подробные указания агогики композитора: *accelerando*, *a tempo*, *allargando*, постоянно создают эффекты приближения и удаления.

Четвертая вариация – *attacca* завершает первый блок и является его итогом. Героическая музыка создает ассоциации с картиной битвы, сражения, напоминает о драматичных событиях в японской истории. Такие признаки восточной музыкальной культуры, как главенствующая роль ритма, «остинатный» тип драматургии, прозрачность фактуры, звукояд пентатоники органично сочетаются в ней с элементами русской хоровой культуры, отсылками к отечественному симфонизму. Вариация объемная, с многократными проведениями темы. Ее форму можно определить как два больших этапа разработки темы + главная кульминация. На первом этапе композитор применяет «статичный тип драматургии оstinato плана» (Орлова, Е., 2015, с. 1) с продолжительным удержанием одного эмоционального состояния и развитием ритмико-динамического комплекса. Начиная с т. 91 интонации темы периодически прерываются «хлестким», с отзвуком металла, пунктирным ритмом. Эта фактура имеет много общего с известным «Танцем рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, но по-восточному более аскетична гармонически и интонационно (пример 2).

В своей динамике развития второй этап контрастен первому. Образные сферы быстрее сменяют друг

Пример 2. Четвертая вариация, т. 91





друга, смешиваются. Такая пестрота ускоряет время восприятия, придает музыке импульсивность, накаляет ее до предела, доводя до состояния неистового иступления в кульминации. Преобладание остинато, как типа мышления, значительно ослабевает. К героическим, военным характеристикам добавляется образ русского хора, звучащего значительно и гимнично в *b-moll* и *h-moll* (тт. 104–111), резко с диссонансами в сопровождении «карикатурных» восьмых *staccato* в левой руке (тт. 118–119), траурно, с интонациями стога (тт. 121–122), *agitato maestoso* (тт. 125–126). Второй блок из двух вариаций является лирическим центром цикла. Общую идею отображения прекрасного они раскрывают индивидуально, соответствуя заложенным в них культурным основам.

Утонченная пятая вариация – это пастораль, образы японского сада, пагоды, звучание кото, состояние внутренней гармонии, философские размышления о мире и месте человека в нем. Импровизационный стиль изложения, имитация звучания национальных инструментов, эстетика слушания тишины заставляют погрузиться в японскую культуру созерцания. Важная роль отводится сольным речитативам *quasi koto*. Их выразительность и тембровая окраска передают ши-

рокий спектр эмоционально-образных сфер: от таинственно-загадочных до проникновенно-лирических (пример 3).

Музыкальные корни шестой вариации берут начало в лирических фортепианных миниатюрах русских композиторов конца XIX – первой половины XX в. (А. Аренский, С. Рахманинов, А. Лядов). Несложная форма, выразительная мелодия, богатая гармония, многослойная фактура, использование большого диапазона регистров роднят ее с жанром прелюдии эпохи русского романтизма. В фактуре прослеживаются три пласта: мелодия, бас, гармоническая фигурация. Тема звучит спокойно *cantabile* в *C-dur*, мелодия развивается поступенно, без резких скачков, бас «выстраивает» свою смысловую линию (тт. 167–170).

В третьем, заключительном блоке возвращаются подвижные темпы, демонстрируются виртуозные приемы игры на фортепиано. Стремительно «пролетает» седьмая вариация *allegro molto*. Чеканный ритм, острые штрихи, полиритмия, способы разделения фактуры между руками близки фортепианному творчеству С. Прокофьева. Но в отличие от прокофьевских сочинений эта музыка звучит не дерзко с сарказмом, а сухо. В завершении вариации триоли молниеносно устремляются вниз через все регистры.



Attacca начинается последняя восьмая вариация, в которой композитор имитирует звучание японских национальных инструментов, используя два приема фортепианной игры: арпеджиато и репетицию. Принцип драматургии аналогичен четвертой вариации. Первая половина – оstinatный тип развития с удержанием одного эмоционального состояния, вторая – за счет динамичного гармонического развития происходит эмоциональный накал с разрешением в ярком жизнеутверждающем E-dur, символизирующем победу света над тьмой. Интересна и ладовая основа, в которой гармонии мажора и минора звучат со встроенной септимой, смягчающей их звучание (пример 4).

Таким образом, в «Вариациях на тему японской народной песни “Сакура”» Андрей Молчанов мастерски совмещает элементы музыкальных культур Востока и Запада. Композитор смог достичь того уровня взаимодействия и баланса, когда

две разные эстетики незаметно дополняют и обогащают друг друга. Традиционные для западной музыки принципы строения формы, способы развития темы, фортепианные приемы естественно сочетаются с характерными восточными ладами, подражанием звучанию национальных инструментов, прозрачностью фактуры, лаконичностью интонаций, доминирующей ролью ритма.

Звучание цикла формирует образно-эмоциональное состояние, требующее особой эстетики исполнения, понимания основ японского мировоззрения. В то же время, грамотный исполнитель с хорошей интуицией, проанализировав средства выразительности, способен сделать выводы, которые дадут ему представления о японском менталитете. И в этом заключается один из главных феноменов сочинения, его культурно-историческая ценность. Вариации имеют широкие возможности для последующей эволюции в исполнительской практике.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Молчанов Андрей Сергеевич (род. 29.01.1973) – композитор, музыковед, кандидат искусствоведения, член Сибирской организации Союза композиторов РФ, доцент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Автор более 30 сочинений различных жанров, в том числе произведений для фортепиано.

² Дьяконова Е. 9 главных понятий, по-

могающих постичь японскую культуру // Arzamas. URL: <http://arzamas.academy/materials/729> (дата обращения: 28.04.2022)

³ Анализ «Вариаций на японскую народную тему “Сакура”» осуществляется по изданию: Сибирский альбом: Сб. фортепианных пьес сибирских композиторов: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2021. С. 53–65.

ЛИТЕРАТУРА

Дубровская М.Ю. Музыкальная культура Японии как предмет изучения // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 19-2. С. 136–144.

Мурзина Л., Недоспасова А. Жанрово-стилистические и образно-содержательные аспекты фортепианной сюиты А. Молчанова «На Сибирских просторах» // Вестник музыкальной науки. 2017. № 3. С. 48–58.

Орлова Е.В. Воздействие восточных музыкальных традиций на творчество западно-европейских композиторов XX века // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». 2015. № 2. URL: http://www.art-in-school.ru/bul/2_2015_Orlova.pdf (дата обращения: 23.05.2022).

Орлянская Т.Г. Истоки своеобразия японской культуры // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. № 4. С. 46–57.

Риса М. Япония – Россия: Взаимопроникновение двух музыкальных культур // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2. С. 138–144.

Lafayette De Mente B. Behind the Japanese Bow: an in-depth guide to understanding and predicting Japanese behavior. USA, 1993. P. 2.

REFERENCES

Dubrovskaya, M.Yu. (2012), “Musical culture of Japan as a subject of study”, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 19-2, pp. 136–144. (in Russ.)

Lafayette De Mente, B. (1993), Behind the Japanese Bow: an in-depth guide to understanding and predicting Japanese behavior, USA, p. 2. (in Eng.)

Murzina, L., Nedospasova, A. (2017), “Genre-stylistic and figurative-substantive aspects of A. Molchanov's piano suite «In the Siberian expanses»”, *Journal of Musical Science*, no. 3, pp. 48–58. (in Russ.)

Orlova, E.V. (2015), “The impact of Eastern musical traditions on the works of Western Europeanc of the 20th century”, *Byulleten' Mezhdunarodnogo tsentra "Iskusstvo i obrazovanie"* [Bulletin of the International center "Art and Education"], Available at: http://www.art-in-school.ru/bul/2_2015_Orlova.pdf (Accessed 23 May 2022). (in Russ.)

Orlyanskaya, T.G. (2009), “The origins of the individuality of Japanese culture”, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya* [Bulletin of Moscow University. Seria 19: Linguistics and Intercultural Communication], no. 4, pp. 46–57. (in Russ.)

Risa, M. (2008), “Japan – Russia: Interpenetration of two musical cultures”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of musical science], no. 2, pp. 138–144. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гребенкин Алексей Владимирович, доцент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: alexpiano100@yandex.ru

Author information

Aleksey V. Grebenkin, associate professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: alexpiano100@yandex.ru

Поступила в редакцию 24.05.2022
После доработки 13.07.2022
Принята к публикации 15.07.2022

Received 24.05.2022
Revised 13.07.2022
Accepted for publication 15.07.2022

© Ян Цзунбао, 2022

УДК 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-117-123

ВОКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ АЛТАН УУЛА «МОЙ ДОМ – ЖИВОПИСНЫЕ СТЕПИ»

Ян Цзунбао¹

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

Аннотация. В статье рассматривается вокальное произведение «Мой дом – живописные степи», к созданию которого имеют отношение, как минимум, три человека. Помимо автора поэтических строк Хо Хуа и композитора Алтан Уула участие в совершенствовании первоначального варианта этого произведения приняла солистка Ансамбля песни и пляски Внутренней Монголии Дэ Дэма, исполнительское мастерство которой завоевало сердца слушателей. Так, после концерта известной в Поднебесной империи меццо-сопрано один из присутствующих в зале китайцев обратился к певице с просьбой усилить в песне лирическое начало, сделав акцент на красоте природы Внутренней Монголии. Выслушав своего почитателя, Дэ Дэма встретила с поэтом и пересказала ему желание человека из публики, полностью с ним согласившись. В результате творческого содружества поэта Хо Хуа, композитора Алтан Уула, а также певицы Дэ Дэма появилась обновленная версия песни «Мой дом – живописные степи». Сегодня это монгольское произведение хорошо известно не только китайцам. В 1980 г. оно было включено в список ЮНЕСКО «Выдающиеся мировые музыкальные произведения», а также в «Сборник выдающихся песен стран Азиатско-Тихоокеанского региона». В июне 2019 г. данное вокальное произведение вошло в топ «100 лучших песен, посвященных 70-летию основания Китайской Народной Республики». В статье предлагается краткое знакомство с поэтом и композитором вокального произведения «Мой дом – живописные степи», история его создания, а также анализ музыкальной формы.

Ключевые слова: Алтан Уул, «Мой дом – живописные степи», вокальное произведение

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ян Цзунбао. Вокальное произведение Алтан Уула «Мой дом – живописные степи» // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 117–123. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-117-123.

VOCAL WORK ALTAN UULA “MY HOME – PICTURESQUE STEPPE”

Yang Zongbao¹

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

Abstract. The article deals with the vocal work “My home – picturesque steppe”, which was created by at least three people. In addition to the author of poetic lines Ho Hua and the composer Altan Uula, the soloist of the Song and Dance Ensemble of Inner Mongolia, De Dema, took a great part in improving the original version of this work, whose performance skills aroused the confidence of the audience. Thus, after a concert by a well-known mezzo-soprano in the Celestial Empire, one of the Chinese present in the hall turned to the singer with a request to strengthen the lyrical beginning in the song, focusing on the beauty of the nature of Inner Mongolia. After listening to her admirer, De Dema met with the poet and told him the desire of

a person from the public, completely agreeing with him. As a result of the revision of the text and the creative collaboration of the poet Ho Hua, the composer Altan Uul, as well as the singer De Dema, an updated version of the song “My home – picturesque steppe” appeared. Today, this Mongolian work is well known not only to the Chinese. In 1980, it was included in the UNESCO list of Outstanding World Musical Works, as well as in the Collection of Outstanding Songs of the Asia-Pacific Region. In June 2019, this vocal work was included in the top 100 best songs dedicated to the 70th anniversary of the founding of the People's Republic of China. The article offers a brief introduction to the poet and composer of the vocal work “My home – picturesque steppes”, the history of its creation, as well as an analysis of the musical form.

Keywords: Altan Uul, “My home – picturesque steppes”, vocal composition

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

For citation: Yang Zongbao (2022), “Vocal work Altan Uula «My home – picturesque steppe»”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 117–123. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-117-123.

История создания данного произведения интересная и непростая. В 1976 г. поэт Хо Хуа завершил написание текста, который должен был соответствовать политической атмосфере того времени. Итоговый вариант, действительно, оказался политически окрашен. Музыкальное сопровождение изначально было написано композитором Амином Бухэ и исполнено сопрано Ван Хуанфэн. Однако первое выступление не имело успеха, а реакция слушателей была посредственной. Позднее, в июне 1977 г., музыку переписал Алтан Уул, учившийся в то время в Шанхайской консерватории и интересовавшийся монгольским музыкальным стилем. Он передал произведение солистке Ансамбля песни и пляски Внутренней Монголии Дэ Дэма, которая затем исполнила его на вечере по случаю празднования «30-летия основания Нового Китая».

После окончания мероприятия некий китаец направился за кулисы, чтобы найти исполнительницу и выразить пожелание изменить текст произведения. Ему хотелось, чтобы в тексте появился фрагмент, касающийся природы монгольских просторов, которыми нельзя не вос-

хищаться. Дэ Дэма выслушала его и, вернувшись во Внутреннюю Монголию, передала Хо Хуа пожелание зрителя, с которым также согласилась. Автор переписал текст, удалив политически окрашенные строчки и добавив описание природы. Последняя версия произведения «Мой дом – живописные степи», написанная поэтом Хо Хуа на музыку композитора Алтан Уула для меццо-сопрано Дэ Дэма, имела оглушительный успех в Китае¹. Нельзя не заметить, что в настоящее время популярность этого произведения перешагнула и границы Монголии, и границы Китая, поскольку в конце XX в., в 1980 г., по решению специальной комиссии оно было включено в список ЮНЕСКО «Выдающиеся мировые музыкальные произведения». Более того, уже в XXI в., в июне 2019 г., вокальное произведение «Мой дом – живописные степи» вошло в топ «100 лучших песен, посвященных 70-летию основания Китайской Народной Республики».

Об авторе слов. Подлинное имя Хо Хуа, данное ему при рождении, – Чжэн Гуйфу. Место и время рождения – район Хуайчжоу в Пекине, октябрь 1942 г. Окон-

чив факультет китайского языка при Хэбэйском университете в 1968 г., Хо Хуа активно писал, руководил издательством и работал ведущим сотрудником отдела культуры Внутренней Монголии. 23 октября 2021 г. на 80-м году жизни скончался. В историю Китая он вошел как известный поэт, каллиграф и автор текста песни «Мой дом – живописные степи».

О композиторе. Алатенаолэ (китайское имя, монгольское – Алтан Уул, 30 сентября 1942 г. – 11 августа 2011 г.), уроженец города Хоуци Внутренней Монголии, китайский композитор, пятый председатель Ассоциации музыкантов Внутренней Монголии, пожизненный почетный председатель Ассоциации музыкантов Внутренней Монголии. Окончил отделение композиции при Тяньцзиньской консерватории. Алтан Уул написал около 100 инструментальных произведений. Монгольские народные песни в минорном ладу (Ван Лили, 2008) оказали наибольшее влияние на его творчество. «Песни в минорном и мажорном ладу похожи: мелодии простые, небольшие колебания мелодических линий, умеренный диапазон голоса и небольшое количество декоративных звуков» (Мяо Цзиньхай, 2007, с. 99). Его основные вокальные произведения – «Желаем председателю Мао вечного долголетия», «Мой дом – живописные степи» и др. Алатенаолэ был членом Коммунистической партии Китая, директором Ассоциации китайских музыкантов и членом окружного комитета Автономного района Внутренняя Монголия народного политического консультативного совета Китая (НПКСК). Известный композитор

г-н Моэрцзиху так оценил творчество Алатенаолэ: «Его песни благозвучны, их легко выучить и легко исполнить. На самом деле, это не самый глубокий анализ его произведений, но именно это приходит мне на ум, когда я думаю о нем» (Хуан Янь, 1985, с. 2).

О певице Дэ Дэма. Дэ Дэма родилась г. Эдзин-Ци во Внутренней Монголии в 1947 г. Будучи одной из самых известных меццо-сопрано в Китае, в 1978 г. она получила еще большее признание благодаря исполнению вокальной композиции «Мой дом – живописные степи». В 1982 г. она была приглашена ведущей солисткой в Центральный ансамбль народной песни и танца. В 1986 г. она выиграла номинацию «бельканто» в конкурсе «Любимый китайский исполнитель», а в 1988 г. дала свой первый сольный концерт в Пекине. В 1989 г. певица заняла первое место в национальном конкурсе «Десять лучших певиц Китая», а в 1991 г. переехала в Монголию, чтобы выступать с ансамблем малых народностей, за что позднее получила наивысшую награду в области монгольской культуры и искусства. Дэ Дэма также является представителем Всекитайской ассоциации молодежи, членом Китайской ассоциации музыкантов и директором Китайского фонда культуры и искусства малых народностей. В 2000 г. она была названа «Национальным передовым работником» (отличницей труда).

Анализ произведения. Как было упомянуто выше, процесс создания вокального произведения «Мой дом – живописные степи» был непростым. Последний текст написан от первого лица и описывает пейзаж с голубым

небом и белыми облаками, зеленой травой, скачущими лошадьми и большим количеством крупного рогатого скота и овец Внутренней Монголии. В качестве примера можно привести следующие строки: «骏马好似彩云朵» / 'Резвые скакуны подобны несущимся облакам'; «牛羊好似珍珠撒» / 'Коровы и овцы подобны рассыпавшемуся жемчугу'. Автор хотел выразить любовь монгольского народа к родным местам и отразить бесконечную тоску представителей малых народностей по природе Внутренней Монголии.

Хо Хуа разделил текст на две части, каждая из которых состоит из восьми музыкальных фраз. Окончания слов зарифмованы. Если прочитать весь текст произведения, то можно заметить, что конец слова в каждой из восьми фраз не сочетается единой рифмой. В частности, в отличие от рифмы первой, второй, четвертой, шестой и восьмой фраз, которая определяется окончанием на «а», третья, пятая и седьмая фразы исключают подобное созвучие. При этом тщательно продуманная расстановка рифм делает текст более объемным и живым, не нарушая при этом смысловой связи.

В произведении заимствованы некоторые особенности народной песни г. Хорчин Внутренней Монголии «Любовь матери» (Хуан Янь, 1985, с. 3), в которой также используется тональность А традиционной китайской пентатоники; совпадает и размер 2/4, и темп *moderato*. Основное место в произведении «Мой дом – живописные степи» занимает повторяющийся припев. Произведение состоит из четырех частей, а именно: вступления, первой музыкальной строфы, связки, второй музыкальной строфы.

Во вступлении (тт. 1–10) звучит та же мелодическая линия, что и во второй музыкальной строфе; правая рука использует октавы в фортепианной партии первых шести тактов, а левая рука продолжает арпеджио, словно описывая развевающуюся на ветру зеленую траву бескрайних степей. Звучание остается плавным и гармоничным. В последнем такте вертикальные созвучия образуют свободную секвенцию. В целом визуализация музыкального образа, достигаемая в том числе и посредством фактуры, вполне органична поэтическому тексту (пример).

В первой музыкальной строфе (тт. 11–34) шесть музыкальных фраз, посредством которых описаны красоты степной флоры и фауны. В предпоследнем иероглифе каждой фразы используется вибрато, передающее восторг и трепет сердца, которое очаровано миром природы. Думается, что таким образом композитор цементирует ткань музыкальной композиции и одновременно оживляет пейзажные зарисовки.

Начальная музыкальная фраза (тт. 11–14) – «Мой дом – живописные степи» – является лейтмотивом всей композиции, вырастая из доминанты и двигаясь навстречу тонике А. Во второй музыкальной фразе (тт. 15–18) – «Гонимые ветром зеленая трава и цветы» – мелодия начинается с терции и возвращается к доминанте, образуя полукаденцию. В третьей музыкальной фразе (тт. 19–22) – «Разноцветные бабочки кружатся, а птицы поют» – мелодия аналогична второй фразе, хотя во второй половине происходит усиление звучания в терции. В четвертой музыкальной фразе (тт. 23–26) – «В изгибе изумрудной реки видне-

美丽的草原我的家

火 华词
阿拉腾奥勒曲



ется закат» – мелодия начинается с доминанты, останавливаясь на интервале секунды. Возможно, обозначенный интервал, отмеченный терпкостью и особым напряжением, служит для передачи целостного визуального образа, в котором всевозможные оттенки зеленого смешиваются с сочным оранжевым цветом.

В пятой музыкальной фразе (тт. 27–30) – «Резвые скакуны подобны несущимся разноцветным облакам» – мелодия в точности повторяет мелодию третьей музыкальной фразы, но в тексте заметны изменения, обусловленные поэтическим текстом. То обстоятельство, что речь идет о лошадях в степи, диктует отличный от предыдущего ритмический рисунок. В шестой музыкальной фразе (тт. 31–34) – «Коровы и овцы подобны рассыпавшемуся жемчугу» – мелодическая линия начинается с сексты, которая дает импульс нисходящему движению

к тонике А. В качестве связующего звена между первой и второй музыкальной строфой (тт. 35–36) использовано монгольское междометие «啊哈嗨» ('ах!'), которое с наибольшей полнотой передает чувство восторга от соприкосновения с природой.

Во второй музыкальной строфе всего 18 тактов и 4 музыкальные фразы. В первой музыкальной фразе (тт. 37–40) – «Молодая пастушка громко поет» – «перед слушателями возникает образ молодой девушки, которая уносит нас своим пением в наши собственные размышления» (Цуй Фэнчунь, 2008, с. 80–82). Мелодия начинается с терции и в конце возвращается в сексту. Регистр выше, чем в первой музыкальной строфе. В данном отрывке пение молодой пастушки исполнено ликованием от ярких степных пейзажей. Во второй музыкальной фразе (тт. 41–44) – «Радостное зву-

чение ее песни разносится повсюду» – мелодия усиливается в квинте и становится еще более веселой и мелодичной. Третья музыкальная фраза (тт. 45–48) в точности повторяет первую. Здесь автор использует прием абсолютного повтора. Слова и сопровождающую их мелодию в четвертой музыкальной фразе (тт. 49–54) повторяют слова и мелодия второй музыкальной фразы, которая поддерживается тониной А.

Заключение. Завершая краткий анализ вокального произведения Хо Хуа и Алтан Уула, заметим, что монголы являются выдающейся малой народностью в Китае со своей древней историей и глубоким куль-

турным наследием. Монгольская музыка – жемчужина не только в музыкальном наследии Китая, но и во всем мире, а ее музыкальные и художественные произведения чрезвычайно богаты и самобытны (Мань Дуфу, 2000; Лу Хунцзю, 2012). «Мой дом – живописные степи» – одно из лучших монгольских вокальных произведений прошлого века. Мелодия приятна на слух, а слова просты и понятны. При прослушивании этой песни перед слушателем возникает чарующий образ наполненной жизнью и различными красками бескрайней степи, пробуждающий любовь к родному краю.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Приведем возможный перевод поэтических строк Хо Хуа:

美丽的草原我的家,	Мой дом – живописные степи,
风吹绿草遍地花	Гонимые ветром зеленая трава и цветы.
彩蝶纷飞百鸟儿唱	Разноцветные бабочки кружатся, а птицы поют,
弯碧水映晚霞。	В изгибе изумрудной реки виднеется закат.
骏马好似彩云朵。	Резвые скакуны подобны несущимся разноцветным облакам,
牛羊好似珍珠撒。	Коровы и овцы подобны рассыпавшемуся жемчугу.
啊·牧羊姑娘放声唱	Ах, молодая пастушка громко поет,
愉快的歌声满天涯。	Радостное звучание ее песни разносится повсюду.
牧羊姑娘放声唱。	Молодая пастушка громко поет,
愉快的歌声满天涯。	Радостное звучание ее песни разносится повсюду.
美丽的草原我的家。	Мой дом – живописные степи,
水青草肥我爱她。	Вода, заросшая травой, как же я люблю ее.
草原就象绿色的海。	Степь подобна зеленому морю,
毡房就像白莲花。	Юрта подобна белому лотосу.
牧民描绘幸福景。	Пастухи восхваляют красоту природы,
春光万里美如画。	Живописная весна растянулась на многие тысячи ли.
啊·牧羊姑娘放声唱。	Молодая пастушка громко поет,
愉快的歌声满天涯。	Радостное звучание ее песни разносится повсюду.
牧羊姑娘放声唱。	Молодая пастушка громко поет,
愉快的歌声满天涯。	Радостное звучание ее песни разносится повсюду.

ЛИТЕРАТУРА

Ван Лили. Народное вокальное искусство. Тайюань: Шаньсийское образование, 2008. 265 с.

Лу Хунцзю. Исследование монгольской народной песни. Пекин: Центр. консерватория, 2012. 304 с.

Мань Дуфу. История монгольской эстетики. Шэньян: Ляонин. нац. изд-во, 2000. 718 с.

REFERENCES

Khuan Yan'. (1985), *Izbrannye pesni Altan Uula* [Selected Songs of Altan Uul], Narodnoe izdatel'stvo Vnutrennei Mongolii, Khukh-Khoto, 288 p. (in China).

Lu Khuntszyu (2012), *Issledovanie mongol'skoi narodnoi pesni* [A study of Mongolian folk song], Tsentral'naya konservatoriya, Pekin, 304 p. (in China).

Мяо Цзиньхай, Му Лань. Монгольские традиционные народные песни. Хух-Хото: Изд-во Ун-та Внутренней Монголии, 2007. 206 с.

Хуан Янь. Избранные песни Алтан Уула. Хух-Хото: Народное изд-во Внутренней Монголии, 1985. 288 с.

Цуй Фэнчунь. Музыкальная красота вокального произведения «Мой дом в прекрасной степи» // Журнал Колледжа искусств Университета Внутренней Монголии. 2008. № 3. С. 80–82.

Man' Dufu. (2000), *Istoriya mongol'skoi estetiki* [A history of Mongolian aesthetics], Lyaoninskoe natsional'noe izdatel'stvo, Shen'yan, 718 p. (in China).

Myao Tszin'khay, Mu Lan' (2007), *Mongol'skie traditsionnye narodnye pesni* [Mongolian traditional folk songs], Izdatel'stvo Universiteta Vnutrennei Mongolii, Khukh-Khoto, 206 p. (in China).

Tsuy Fenchun' (2008), "Musical beauty of the vocal work «My home in the beautiful steppe»", *Zhurnal Kolledzha iskusstv Universiteta Vnutrenney Mongolii* [Journal of the College of Arts of the Inner Mongolia University], no 3, pp. 80–82. (in China).

Van Lili (2008), *Narodnoye vokal'noye iskusstvo* [Folk vocal art], Shan'siiskoe obrazovanie, Tayyuan', 265 p. (in China).

Сведения об авторе

Ян Цзунбао, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Author information

Yang Zongbao, postgraduate student of the Department of Musical Education and Education of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Поступила в редакцию 23.04.2022

После доработки 15.07.2022

Принята к публикации 21.07.2022

Received 23.04.2022

Revised 15.07.2022

Accepted for publication 21.07.2022

© Тумат, Ч.С., 2022

УДК 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-124-134

ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ИГИЛЕ (ЭЪГИЛЕ): ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Ч.С. Тумат¹

¹ Научно-образовательный центр по изучению тувинской традиционной музыкальной культуры «Тыва хөгжүм» Тувинского государственного университета, 667000, Кызыл, Республика Тыва, Российская Федерация

Аннотация. Традиционный смычковый музыкальный инструмент тувинцев – игил или эъгил известен не только в Туве, но и во всем мире как аккомпанирующий инструмент хоомею, который завоевал широкую популярность. Актуальность данной статьи обусловлена тем, что несмотря на изученность тувинской музыки, практика исполнительства на игиле ранее никем не рассматривалась. Автором проведены исследования по бытованию игила (эъгила) в Туве начиная с 20-х гг. XX столетия до наших дней, а также по восстановлению имен исполнителей и изучению их традиционного репертуара на основе архивных материалов, научной литературы и интервьюирования информантов. Исследование позволило прийти к выводу, что для сохранения традиции игры на игиле важны верная организация обучения подрастающего поколения. Правильная передача знаний по истории исполнительства на игиле нужна для формирования и сохранения аутентичности при обучения молодого поколения музыкантов-игилчи. Подробное изучение истории исполнительства способствует сохранению и архивации данных об исполнителях, фиксируя тем самым факты в общей истории культуры Тувы.

Ключевые слова: смычковый инструмент, исполнительство на игиле-эъгиле, музыкальная культура тувинцев, тувинцы, Тува

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Тумат Ч.С. История исполнительства на игиле (эъгиле): Проблемы и перспективы // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 124–134. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-124-134.

THE HISTORY OF IGIL (EGIL) PERFORMANCE: PROBLEMS AND PERSPECTIVES

Ch.S. Tumat¹

¹ Scientific and Educational Center for the Study of Tuvan Traditional Music Culture “Tyva Khogzhum” of Tuvan State University, 667000, Kyzyl, Republic of Tuva, Russia

Abstract. The article studies the history of performance practices of the instrument – egil (igil). The traditional two-stringed bowed musical instrument of Tuvians – igil, which is also named egil – is well-known in the world thanks to the wide-spread popularity of Tyvan khöömei. Despite the ubiquity of the instrument in the contemporary musical environment, there are a gap in research about egil (igil). This paper addresses one of the previously understudied questions – the history of performance practices on this archaic Tyvan instrument. The author investigated the history of the egil (igil) performance since the 1920s until the current day and distinguished different stages in development of this instrument performing practices. In addition, she recovered names of the traditional musicians and studied their individual repertoires. This study draws on the author’s research of archival materials, interviews with informants, and existing scholarship on traditional music on this archaic music instruments of tuvians as like egil (igil). The study allows to suggest that knowledge about the history of

egil (igil) traditional performing practices is important for the proper formation and study of the nowadays young generation of musicians. All this knowledge is important for the formation and preservation of authenticity in the education of the younger generation of musicians egilchi. The detailed study of the history of performance allows the preservation and archiving of data, about the performers, thus fixing the facts in the general history of Tuva culture.

Keywords: history of performance, musical culture of Tuvinians, igil, egil, bowed instrument, Tuvinians, Tuva

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

For citation: Tumat, Ch.S. (2022), "The history of igil (egil) performance: problems and perspectives", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 124–134. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-124-134.

Игил (эьгил)¹ – (далее в статье будет использован первый литературный вариант) один из самых широко упоминаемых в устном фольклоре тувинцев смычковый музыкальный инструмент. В традиции инструментального музицирования он особо почитаем. Автором изучены и впервые названы забытые имена исполнителей XX столетия, которые стояли у истоков формирования профессионального сценического исполнительства на игиле.

О бытовании игила на рубеже XIX–XX вв. на территории Тувы впервые упоминают в своих работах такие русские и зарубежные этнографы и путешественники, как П.Е. Островских, Е.К. Яковлев, Г.Е. Грумм-Гржимайло, Д. Каррутерс. В них можно найти первые описания внешнего вида и характеристики звучания тувинского игила. Из научных работ советских и российских ученых ценными остаются монографии С.И. Вайнштейна, А.Н. Аксенова, Г.И. Благодатова, Ю.И. Шейкина. Наиболее объемные материалы с указанием имен исполнителей и подробным изучением проблемы образования на фоне модернизации есть в научных статьях, книгах и монографиях В.Ю. Сузукей (1989; 2007).

Об исполнительстве на родственных тувинскому игилу смычковых

музыкальных инструментах тюрко-монгольских народов писали Б.Ш. Сарыбаев², Г.Н. Омарова³ по казахскому кобызу; С. Субаналиев⁴ по кыргызскому кыл-кыяку; И.В. Буланов⁵, С.Б. Болхосоев⁶ по смычковым инструментам бурят.

Об исполнителях традиционной музыки на тувинском игиле до середины XX столетия материалов очень мало. Для подробного изучения исполнительства на игиле в XX столетии автору пришлось ознакомиться с биографиями и опытом работы известных деятелей культуры и искусства Тувы. В монографиях и биографических книгах М.М. Мунзук, З.К. Кыргыс, У.О. Монгуш, М.М. Бадыргы ценные сведения касаются вопросов преемственности исполнительства на игиле. В советское время обобщали свой опыт в форме публикаций в газетных статьях, рукописях методических разработок⁷, в биографических книгах⁸ С.М. Бюрбе, М.М. Мунзук, А.С. Лаптан, Ш. Донгак. Автором были изучены их архивные материалы. Получены интервью от С.М. Мунзук⁹ об известных артистах раннего состава Тувинского театра, где была заложена основа ансамблевого исполнительства на тувинских музыкальных инструментах.

Если в дореволюционной Туве исполнительство на игиле было преимущественно сольным, а не сценическим искусством, то с созданием Тувинской Народной Республики и приходом политических, экономических и культурных перемен изменился и контекст бытования игила. Исполнительство на игиле, начиная с 1930-х гг. обретает форму сценического выступления, где исполнитель играет для зрителя как в соло, так и в ансамбле. Были найдены факты выступлений музыкантов в составе малых ансамблей в начале 1930-х гг. Знаменитая певица того времени К.-к.Н. Мунзук вспоминает: «В 1934 году я начала петь в творческом кружке Кызылской объединенной школы (ныне в школе № 2), где играли молодые люди на всех тувинских инструментах. Мы с ними выступали в ансамбле на праздничном концерте в честь 17-летнего юбилея Октябрьской революции. Мы исполняли тогда такие новые песни того времени, как “Эрге-шөлээ бисте турда” (‘Когда у нас есть свобода’), “База катап дарлатпас бис” (‘Снова не попадем под гнет’), “Камгаланыр күжү-даа бар” (‘Есть оборонная сила’))» (Лаптан А., 2003, с. 4).

Известные традиционные исполнители, но молодые в то время артисты, были из музыкального кружка школы. Они же впоследствии стали артистами студии тувинского театра. Это Александр Лаптан, Оюн Монгалбии, Хомушку Кара-оол, Шактыр-оол, Монгуш Менди. Именно в то время были заложены первые зачатки развития сценического выступления. «Первое выступление студийцев на радио, по материалам С. Мунзук, состоялось в июле 1936 года»¹⁰.

Кроме известных в то время артистов жили искусные инструменталисты игилчи. О некоторых из них остались воспоминания родных и земляков. Информант О.Д. Сат¹¹ рассказала о жизни игилчи, живших в западных кожуунах – Сат Дазылбай, Монгуш Чолдак-Хуна. Есть также сведения о музыканте-игилчи Шоюшкак Ондар¹² из Сут-Холского кожууна.

Житель Овюрского кожууна В.К. Монгуш¹³ рассказал об исполнителе, которого в народе звали «Эгилдээр». Из всех исполнителей того времени Шоюн из Эрзинского кожууна был записан на грам-пластинку в 1934 г. О нем писал А.Н. Аксенов, что он «обладает непревзойденной исполнительской техникой виртуозного стиля и отлично владеет искусством импровизационного варьирования» (1964, с. 231). В эти же годы впервые в истории были сделаны нотировки наигрышей на игиле. Так А.Н. Аксенов сделал расшифровку наигрышей «Өскүс-Кас» (‘Гусь сирота’) в исполнении Шоюна (1964, с. 191) с пластинки 1934 г., и «Буга Шары», магнитограммы, записанной от Николая Олзей-оола в 1957 г. (Аксенов А., 1964, с. 193).

В начале 1940-х гг. в театральном училище был создан первый Тувинский оркестр, где играли и на игилах. Дирижер и создатель оркестра Р.Г. Миронович пишет, что «костяк будущего оркестра составили Кенден, Кара-кыс, два Шактара – большой и маленький, Анай-оол и другие» (1971, с. 76). Кроме музыкантов Миронович упоминает также мастеров Олчамаю и Константина Тамдына, работавших в то время в театре. В эти же

годы была предпринята и первая попытка модернизации смычковых музыкальных инструментов. Несмотря на скудность информации с указанием имен исполнителей-игилчи в изданных источниках того времени, благодаря интервью с С.М. Мунзук были выяснены имена игилчи.

Таким образом, были установлены следующие исполнители: Шоюн, Оюн Лагба, Шактыр-оол, Алексей Тугур-оол, Максим Дакпай, Константин Тамдын, Саая Бюрбе, Максим Мунзук, Александр Таваакай, Владимир Монгалбии, Николай Олей-оол, Александр Лаптан, Ак-оол Кара-Сал, Идамчап Хомушку, Окаанчык Донгак, Сат Дазылбай, Чолдак-Хуна Монгуш.

В 1948 г. впервые были записаны в фирме «Мелодия» сольные и ансамблевые исполнения артистов Тувинского драматического театра как аккомпанемент народным песням. Так, период с середины XX в. вплоть до начала 1980-х гг. является самым богатым временем для записей на грампластинки.

Во второй половине XX в. произошли заметные изменения в практике исполнительского искусства республики. Созданный в начале 1940-х гг. оркестр тувинских инструментов при Драматическом театре распался в связи с сокращением штатов театра. Но, тем не менее, продолжали подниматься вопросы усовершенствования народных музыкальных инструментов. «С 1961 по 1966 годы усовершенствованием тувинских инструментов неоднократно занимался московский мастер музыкальных инструментов М.С. Шошин. Однако все его попытки завершились полной неудачей» (Сузукей В., 2006, с. 7).

В 1969 г. был проведен первый конкурс мастеров музыкальных инструментов. Мастер-изготовитель музыкальных инструментов и камнерез Окаанчык Донгак из Улуг-Хемского кожууна Тувы сделал игил, у которого на головке была вставлена фигура военного всадника на коне, шейка инструмента была украшена резными гербами союзных республик, а на передней деке был нарисован герб СССР. Данный экземпляр хранится в Национальном музее им. Алдан Маадыр в Кызыле. Идея мастера, украсившего инструмент символами социалистической эпохи, получила отклик и у других. Ак-оол Кара-Сал запечатлен в документальном фильме о Туве с игилом, на головке которого также есть красная звезда, символ советского периода. Таким образом, гибкость и сообразительность мастеров способствовали дальнейшему развитию исполнительства на игиле в художественной самодеятельности.

Признанным мастером игры на игиле в 1960-е гг. был Ак-оол Кара-Сал. В его репертуар входили не только инструментальные наигрыши и народные песни, но и мелодии песен тувинских композиторов. «Ак-оол Кара-Сал выступал во Вьетнаме, в Монголии, Чехословакии, Югославии и в других странах. С 1958 по 1980 г. неоднократно записывался в студии фирмы “Мелодия”. В 1967 г. А.Д. Кара-Салу было присвоено высокое звание – заслуженный артист Тувинской АССР» (Сузукей В., 2015, с. 11). Ак-оол Кара-Сал с восхищением и уважением рассказывал о волшебнике игилчи Чульдум-ооле, кроме Андрея Чульдум-оола никто не

сможет сыграть на игиле исконно древние наигрыши¹⁴. М.М. Бадырғы написала полную биографию виртуоза А.Ы. Чульдум-оола (2008, с. 55–63). О незаурядном таланте игилчи А. Чульдум-оола также писал этномузыковед Марк ван Тонгерен из Голландии (Tongeren M., 2002, p. 62).

Помимо музыкантов инструментального ансамбля Тувинского театра, состоявших из артистов драмы, с 1960-х гг. на сценах Тувы появились и новые имена. Это Идамчап Хомушку, Шактар Донгак, Хорагай Ооржак, Салчак Тойлу, Кызыл-оол Санчы, Андрей Чульдум-оол, Марк Оюн, Александр Салчак, Эрес-оол Куулар и молодые артисты государственного ансамбля песни и танца «Саяны» Борис Монгуш, Кан-оол Монгуш¹⁵. В 1985 г., одним из этих традиционных музыкантов-игилчи, Куулару Эресу Чамыяновичу, заслуженному работнику культуры Тувинской АССР удалось представлять традицию исполнительства на игиле на Международном фестивале музыкального искусства во Франции, Швейцарии и Италии¹⁶.

В 1980-х гг. в Республике Тыва начинают активизироваться вопросы возрождения тувинских традиционных музыкальных инструментов. Создаются такие взрослые фольклорные ансамбли, как «Буланныгнын эдискизи», «Тыва» и «Эртинелиг Тыва». Несмотря на то что не стало виртуозов-игилчи Ак-оола Кара-Сала (1924–1986) и Андрея Чульдум-оола (1927–2000) в Туве подрастает молодое поколение исполнителей-игилчи. Это Кайгал-оол Ховалыг, Олег Куулар, Леонид Ооржак, Сергей Ондар, Андрей Опей, Герман Куулар, Откун Достай,

Донгак Геннадий, Орлан Монгуш, Анатолий Куулар, Мерген Монгуш.

Среди этого поколения исполнителей-игилчи, по мнению З.К. Кыргыс, мастерством отличался К.К. Ховалыг¹⁷. Впервые среди музыковедов У.О. Монгуш рассматривает творчество хоомейжи Кайгал-оола Ховалыг не только как хоомейжи, но и как музыканта-игилчи. Она отмечает преемственность исполнителей-игилчи данного времени. «Будучи видным авторитетом среди музыкантов, К.К. Ховалыг сумел привести за собой достойную смену» музыкантов-игилчи (Монгуш У., 2010, с. 135).

Все вышеуказанные исполнители не имели музыкального образования. Тем не менее, они успешно играли и развивали традиционное исполнительство на игиле, перенимая опыт игры друг от друга. В интервью с музыкантом-игилчи первого состава ансамбля «Тыва» С.Д. Ондар нами выявлено, что в то время никто никого не учил. Сергей Ондар отмечает, что: «имел возможность наблюдать за игрой Кайгал-оола на игиле в Ленинграде. Я все запоминал зрительно и на слух, а потом самостоятельно пытался воспроизвести то, что запомнил, играя на своем игиле»¹⁸.

В 1990-х гг. начали издаваться диски тувинских фольклорных ансамблей в Европе и Америке. На всех этих дисках звучит и игил как аккомпанирующий инструмент хоомею. Это соло Олега Куулара, Кайгал-оола Ховалыг, Андрея Опея, Сергея Ондара, Леонида Ооржака, Монгун-оола Ондара, Игоря Кошкендея, Андрея Монгуша, Алдара Тамдына, Чодуры Ту-мат, Белек-оол Шолбаны. В группах и ансамблях «Тыва», «Хун-Хурту»

и «Чиргилчин» играют на квинтовых и квартовых игилах.

Параллельно с популяризацией тувинской традиционной музыки в других странах в 1991 г. в Туве происходит большой сдвиг в сфере образования. Впервые в истории Кызылского училища искусств было официально открыто отделение тувинских национальных инструментов (ОТНИ), где началась профессиональная подготовка исполнителей на игиле. Инструменты были сделаны «в экспериментально-музыкальной лаборатории по возрождению и усовершенствованию и новой разработке народных инструментов» (Ондар С., 2006, с. 61) по конструкции мастера музыкальных инструментов Б.Ч. Гомбоева. Так, «группа модернизированного игила была создана целым семейством, охватывающим весь звуковой диапазон от ля четвертой октавы до ми контроктавы: прима, альт, бас, контрабас» (Ондар С., 2012, с. 141). В классе смычковых инструментов преподавала А.А. Оюн¹⁹. За два года до открытия отделения А.А. Оюн стала самостоятельно «осваивать <...> 4-х струнные игил-альт и игил-бас, зная о том, что, прежде чем учить кого-то, нужно самому осваивать эти инструменты» (Дулуш А., 2012, с. 111). В первые годы в ОТНИ преподавали и традиционную манеру игры на игиле. Обучал игре на фольклорном игиле один из известных композиторов Тувы С.М. Бюрбе. Его учениками являются А.Б. Дамыран и А.К. Тамдын. В книге Т. Левина и В. Сузукей приведена видеозапись программно-изобразительного наигрыша на игиле с текстовым зачином «Чыраа-Бора» в исполнении А.К. Тамдына (Levin T., 2006,

р. 145). Так, с 1995 г. одними из первых дипломированных выпускников стали А.К. Тамдын, А.Б. Дамыран, И.М. Кошкендей, Р.В. Тюлюш, Н.А. Чооду. На данном отделении обучались и получили дипломы многие известные исполнители.

Параллельно с Кызылским училищем искусств в Республиканской общеобразовательной музыкально-художественной школе искусств с 1992 г. был открыт факультатив хоомея под руководством Конгар-оола Ондара. Там короткое время работал хоомейжи, традиционный музыкант-игилчи К.К. Ховалыг. Ныне известный музыкант Тувинского национального оркестра Евгений Сарыглар получил в то время бесценные знания от него. Обучение у преподавателя К.К. Ховалыга проходило на основе слухового восприятия²⁰. Позднее открылся и класс модернизированного игила, где стала работать преподаватель из училища искусств А.А. Оюн.

В истории исполнительства на игиле начало 1990-х гг. является временем трансформации, когда вместо народных профессионалов выросло поколение игилчи, имеющее музыкальное образование и знающее нотную грамоту. В 1993 г. прошел первый республиканский конкурс мастеров и исполнителей на игиле «Игил Ак-оола», где на одной сцене состязались исполнители как на традиционных, так и на модернизированных инструментах. Во время обсуждения было много споров по поводу традиционности и профессионализма исполнителей²¹.

В связи с открытием в Кызыле филиала Восточно-Сибирской ака-

демии культуры и искусств было подготовлено два выпуска исполнителей на национальных инструментах, где получили дипломы о высшем образовании и музыканты-игилчи. Несмотря на появление дипломированных музыкантов-игилчи, в некоторых творческих коллективах играли на монгольском морин хууре²².

Одним из лучших достижений в культуре Тувы 2000-х гг. было создание профессионального оркестра тувинских музыкальных инструментов. Так, в 2003 г. при Министерстве культуры Тувы было создано государственное бюджетное учреждение «Тувинский национальный оркестр», где с 2003 по 2006 г. играли на модернизированных 4-струнных игилах. Постепенно, к 2008 г. руководством оркестра и артистами было принято решение полностью перейти на исконные 2-струнные игилы. Артисты оркестра сами признавали, что в процессе модернизации особенно у игила нарушались его традиционная манера игры, акустика и тембр.

В настоящее время в группе игилчи Тувинского национального оркестра играют 7–9 музыкантов-игилчи. В подгруппе первого игила (строй игила: квинтовый, настроенный на ля нижняя струна – ми верхняя струна) играют Седии Айдын, Евгений Сарыглар, Субудай Монгуш. В подгруппе второго игила (строй игила: квинтовый, настроенный на ре нижняя струна – ля верхняя струна) – Аян-оол Сам, Быртаан-оол Айдын, Успун Кежик, Азият Ооржак, Анчы Тамдын, Кайгал Донгак.

Следует отметить, что теоретико-методические задачи преподава-

ния и подготовки игилчи опираются на изучение скрипичной и виолончельной музыки, лишь частично используя народный материал. Радует то, что в последние годы обращают внимание на необходимость обучения исконной двухголосной манере игры.

Тем не менее, следует признать, что современное поколение игилчи, пришедшее с 2000-х гг., с дипломами музыкального образования, учили традиционную манеру игры самостоятельно, вне программы подготовки дипломированного музыканта. К таким исполнителям можно отнести Алдара Тамдына, Айланмуу Дамыран, Чодуруу Тумат, Игоря Кошкендея, Радика Тюлюша, Начына Чооду, Андрея Монгуша, Майю Дупчур, Белек-оол Даржаа, Хеймер-оола Ховалыга и мн. др. Большинство из них сформировались как исполнители, обучаясь по записям известных традиционных артистов, в основном ориентируясь на записи Кайгал-оола Ховалыга и музыку группы «Хун-Хурту». Есть и такие исполнители, которые выросли в традиционной среде (в кругу семьи или в фольклорных ансамблях). Это Монгун-оол Ондар, Начын Чореве, Алексей Ховалыг, Шолбана Дензин, Айдыс Монгуш, Менги Монгуш и др.

С 2012 по 2022 г. проводились конкурсы для инструменталистов, где открывались возможности для игилчи в презентации их знаний и навыков. По результатам конкурсов были выявлены имена исполнителей, принимавших активное участие в конкурсах и фестивалях: Алдын-Сай Тумат, Лопсан Мундукай, Айгор Кошкендей, Саак Ангырак, Эзир Монге, Иргит Седен, Артыш Монгуш, Кайгал Куулар и др.

Думается, что для правильной подготовки исполнителя нужны разработки программ ступенчатого развития, начиная от детских школ искусств до высшего учебного заведения. Это одна из главных нерешаемых проблем в развитии исполнительства. После того, как Филиал Восточно-Сибирской академии культуры и искусств Бурятии в Кызыле закрылся, в Туве нет возможности готовить кадры с высшим образованием не только на игиле, но и на других тувинских музыкальных инструментах.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что перспективы сохранения

традиционного исполнительства зависят от правильно организованного учебного процесса, подбора репертуара и методики преподавания. Для дальнейшего сохранения имен исполнителей разных поколений, их мелодий и наигрышей на игиле требуется комплексное планирование таких работ, как сбор и хранение аудио-, видеоматериалов, расшифровки записей исполнителей XX столетия. Требуется решение вопроса о создании единой программы обучения игре на игиле для всех ступеней обучения, начиная от школ искусств до высшего звена.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Игил и эьгил – разница в названии одного и того же инструмента обусловлена в первую очередь диалектными вариантами произношения в тувинском языке. В данной статье автором было принято решение использовать оба исторически бытовавших названия – «игил» (используемый в научной литературе) и «эьгил» (диалектный вариант с фарингализацией, наиболее часто используемый в разговорной речи). Кроме того, в настоящее время появилась большая проблема при поиске инструмента «игил» в сети Интернет. Из-за случайного совпадения названия инструмента с названием известной террористической организации любые хэштеги и теги ключевых слов блокируются или наоборот при поиске информации выходят нежелательные сайты.

² Подробнее см.: Сарыбаев Б.Ш. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978. 135 с.

³ Подробнее см.: Омарова Г.Н. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Моногр. Алматы, 2009. 520 с.

⁴ Подробнее см.: Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты. Фрунзе, 1986. 287 с.

⁵ Подробнее см.: Буланов И.В. Смычковые хордофоны Бурятии: музыкально-акустический аспект // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014. № 3. С. 130–135.

⁶ Подробнее см.: Болхосоев С.Б. Семантика названия монгольского музыкального инструмента «морин хур» // Известия Лаборатории древних технологий. 2020. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-nazvaniya-mongolskogo-muzykalnogo-instrumenta-morin-hur> (дата обращения: 31.05.2022).

⁷ Рукописи Саая Манмыровича Бюрбе из Государственного архива Республики Тыва Номер фонда: 743 № 1.

⁸ Воспоминания Кара-кыс Мунзук и Максима Мунзука о музыканте А.С. Лаптан // Лаптан А.С. Ырлаал, чурээм [‘Споём, мое сердце’]. Кызыл: Тув. кн. изд-во, 2003. 128 с. (на тув. яз.).

⁹ Беседа со Светланой Максимовной Мунзук, г. Кызыл, 29 апреля 2022 г. (Личный архив Ч.С. Тумат (рукопись)). Подробно о респонденте см. в приложении.

¹⁰ Сегодня. Завтра. Вчера. Монолог архивариуса в 12 картинах: Сб. / М-во культуры Респ. Тыва, Нац. муз.-драм. театр Респ. Тыва им. В. Кок-оола; сост. С.М. Мунзук. Кызыл; Новосибирск: ООО «Арсенал», 2020. С. 30.

¹¹ Сат Омчур Дазылбаевна (1937–2011), уроженка с. Ийме, Чоон-Хемчикского кожууна. Интервью от 17 сентября 2007 г. (Личный архив Ч.С. Тумат (рукопись)). Подробно о респонденте см. в приложении.

¹² О исполнителе Шоюшкак Ондар написано в письме Ондара Маржымала Очурови-

ча, уроженца с. Бора-Тайга Сут-Холского кожууна писателю, корреспонденту газеты «Шын» Ч. Кара-Куске от 18 ноября 1987 г.

¹³ Беседа с Монгуш Валерием Кечиловичем, г. Кызыл, интервью в онлайн-режиме через Viber, от 12 марта 2022 г. (Личный архив Ч.С. Тумат (рукопись)). Подробно о респонденте см. в приложении.

¹⁴ Подробно см.: Монгуш, У.О. Три виртуоза – три камня очага // Тувинская правда. 2009. № 162. 29 дек.

¹⁵ Монгуш Борис Чолдак Хунаевич и Монгуш Кан-оол – являются артистами государственного ансамбля песни и танца «Саяны». Были переучены на морин хуур.

¹⁶ Подробно см.: Межова В. «Из дальних странствий» // Тувинская правда. 1985. № 65. 16 марта. С. 4.

¹⁷ Подробно см.: Кыргыз З.К. Тайна мастера Кайгал-оола // Тувинская правда. 2005. № 109. 20 сент.

¹⁸ Беседа с Ондаром Сергеем Дамдын-ооловичем, Кызыл-Абакан, в онлайн-режиме через Viber, от 29 апреля 2022 г. (Личный архив Ч.С. Тумат (рукопись)). Подробно о респонденте см. в приложении.

¹⁹ Оюн Алина Александровна – педагог, музыкант, воспитавшая многочисленных исполнителей-игилчи на модернизированных четырехструнных игилах

по конструкции Б.Ч. Гомбоева. С началом перехода системы обучения на двухструнный исконный игил, продолжает преподавать в Кызылском колледже искусств им. А.Б. Чыргал-оола.

²⁰ Онлайн беседа с Евгением Сарыглар через социальные сети, г. Кызыл, от 29 апреля 2020 г. (Личный архив Ч.С. Тумат (рукопись)). Подробно о респонденте см. в приложении.

²¹ Подробно см.: Бюрбе С.М. Республика чергелиг уран чүүл көрүлдөзү «Ак-оолдун игили» [‘Республиканский конкурс “Игил Ак-оола”’] // Шын. 1993. 29 сент. С. 3.

²² В государственном ансамбле песни и танца «Саяны» много лет не принимали игил, а музыкантов заставляли переучиваться на морин хуур. Это возможно происходило из-за непринятия модернизированного игила. Даже в начале 2000-х гг., когда начали принимать на работу дипломированных музыкантов игилчи, их переучивали на морин хуур. К таким музыкантам относятся Азимаа Хертек (Кужугет), Оюн Куулар. Благодаря комплексной реорганизации работы данного ансамбля и смены руководства, с 2018 г. все монгольские инструменты были отменены и инструментальный состав представлен тувинскими инструментами.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список респондентов

1. Монгуш Валерий Кечилович (род. 1953) – народный хоомейжи Республики Тыва, родом из Овюрского кожууна, исполнитель хоомея, преподаватель ДМШ с. Чаа-Суур, участник фольклорного ансамбля «Булангыгның эдискизи».

2. Мунзук Светлана Максимовна (род. 1951) – архивариус Тувинского национального музыкально-драматического театра Республики Тыва им. В.Ш. Кок-оола, дочь известных артистов театра и основателей Тувинского театра Максима Монгузюковича и Кара-кыс Номзатовны Мунзук, журналист, общественный деятель, была директором фонда «Дерсу Узала» им. Максима Мунзука (2008–2017).

3. Ондар Сергей Дамдын-оолович (род. 1960) – артист и солист фольклорно-этногра-

фического ансамбля «Тыва» (1988–1998), хоомейжи, традиционный музыкант-игилчи, живет в г. Абакан Республики Хакасия.

4. Сат Омчур Дазылбаевна (1937–2011) – уроженка Чоон-Хемчикского кожууна. Много лет работала чабаном в совхозе им. Карла Маркса. Была носителем традиционной музыки хомуса, исполняла жанр кожамык, речитативные песни приучения самок домашних животных к приплоду, песенки-кличи, сопровождающие обряд переплывания рек.

5. Сарыглар Евгений Владимирович (род. 1980) – народный хоомейжи РТ, артист Тувинского национального оркестра, победитель республиканских конкурсов «Ак-оолдун игили» (игил Ак-оола), профессиональный музыкант-игилчи.

ЛИТЕРАТУРА

Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. М.: Музыка, 1964. 238 с.

REFERENCES

Aksenov, A.N. (1964), *Tuvinskaya narodnaya muzyka* [Tuvan traditional

Бадырғы М.М. Творческие портреты хоомейистов Республики Тыва. Кызыл, 2008. 63 с.

Дулуш А.В. Первые педагоги отделения тувинских национальных инструментов Кызылского училища искусств // Культура Тувы: Прошлое и настоящее: Сб. материалов науч.-практ. конф. (2008–2012 гг., г. Кызыл) / отв. ред. Е.К. Карелина. Кызыл: Аныяк, 2012. Вып. 3. С. 111–114.

Лаптан А. Ырлаал, чурээм [Споём, мое сердце]. Кызыл: Тув. кн. изд-во, 2003. 128 с. (на тув. яз.)

Миронович Р.Г. Воспоминания // Люди тувинского театра: Творческие портреты / сост. М.А. Хадаханэ. Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1971. С. 74–84.

Монгуш У.О. Хүртүүн Ховалыг биле «Хун-Хурту» = Своевольный Ховалыг и «Хун-Хурту» / ред. тув. текста М.В. Бавуу-Сюрюн; пер. на рус. яз. У.О. Монгуш, при участии А.М. Мого-Хурен; ред. рус. текста Е.К. Карелина. Кызыл: Тываполиграф, 2010. 188 с.

Ондар С.Б. Тувинская мастерская Б.Ч. Гомбоева и его инструменты // Культура Тувы: Прошлое и настоящее / ред.-сост. Е.К. Карелина. Кемерово: КемГУКИ, 2006. Вып. 2. С. 61–64.

Ондар С.Б. Оркестр тувинских национальных инструментов Кызылского колледжа искусств: Проблемы и перспективы // Культура Тувы: Прошлое и настоящее: Сб. материалов науч.-практ. конф. (2008–2012 гг., г. Кызыл) / отв. ред. Е.К. Карелина. Кызыл: Аныяк, 2012. Вып. 3. С. 141–143.

Сузукей В.Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989. 144 с.

Сузукей В.Ю. Конкурсы мастеров музыкальных инструментов Тувы. Кызыл, 2006. 48 с.

Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М.: Композитор, 2007. 408 с.

Сузукей В.Ю., Тумат Ч.С. Хоомейжи Республики Тыва. Кызыл, 2015. 192 с.

Levin T., Suzukei V. Where rivers and mountains sing: Sound, music and nomadism in Tuva and beyond. Indiana University Press, 2006. 281 p.

Tongeren M. Overtone singing: Physics and metaphysics of harmonics in east and west. Amsterdam: Fusica, NL, 2002. 281 p.

music], Muzyka, Moscow, 238 p. (in Russ.)

Badyrgy, M.M. (2008), *Tvorcheskie portrety khoomeyistov Respubliki Tyva* [Creative portraits of the Khomeist of the Republic of Tuva], Kyzyl, 63 p. (in Russ.)

Dulush, A.V. (2012), "The first teachers of the Tuvan national instruments department at Kyzyl College of Arts", *Kul'tura Tuvy: Proshloe i nastoyashchee* [Culture of Tuva: past and present], in E.K. Karelina (ed.), issue 3, Aniyak, Kyzyl, pp. 111–114. (in Russ.)

Laptan, A. (2003), *Yrlaal chüream*, Tuvinskoe knizhnoe izdatelstvo, Kyzyl, 128 p. (in Tuv.)

Levin, T., Suzukei, V. (2006), *Where rivers and mountains sing: Sound, music and nomadism in Tuva and beyond*, Indiana University Press, 281 p. (in Eng.)

Mironovich, R.G. (1971), "Memories", *Lyudi tuvinskogo teatra: tvorcheskie portrety* [People of the Tuvan theater: Creative portraits], in M.A. Khadakhane (comp.), Tuvinskoe knizhnoe izdatelstvo, Kyzyl, pp. 74–84. (in Russ.)

Mongush, U.O. (2010), *Khurtuun Khovalyg-bile "Khun-Khurtu" = Svoevol'ny Khovalyg i "Khun-Khurtu"*, in U.O. Mongush, M.V. Bavuu-Sjurjun's (ed. in tuvan), in E.K. Karelina's (ed. in russian), Tuvapoligraf, Kyzyl, 188 p. (in Tuv., Russ.)

Ondar, S.B. (2006), "The Tuvan instruments making studio of B.Ch. Gomboev and his instruments", *Kul'tura Tuvy: Proshloe i nastoyashchee* [Culture of Tuva: Past and present], in E.K. Karelina (ed.), issue 2, KemGUKI, Kemerovo, pp. 61–64. (in Russ.)

Ondar, S.B. (2012), "Orchestra of Tuvan National Instruments of Kyzyl College of Arts: Problems and perspectives", *Kul'tura Tuvy: Proshloe i nastoyashchee* [Culture of Tuva: past and present], in E.K. Karelina (ed.), issue 3, Aniyak, Kyzyl, pp. 141–143. (in Russ.)

Suzukei, V.Yu. (1989), *Tuvinskie traditsionne instrumenty* [Tuvan traditional music instruments], Kyzyl, 144 p. (in Russ.)

Suzukei, V.Yu. (2006), *Konkursy masterov muzykal'nykh instrumentov Tuvy* [Contests of music instruments of Tuva], Kyzyl, 48 p. (in Russ.)

Suzukei, V.Yu. (2007), *Muzykal'naya kultura Tuvy v XX stoletii* [Musical Culture of Tuva in the 20th century], Kompozitor, Moscow, 408 p. (in Russ.)

Suzukei, V., Tumat Ch. (2015), *Khoomeizhi Respubliki Tyva* [Khoomeizhi of the Republic of Tuva], Kyzyl, 192 p. (in Russ.)

Tongeren, M. (2002), *Overtone singing: physics and metaphysics of harmonics in east and west*, Fusica, NL, Amsterdam, 281 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Тумат Чодураа Семис-ооловна, преподаватель музыки высшей категории Предметно-цикло-вой комиссии музыки, художественного и технического творчества Кызылского педагогического колледжа, методист научно-образовательного центра «Тыва хөгжүм» по изучению тувинской традиционной музыкальной культуры при Тувинском государственном университете, заслуженная артистка Республики Тыва, народный хоомейжи Республики Тыва, ORCID ID: 0000-0002-0327-6518

E-mail: tumatchoduraa@yandex.ru

Author information

Choduraa S. Tumat, music teacher of the highest category of the Subject-Cyclic Commission of Music, Art and Technical Creativity of Kyzyl Teacher Training College, methodologist of the Scientific-Educational Center “Tyva khogzhum” for the study of Tuvan traditional musical culture at the Tuva State University, Honored Artist of the Republic of Tuva, People’s Khöömeizhi of the Republic of Tuva, ORCID ID: 0000-0002-0327-6518

E-mail: tumatchoduraa@yandex.ru

Поступила в редакцию 12.03.2022

После доработки 14.07.2022

Принята к публикации 15.07.2022

Received 12.03.2022

Revised 14.07.2022

Accepted for publication 15.07.2022

© Карпычев, М.Г., 2022

УДК 781.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-135-141

«НОН СТАККАТО» – НОВЫЙ ТЕРМИН

М.Г. Карпычев¹

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

Аннотация. Статья посвящена новому штриховому термину фортепианного исполнительства. Автор доказывает необходимость введения нового термина «non staccato» в практику педагогов и в методическую литературу. Его суть в том, что это прикосновение более легкое, чем нон легато, без «ressort» (фр.) опоры на клавишу, но не переходящее в быстрый отрыв от нее движением на себя, к себе, т.е. в стаккато. Последовательная «линейка» тогда будет иметь симметричную шкалу: легато – нон легато – нон стаккато – стаккато (от истинной связи звуков в легато через опорное их разъединение в нон легато к легкому, неопорному, несвязному, неотрывистому звуку с микроскопическими разрывами между звуками (нон стаккато) и, наконец, к отрывистому, истинному стаккато с гораздо более ощутимыми промежутками в звучании нескольких последовательных звуков в небыстром темпе или быстрого отрыва от клавиши одной ноты. Даны примеры штриха нон стаккато (В. Моцарт – Соната C-dur, K.330, III ч.; Л. ван Бетховен – Соната № 20, ч. 1). Штрих *jeu perle* («жемчужная игра») – подвид нон стаккато в очень быстром темпе. Автор приводит соображения ряда пианистов о штриховой шкале (А. Мартинсен, К. Черни, Н. Медтнер, С. Фейнберг, Н. Рубинштейн, В. Николаев, Л. Оборин). Новый авторский термин и его содержательное поле в них отсутствуют, т.е. термин «нон стаккато» можно с уверенностью назвать действительно новым. Некоторую связь этих соображений с нон стаккато можно усмотреть в штрихе, который С. Фейнберг называет «детским» стаккато, тогда нон стаккато – это «взрослое» стаккато.

Ключевые слова: фортепиано, туше, нон стаккато, симметричная шкала штрихов

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Карпычев М.Г. «Нон стаккато» – новый термин // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 135–141. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-135-141.

“NON STACCATO” – THE NEW TERM

M.G. Karpychev¹

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

Abstract. The article is devoted to the new touch term of piano playing. The author proves the necessity of the term “non staccato” in teachers’ practice and methodical literature. “Non staccato” means touch lighter than “non legato” without “ressort” on a key, but not fast abrupt by movement towards the player – that is “non staccato”. With this term the logical “line” is: legato – non legato – non staccato – staccato (from real sounds’ connection – to separate sounds of every of them with support on a key – to the light, non abrupt sound with micro-intervals between sounds – to abrupt real staccato with more intervals between every sound). The author gives the examples of “non staccato” in classic piano music (W. Mozart, L. van Beethoven). The touch “*jeu perle*” (“*perle playing*”) is the kind of “non staccato” in the very fast tempo. The author quotes the opinions about touch “line” of A. Martinsen, K. Cherny, N. Medtner, S. Feinberg, N. Rubinstein, V. Nikolayev, L. Oborin. These opinions don’t include the contents

of the new author's term "non staccato", that's why the term is really new. We can notice the connection of "non staccato" with S. Feinberg's words about "childish staccato", so "non staccato" may be called "adult staccato".

Keywords: piano, touch, non staccato, symmetrical scale of piano touching

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

For citation: Karpychev, M.G. (2022), "«Non staccato» – the new term", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 135–141. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-135-141.

Мы полагаем, что в ансамбле общепринятых наименований штрихов отсутствует один из видов прикосновения к фортепиано, который целесообразно определить по аналогии с ныне употребляемым «нон легато», а именно – НОН СТАККАТО. Его содержательная ниша – прикосновение более легкое, чем нон легато, без рессорной опоры на клавишу, но не переходящее в быстрый отрыв от клавиши движением на себя, к себе, т.е. в стаккато. Последовательная «лесенка» («линейка») тогда будет иметь симметричную шкалу: легато – нон легато – нон стаккато – стаккато. Здесь нужно подчеркнуть, что ее формальная симметрия ни в коей мере не является целью вводимого нами термина. Наша задача – исключительно содержательного свойства, однако непреднамеренно «возникшая» симметрия может быть квалифицирована как косвенный аргумент в пользу нашей терминологической новации. Приведем хотя бы два примера нон стаккатного штриха, которые, мы уверены, сразу же раскроют пианистам, в чем суть термина «нон стаккато»: В. Моцарт, Соната C-dur, K.330, ч. 3; Л. ван Бетховен, Соната № 20, ч. 1 (примеры 1, 2).

Это – безусловные примеры нон стаккатного штриха, а не классического «детского стаккато» (С. Фейнберг) в немедленном (но и не очень быстром) темпе, в котором на движение «к себе» нет времени. Разу-

меется, введение в методическую терминологию нового определения требует обстоятельного разговора. Приведем соображения ряда исследователей и прокомментируем их мнения.

Карл Адольф Мартинсен, выдающийся немецкий редактор и методист: «На одном конце артикуляционной шкалы находится *molto legato*... затем идет *legato*, приобретающее... характер легкого *non legato*, затем через *poco legato*, *leggiero*, *jeu perle*, *legierissimo* до *non legato*... которое почти приближается к *staccato*, при котором палец сейчас же после удара отпрыгивает в свое исходное слегка приподнятое над клавишей положение» (1977, с. 54).

Попытаемся вычленить основные составляющие этого тезиса: *legato* как таковое, легкое *non legato*, *jeu perle*, *staccato*. Мы затрудняемся определить принципиальную разницу между легким *non legato*, *poco legato*, *leggiero*, *legierissimo* (при том, что достаточно спорна принадлежность двух последних терминов к исследуемой шкале артикуляции; если строго подходить к предмету анализа, они суть рекомендации характера исполнения). Между тем в перечне отсутствует «тяжелое», опертое, рессорное *non legato* или, иначе говоря, *portamento*. Мы не в силах определить точный аналог какого-либо ингредиента шкалы Мартинсена с «нашим» *non staccato*. Вероятно, наиболее близки ему лег-

Пример 1. В. Моцарт. Соната C-dur, K.330, ч. 3



Пример 2. Л. ван Бетховен. Соната № 20, ч. 1



кое non legato и jeu perle. Близки, но не более: легкое non legato все же не может не быть связано с опорой, с игрой: к инструменту, с движением вниз – хотя бы в минимальной степени. Jeu perle («жемчужная» игра), конечно же, связана с быстрыми или даже очень быстрыми темпами, несравнимыми с приведенными нами примерами, коих

несметное количество, например, в венской классике. Еще раз подчеркнем: non staccato – т.е. «не отрывисто», и эта характеристика отличает его и от рессорного non legato, и от «откровенного» staccato.

К. Черни: «...различал по меньшей мере восемь видов пианистической артикуляции. Legato – связно... Legatissimo (molto legato) – очень

связно... *Halbstaccato* (*getragenes Spiel*, обозначается точками под лигой) – промежуточная ступень между легато и стаккато (*Halbstaccato* – полустаккато, *getragenes* – опирающийся, поддерживаемый. – М.К.)... *Staccato* – отрывистое исполнение... для его обозначения употребляются точки и клинышки. *Marcatissimo* или *staccatissimo* – самый быстрый и короткий способ звукоизвлечения (первое ИЛИ второе? Это же совсем не одно и то же! Первое – самый короткий способ туше? Категорически невозможно согласиться. – М.К.); высшая ступень *stacatissimo* – *martellato*. *Marcato* – подчеркнутое произнесение звуков (с некоторым ударением)... *Tenuto* (*gehalten*) ставится в том случае, когда длительность ноты должна быть полностью выдержана... (*gehalten* – удерживать. – М.К.). *Leggiermente* (*leggiero*, *con leggerezza*) – свободно, легко – сопутствует и отрывистой игре в быстром темпе» (Терентьева Н., 1978, с. 39).

Не очень ясно и, как видно, не всегда верно. *Halbstaccato* – это, конечно, *non legato*. К *non staccato* (ясному и недвусмысленному термину) может в некоторой степени приближаться *leggiermente*... Но, повторяем, данный расплывчатый (в смысле туше) термин из другого логического ряда. И как он (термин) может быть в равной степени применен и к связной, и к отрывистой игре? По сути, шкала Черни сводится к трем, традиционно принятым, типам туше и соответствующим терминам: *legato*, *non legato*, *staccato*. То, что мы имеем в виду под *non staccato*, в шкале Черни отсутствует.

У других авторов такой развернутой шкалы нет, но есть отдельные, полезные для нас наблюдения.

Н. Метнер: «Помнить о туше “*prima balerina*” и применять его ко всем пассажам: после преувеличенного *legato* (как болотные сапоги для исследования почвы) надо обходить все вязкие места как бы в бальных туфлях, легко, точно наступая и убирая поскорее ноги (пальцы)» (1963, с. 22). Близко к *non staccato*, но прекрасное образное сравнение все же вряд ли может быть методическим термином. А главное – Метнер говорит о пассажах, поэтому «*prima balerina*» больше соотносится с *jeu perle*.

А. Корто: «Один из видов легато – “мнимое” (*fictif*)» (Савшинский С., 1964, с. 117). Имеется в виду, разумеется, клавишное, артикулированное, внешнее *legato*, т.е. игра формально все же связная, без снятия рук с клавиатуры. *Non staccato* – игра несвязная, с минимальными «просветами» между нотами, со снятиями пальцев с клавиши.

С. Фейнберг: «Многим пианистам, уже достигшим значительно продвинутого мастерства, приходится преодолевать внушенную еще в ранний период обучения привычку играть *staccato* всегда отдельными движениями руки или кисти, так называемое “детское *staccato*”... *Staccato* может быть также объединено обобщающим движением руки, как и *legato*, и зависит от быстрого снятия пальца с клавиатуры, что далеко не всегда совпадает со снятием руки» (1969, с. 214). Очень близко к нашему пониманию рассматриваемого термина. По смыслу, вероятно, *poco staccato*. В терминологическом смысле привлекательнее *non staccato*, как наименование, симметричное *non legato*. Однако важнее другое – Фейнберг не дает определения описанного им туше.

Н. Рубинштейн: «Там, где не было лиг, в зависимости от стиля данного произведения, чаще всего применялось *non legato* (*portamento*) или полустаккато... Пальцы надо было закругленно согнуть в первом суставе, как для игры *forte*. На самом же деле, они еле заметно скользили по клавиатуре, и звуки пересыпались наподобие жемчуга, искрясь и опьяняя как шампанское» (Зауэр Э., 1976, с. 18). Итак, *jeu perle* в быстрых пассажах, о чем выше было сказано.

Ф. Шопен: «Особое блестящее *legato*, в чем-то близкое к *non legato* – так называемый *jeu perle* (“жемчужная игра”))» (Мильтштейн Я., 1967, с. 43). Между *non legato* (с опорой и отжатием клавиши) и *jeu perle* как раз и находится *non staccato*.

В. Николаев: «Уделялось Шопеном внимание и развитию приема *non legato* (*jeu perle*), с использованием которого достигалась артикуляционная и ритмическая отчетливость игры, бисер пассажей» (1980, с. 26). Абсолютная идентификация *non legato* и *jeu perle* вызывает резкие возражения. Относительно корреляции «жемчужной» игры и *non staccato* уже говорилось.

Л. Оборин: «Для меня в основном звукоизвлечении лежат две антитезы: *staccato* и *legato*... Эти противоположности бесконечно варьируются и переходят сразу или постепенно из одной в другую» (1968, с. 78–79). Сказано верно, но весьма общо. Идея постепенности у нас адекватно выражена в строгой терминологической цепочке из четырех «участников», о которых мы упоминали в начале анализа вводимого нами термина «*non staccato*»: от истинной связи звуков через опорное их разъедине-

ние к легкому неопорному, несвязному, неотрывистому звуку с микроскопическими разрывами между нотами и, наконец, к отрывистому, истинному *staccato* с гораздо более ощутимыми промежутками в звучании нескольких последовательных звуков в небыстром темпе или быстрого отрыва от клавиатуры одного звука. *Non legato* – очень умеренный темп, *non staccato* – подвижный, но не стремительный, *staccato* – также умеренная скорость, *jeu perle* – очень быстро (*moderato*; *allegretto*, *allegro non troppo*; *moderato*; *molto allegro*; *presto*).

Пожалуй, достаточно. Выдающиеся исследователи не указывают термина, по смыслу тождественного *non staccato*, т.е. игрой в принципе ОТ инструмента: *non legato*, *poco legato*, *легкое legato*, *jeu perle*, *leggiero*, «*prima ballerina*», *fictif legato*, полустаккато – все эти определения не заменяют *non staccato* по своему содержательному полю. В ряде случаев они сближаются, но все же всегда сохраняют свою отличительную специфику.

Термин «*non staccato*» имеет все основания для использования в методической литературе и, более того, в непосредственном процессе преподавательской работы. Область применения его в мировой фортепианной литературе колоссальна, безгранична – когда вследствие достаточно быстрой скорости (но не пассажной, не приближающейся к *glissando*) невозможны ни опора на клавишу, ни острый отрыв от нее, тогда «в свои права» вступает *non staccato*. Это, разумеется, касается и двузвучий, октав, например, и аккордов. *Jeu perle* – подвид *non staccato* в условиях очень скорого контекста.

Если мы все же попытаемся найти содержательный «мост», действительную преемственную связь вводимого нами нового термина с вышеприведенными, ныне принятыми определениями, то придем к термину «детское» стаккато. Тогда нон стаккато с некоторым допуском некорректности можно обозначить как «взрослое» стаккато. И этому виду прикосновения нужно учить в музыкальных школах с первого класса наравне с тремя традиционными.

В качестве постскриптума укажем на то, что *jeu perle* обычно

сравнивают с катящимися по бархату жемчужинами. Сопоставим эти слова с тем, что А. Николаев пишет о занятиях на рояле Джона Фильда: «Любую гамму можно было сыграть и нежным, певучим *piano*, и глубоким, сильным звуком, и легчайшим *staccato*, когда звуки рассыпаются как дробинки, брошенные на паркет» (Николаев А., 1960, с. 21–22). Это сравнение «легчайшего *staccato*» с дробинками, брошенными на паркет (в данном случае – клавиши), представляется нам верной характеристикой штриха «нон стаккато».

ЛИТЕРАТУРА

Зауэр Э. Кто меня сделал музыкантом // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 4. М.: Музыка, 1976. С. 11–27.

Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.: Музыка, 1977. 127 с.

Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. М.: Музгиз, 1963. 92 с.

Мильтштейн Я.И. Советы Шопена пианистам. М.: Музыка, 1967. 119 с.

Николаев А.А. Джон Фильд. М.: Музгиз, 1960. 183 с.

Николаев В.А. Шопен – педагог. М.: Музыка, 1980. 93 с.

Оборин Л.Н. О некоторых принципах фортепианной техники // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 2. М.: Музыка, 1968. С. 71–80.

Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.; Л., 1964. 187 с.

Терентьева Н.А. Карл Черни и его этюды. Л.: Музыка, 1978. 56 с.

Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 595 с.

REFERENCES

Feinberg, S.E. (1969), *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an art], Muzyka, Moscow, 595 p. (in Russ.)

Martinsen, K.A. (1977), *Metodika individual'nogo prepodavaniya igry na fortepiano* [Methods of individual teaching of piano playing], Muzyka, Moscow, 127 p. (in Russ.)

Medtner, N.K. (1963), *Povsednevnyaya rabota pianista i kompozitora* [The daily work of a pianist and composer], Muzgiz, Moscow, 92 p. (in Russ.)

Mil'shtein, Ya.I. (1967), *Sovety Shopena pianistam* [Chopin's advices to pianists], Muzyka, Moscow, 119 p. (in Russ.)

Nikolaev, A.A. (1960), *Dzhon Fil'd* [John Field], Muzgiz, Moscow, 183 p. (in Russ.)

Nikolaev, V.A. (1980), *Shopen – pedagog* [Chopin as a teacher], Muzyka, Moscow, 93 p. (in Russ.)

Oborin, L.N. (1968), “About some principles of piano technique”, *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva* [Questions of piano performance], Issue 2, Muzyka, Moscow, pp. 71–80. (in Russ.)

Savshinskii, S.I. (1964), *Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem* [The work of a pianist on a piece of music], Moscow; Leningrad, 187 p. (in Russ.)

Terent'eva, N.A. (1978), *Karl Cherni i ego etyudy* [Karl Czerny and his etudes], Muzyka, Leningrad, 56 p. (in Russ.)

Zauer, E. (1976), “Whomademeamusician”, *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva* [Questions of piano performance], Issue 4, Muzyka, Moscow, pp. 11–27. (in Russ.)

Сведения об авторе

Карпычев Михаил Георгиевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

Author information

Mikhail G. Karpychev, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

Поступила в редакцию 06.11.2021

После доработки 02.07.2022

Принята к публикации 14.07.2022

Received 06.11.2021

Revised 02.07.2022

Accepted for publication 14.07.2022

ЛАНГ ЛАНГ: НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В АКАДЕМИЧЕСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Гэ Шиюй¹

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

Аннотация. Статья посвящена анализу новых для академического музыкального искусства коммерческих тенденций на примере деятельности феноменального молодого китайско-американского пианиста Ланг Ланг. Отмечается, что существенную роль в бурном распространении его мировой известности сыграло техническое развитие средств записи музыки, переход на видеоформат, использование крупных планов в съемках. Для индустрии коммерческого потребления музыкальной классики оказались актуальны элементы шоу и фокусничества, которым не чужд этот артист, его популярности вне категорий любителей классической музыки и профессионалов способствуют активная мимика и широкие сценические жесты. Сопутствующий карьере коммерческий успех он использует для популяризации фортепианной музыки, в том числе с помощью разработанной им методики обучения игре на фортепиано «The Lang Lang Piano Method». Эпатажная фигура этого пианиста вызывает полярную реакцию в академических кругах. В его лице пересеклись классическая музыка и интересы мирового шоу-бизнеса. Автор уверен, что в итоге каждая из сторон оказалась в выигрыше, фортепианная музыка благодаря Ланг Лангу приобрела новый жизненный импульс и распространяется в мире с большой интенсивностью.

Ключевые слова: китайский пианист Ланг Ланг, коммерция в академическом искусстве, метод Ланг Ланга

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гэ Шиюй. Ланг Ланг: Новые тенденции в академическом музыкальном искусстве // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 142–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-142-152.

LANG LANG: NEW TRENDS IN ACADEMIC MUSICAL ART

Ge Shiyu¹

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

Abstract. The article is devoted to the analysis of commercial trends new to academic musical art using the example of the phenomenal young Chinese-American pianist Lang Lang. Noted that a significant role in the rapid spread of his world fame was played by the technical development of music recording facilities, the transition to a video format, the use of close-ups in filming. For the industry of commercial consumption of musical classics, elements of show and focus turned out to be relevant, to which this artist is no stranger, his popularity outside the categories of lovers of classical music and professionals is facilitated by active facial expressions and wide stage gestures. He uses the accompanying commercial success to popularize piano music, including with the help of the “The Lang Lang Piano Method” he developed. The shocking figure of this pianist evokes a polar reaction. Classical music and the interests of world show business intersected in his person. The author is sure that in the end each side won, piano music, thanks to Lang Lang, acquired a new life impulse and spreads in the world with great intensity.

Keywords: Chinese Pianist Lang Lang, Commerce in academic art, Lang Lang Piano Method

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

В конце XX столетия в Китайской Народной Республике благодаря ее включению в процессы мировой глобализации появились яркие пианисты мирового уровня, среди них Чэнь Са (род. 1979), Ли Юньди (род. 1982), Шень Венъюй (род. 1986), Ван Юйцзя (род. 1987), Чжан Хаочен (род. 1990), Чжан Шэнлянь (род. 1997), Цзы Сюй (род. 1994). Но их слава и достижения пока не смогли превзойти тот феноменальный успех, которого сумел достичь Ланг Ланг (род. 1982). Этот юноша родом из провинциального китайского города приобрел международную известность в один миг, вспыхнув словно новая сияющая звезда. Однако его появление вызвало полярную реакцию в академических кругах музыкального искусства. Оказавшись в центре внимания современной музыкальной индустрии, Ланг Ланг обозначил горячую точку, в которой пересеклись классическая музыка и интересы мирового шоу-бизнеса, поставившего китайского пианиста в авангард крупнейших событий.

Для соотечественников артиста «чудо Ланг Ланга» (как его нередко называют) гораздо больше, чем прямой смысл данных слов. Его фигура – это уникальный пример результатов экономического развития страны, с одной стороны, и коммерческого потребления академического искусства – с другой. Феномен «чуда» был обусловлен контрастом между темпами экономического развития Китая и его культурной особенностью, еще наблюдавшейся в конце XX в. Как часто бывает,

поначалу огромный спрос на академическую музыку был искусственно сформированным трендом, направленным на интенсификацию интеркультурных процессов в сближении китайской и западной культур.

Шумный успех карьеры Ланг Ланга пока не осознан в полной мере, но уже понятно, что этот пианист являет собой пример новых, коммерческих тенденций в академическом искусстве. Этому способствует не только его концертная деятельность, Ланг Ланг поставил перед собой цель популяризировать фортепиано и классическую музыку, недаром его называют «мировым послом фортепиано». Один из примеров тому – запись 7-й фортепианной сонаты С. Прокофьева в качестве саундтрека компьютерной игры «Gran Turismo 5, 6», ставшей мировым бестселлером и распроданной многомиллионным тиражом.

Коммерческий аспект деятельности Ланг Ланга пока не нашел отражения в русскоязычных публикациях. В настоящей работе мы поставили целью обозначить специфику деятельности этого артиста, позволившую ему приобрести поистине мировую любовь и известность в самых разных кругах слушателей. В последние годы появляются русскоязычные работы, рассматривающие разные вопросы исполнительского творчества китайских пианистов, часть сведений из них были задействованы в подготовке данной статьи: исследование Сюй Бо о китайских пианистах рубежа XX–XXI вв. (2011), Ло Чжихуэй о современной концертной жизни

в Китае (2016), С.А. Айзенштадта о стилевых исканиях в фортепианном исполнительстве стран Дальневосточного региона (2011). Однако ракурс коммерческого потребления академического искусства пока не привлекал внимания российских ученых.

Ранее в области классической музыки азиатские музыканты считались высококвалифицированными, но лишенными эмоций, нередко и сейчас их расценивают как более сдержанных, в сравнении с западными артистами в эмоциональной отдаче во время исполнения. Появление Ланг Ланга в определенной мере опровергло этот стереотип. Ныне сложилось мнение, что этот артист являет собой новый стиль XXI в., – он заставляет слушателей, даже далеких от классической музыки, буквально сиять от восторга, словно заражаясь ее звуками. И здесь следует признать, что Ланг Ланг предпринял немало усилий с целью сделать классическую музыку, выражаясь модным ныне словом, «крутой». Впечатляет количество его подписчиков в социальных сетях, превышающее 15 млн человек, и это число продолжает расти.

12 декабря 2020 г. в период мировой пандемии Ланг Ланг дал виртуальный концерт, организованный Международным музыкальным фондом его имени, в котором вместе с ним приняли участие его супруга, пианистка Джина Элис, и звезды мировой сцены – сопрано Рене Флеминг, джазовая дива Дайана Кролл, балерина Мисти Коупленд. Трансляция этого концерта вновь принесла артисту новых поклонников, в том числе, благодаря тому, что в программе прозвучали китайские песни, которые Ланг Ланг пел в детстве.

Немалую роль в том, что этот классический пианист быстро приобрел мировое признание среди слушателей, не принадлежащих к кругам ценителей фортепианной музыки, сыграла его особенная манера поведения на сцене и в жизни, – спонтанная, полная ребяческого задора, иногда ассоциируемая с фокусничеством. Игра Ланг Ланга на фортепиано предназначена для прослушивания и просмотра. Все, кто видел его выступления, знают, что Ланг Ланг не только активен в проявлениях мимики, но и весьма подвижен за фортепиано, его движения имеют широкую амплитуду и порой даже выглядят чрезмерными.

Создается впечатление, что звук рояля сам по себе не может полностью выразить его музыкальные эмоции: артисту требуется взаимодействие всего тела, включая мимику, чтобы заражать публику определенными эмоциями. Эта особенность, как нам представляется, во многом сформировала уникальный стиль игры Ланг Ланга. Интересно, когда юный пианист дебютировал, его соотечественники высказывали недовольство этим качеством, оценивая пианистические жесты как преувеличенные. Но сам Ланг Ланг не озаботился прозвучавшей критикой. Исполнительская манера Ланг Ланга весьма напоминает картину, знакомую нам по описаниям артистов эпохи романтизма, в частности, Ференца Листа.

Экзальтированное поведение, невероятная известность у самой широкой публики, миллионы фанатов, кассовый успех, – все это говорит о Ланг Ланге как преемнике пианистического стиля XIX в. Со стороны педагогов-профессоров существует



Ланг Ланг и Валерий Гергиев

несколько настороженное отношение к обильной сценической пластике академического пианиста, использованию широких сценических движений, но излишняя скромность также не приветствуется. По словам известного психолога Л.Л. Бочкарева, «представители некоторых исполнительских школ очень скупы на внешнее выражение эмоций средствами мимики, пантомимики, считая последние проявлением антимузыкальности» (2006, с. 127).

Однако исполнение считается лишённым музыкальности, если пианист скован в движениях, не выражает в их пластике содержание сочинения, играет с безразличным выражением. Публика на концертах Ланг Ланга получает от него мощный артистический и эмоциональный посыл, сравнимый по интенсивности с проявлениями эстрадных артистов, рок-музыкантов, но это, по нашему убеждению, являет-

ся искренним отражением его личностных качеств (рисунок). Как писал советский учёный Г.М. Цыпин, «внешность художника связана не только с его внутренним миром, но и – самое любопытное, с его индивидуальным творческим стилем, манерой, общим характером художественной деятельности» (1988, с. 21).

Ланг Ланг настолько свободен в своих эмоциональных проявлениях, что критики нередко обвиняют пианиста в отсутствии вкуса. Это мнение отнюдь не единодушно, но следует признать, что присутствующие в его выступлениях элементы шоу, порой даже напоминающие фокусы, значительно способствуют тому, что классическая музыка приобретает все больший круг любителей.

Отметим, что в последние годы внимание к внешним сценическим проявлениям в академическом искусстве активизировалось

благодаря техническому развитию средств записи, переформатированию фиксации произведений с аудио- на видеоформат, появлению онлайн-трансляций, использованию преимущественно крупных планов в съемках исполнения. Действительно, выступления Ланг Ланга чрезвычайно динамичны, многие его программы насыщены виртуозными сочинениями, а манера их исполнения артистом носит взрывной характер. Слушатели порой даже забывают о впечатлении, присущем оригинальной пьесе. Эффект многократного усиления эмоций, возможный при высоком качестве звука и съемки, выглядит вполне уместно, ведь это происходит на фоне совершенно безукоризненной, виртуозной в самом благородном смысле этого слова игры. Высочайшее качество пианизма этого артиста вызывает ассоциации с китайским кунг-фу или тайцзи, сочетающих в себе силу, скорость и грацию.

Среди многочисленных аудио- и видеозаписей Ланг Ланга выделяются работы, сделанные им в последние годы с целью распространения классической музыки. Известно, что в наши дни произошла кардинальная перемена в восприятии информационных ресурсов, она основана на преобладании визуального контента над содержательным. Это значит, что если информация будет подана через визуальный канал на высоком качественном уровне, то она будет воспринята легче, быстрее, и получит более широкое распространение, чем поданная без визуализации.

Так, в апреле 2019 г. фирма «Deutsche Grammophon» опубликовала видеоролик пьесы «Лунный

свет» К. Дебюсси из «Бергамасской сюиты». Он был снят на р. Сена в Париже на прогулочном водном катере в ночное время. На палубе, закрытой от пространства большими прозрачными перегородками, Ланг Ланг играет на прекрасном рояле «Steinway», на заднем плане открывается удивительная по красоте картина отблесков ночных огней города на воде. Великолепные съемки игры воды Сены замечательно перекликаются с настроением музыки Дебюсси. Плавные и вдохновенные движения пианиста за инструментом не выглядят эпатажно, они полностью созвучны с характером пьесы.

Напомним, что история создания «Бергамасской сюиты» связана с посещением в 1889 г. Клодом Дебюсси Всемирной выставки в Париже, где он впервые услышал музыку стран Востока. Этот импульс стал поводом к изучению восточной музыкальной специфики, использованию Дебюсси пентатоники и некоторых новых гармонических средств, отличных от арсенала средств традиционной западной композиции (использование ранее считавшихся несочетаемыми аккордов, параллельных квинт и др.). Эти элементы воспринял близкими собственной культуре и Ланг Ланг, неслучайно пьеса «Лунный свет» является одним из любимых его произведений.

Пианист сказал, что слушать музыку Дебюсси, это все равно что смотреть художественный фильм, созданный самим композитором, — и это самый красивый фильм о музыке, который когда-либо был снят. В нем можно увидеть небо, освещенное ярким полумесяцем, плеск весел по реке и лунный свет, пробивающийся сквозь деревья. Под

лунным светом случаются любовные истории, всегда кто-то скучает в отсутствии предмета своей любви, – Ланг Ланг говорил это, сидя у фортепиано, играя и одновременно рассказывая о музыке. Его пианистические движения создают прекрасную и трогательную картину, в исполнении читается тонкая художественная концепция.

Исполнение пьесы «Лунный свет» Ланг Лангом стало событием для туристов Парижа в День святого Валентина в 2019 г., «город любви» стал свидетелем уникального концерта, состоявшегося на катере, курсировавшем по Сене. Видеоролик представляет собой несомненную удачу в популяризации классического искусства, в нем сплетены силы талантливых продюсеров, режиссеров, звукорежиссеров и мастерство феноменального пианиста, удивительного в своей искренности, – неслучайно этот ролик набрал почти 2,5 млн просмотров.

Ролик вышел в поддержку нового альбома пианиста «Piano Book», где собраны простые хрестоматийные пьесы, на которых выросли поколения пианистов. Однако Ланг Ланг не стесняется исполнять и записывать часть репертуара, которую принято пренебрежительно называть банальной, и это тоже один из шагов к тому, чтобы его карьера продолжала набирать высоту. Альбом, адресованный как пианистам-профессионалам, так и любителям, содержит «хиты» фортепианной классики, которые соседствуют с музыкой из кинофильмов, среди них «La valse d'Amélie» Яна Тьерсена, «The Departure» Макса Рихтера, пьесы Рюити Сакамото. Очевидно, что над альбомом вместе с Ланг Лангом тру-

дились и маркетологи, сумевшие получить в итоге прекрасный продукт. Особым удовольствием для слушателей является второй диск «Piano Book (Deluxe Edition)», где записаны Эдуард Элгар, Альберто Хинастера, «Maple Leaf Rag» Скотта Джоплина, «The Celebrated Chop Waltz» Артура де Люлли.

Известный российский журналист и критик Александр Волков высоко оценил качество, содержание и идею данного альбома, отметив: «Ланг Ланг не просто серьезен. Кажется, что ему и самому хорошо внутри предложенного репертуара. Пианист не горячится, ничего не доказывает, а рисует музыкой строгий и изысканный узор, в восточной манере не заявляя о чувствах напрямую. Альбом оставляет ощущение абсолютной радости и абстрактного счастья. А еще он отвечает на вечный вопрос: что же нам с вами послушать сегодня вечером? Почему академические пианисты перестали записывать такие альбомы? Они будто стесняются аплодисментов и внимания “неспециальной”, досужей публики... Что ж, популярность “хорошего” нужна – для жизни и для музыки» (2019).

Кроме концертной работы важнейшее место в деятельности Ланг Ланга занимает педагогическое направление, однако и оно имеет своеобразный ракурс, далекий от устоявшихся классических стандартов. Начало преподаванию было положено рано, будущий артист начал приобретать собственный опыт обучения фортепианной игре детей, когда ему было десять лет, а его ученикам – по пять. Позже, уже во время обучения в США, Ланг Ланг (тогда еще подросток) занимался

игрой на фортепиано с детьми разного цвета кожи в китайской общине. Когда в 2005 г. Джульярдская школа впервые пригласила знаменитого китайского пианиста провести мастер-классы, событие привлекло огромное количество желающих. «Несмотря на молодость, Ланг Ланг проявил незаурядное педагогическое чутье и был удостоен весьма положительных отзывов, хотя и оказался самым молодым в истории Джульярда преподавателем мастер-классов» (Ло Чжихуэй, 2013). Следующим большим мероприятием стали мастер-классы 2007 г., а в 2016 г. Ланг Ланг запустил собственную педагогическую программу, – курс обучения игре на фортепиано для начинающих в пяти книгах по оригинальной методике. Чтобы привлечь внимание юных учеников, пианист сосредоточил свой метод вокруг путешествия по репертуару во главе с мультипликационным персонажем – это сам Ланг Ланг.

Большинство детей любят музыку, но неохотно учатся, ведь когда дело доходит до реальной работы, им сложно наладить регулярность занятий. Для Ланг Ланга этот факт стал одним из главных вызовов в детской педагогике. Являясь поклонником мультфильмов, пианист разработал идею программы обучения таким образом, что ученик (как и сам Ланг Ланг) становится персонажем мультфильма, а система занятий направляет его через определенные ступени. Коллекция пьес одновременно представляет собой своего рода блокнот с играми, красочными упражнениями и загадками, объясняющими определенные теоретические представления и помогающи-

ми лучше понимать музыкальный материал. Ланг Ланг обосновывает свой подход тем, что большинство из существующих в мире методов обучения были созданы 40 лет назад и более. Кроме того, следует иметь в виду, что классическая музыка превзошла европейские границы, – только в Китае 50 млн детей учатся играть на фортепиано.

Одним из актуальных направлений Ланг Ланг считает слияние традиций, частью которой являются Ш. Ганон и К. Черни, с многообразием культур народов мира, интеграцию элементов американской и азиатской, африканской и австралийской музыки наряду с В. Моцартом, И.С. Бахом, Ф. Шубертом. В этот мультикультурализм должны быть включены эволюционирующие поколения новых пианистов. Цель «The Lang Lang Piano Method: Book & Online Audio» представить репертуар для учеников – представителей всех культурных традиций, сформировать глобальную привлекательность фортепианной музыки.

Все произведения методики доступны для загрузки через Интернет, учащиеся могут использовать приложение или смотреть видео. Ланг Ланг убежден, что новые технологии могут быть отличным средством и нужно в полной мере ими воспользоваться. У всех малышей есть планшет или смартфон: обращение к ним с просьбой попрактиковаться на пианино с помощью этих устройств может сделать работу более веселой и менее утомительной. Не говоря уже о том, что сейчас цифровые медиа дают гораздо больше автономии, многие шаги можно освоить без необходимости привлечения личного педагога-тре-

нера, что не было возможно даже 20 лет назад.

Для Ланг Ланга важнейшим элементом методики остается солидная и сбалансированная техника, которая постепенно развивается с первых же уроков. Именно поэтому в его методе пристальное внимание уделяется совместной игре обеими руками. Пианист вспоминает сказанные ему слова Даниэля Баренбойма: «Если хочешь, чтобы фортепиано стало твоим лучшим другом, ты должен работать над своей техникой с самого начала». Важно одновременно работать над освоением всей поверхности клавиатуры и ловкостью обеих рук. Еще Ф. Лист говорил, что каждый палец пианиста должен быть самостоятельным, но во взаимодействии необходима на сто процентов эффективная синергия. Ланг Ланг объясняет, – это как футбольная команда: каждый человек важен, но группа должна играть вместе.

В Китае этот путь считается продуктивным и поддерживается на уровне профессоров-преподавателей. Так, известный китайский профессор школы искусств при Шанхайской консерватории Дань Чжаои, который воспитал пианиста с мировым именем Ли Юньди, видит определенную связь между музыкой и спортом, он же считает возможным учиться через просмотр и изучение видео- и аудиозаписей. Профессор Дань Чжаои говорит: «Современные технологии дают нам большие возможности заниматься у самых великих пианистов в мире. Существуют масса DVD, VCD, LD, CD – мы можем слушать одно и то же произведение у разных исполнителей, одно произведение у исполнителя, записанное им в разное время, сборники

разных произведений одного исполнителя» (цит. по: (Сюй Бо, 2011, с. 66)).

Итак, педагогическая работа знаменитого китайского артиста основана на сочетании традиций обучения, обогащении репертуара знакомыми детям произведениями, включая музыку всех континентов и стран, и привнесении современных информационных, электронно-цифровых технологий и их возможностей. Все это делает метод Ланг Ланга в обучении игре на фортепиано для начинающих весьма популярным, он достаточно востребован в Китае и в мире, и только добавляет очки в его пользу на ниве всемирной славы.

Подводя итог публикации, подчеркнем, что Ланг Ланг смог стать не просто знаменитым артистом. В его лице произошло формирование нового тренда в академической музыке – ныне это классический пианист с мировой славой, подобной известности рок- или поп-звезды, который пользуется всеобщей любовью на всех континентах планеты. Если ранее этот музыкант стремился быть проводником западноевропейской культуры в Китае, то теперь он выполняет и обратную задачу – является послом китайской культуры и музыки во всем мире. Представители Китайской Народной Республики рады видеть молодого человека, родившегося после реформ и открывшегося миру в конце XX в. Они рады артисту, который преуспевает на мировой арене, видя внимание к нему всего мира, счастливы видеть в его лице, если можно так выразиться, «китайскую интерпретацию» фортепиано, – столь далекого от традиционных инструментов этой страны.

Что касается неакадемических факторов, а именно экономической производительности, которую влечет за собой столь шумный успех Ланг Ланга, некоторые эксперты считают ее развитие необходимым для современной классической музыки и сцены. В Китае предприняты серьезные усилия в изучении и внедрении методов современного менеджмента с целью найти точки соприкосновения между академическим искусством и массовым потребителем. Так, маркетинговая концепция Пекинского концертного зала сформулирована, как «комплексное развитие искусства посредством разнообразия, создание особого, первоклассного концертного пространства рука об руку с зарубежными и отечественными музыкантами» (Ло Чжихуэй, 2016, с. 21).

Возвращаясь к оценкам блистательной карьеры Ланг Ланга с ее рекламно-коммерческими атрибутами, следует подчеркнуть, что для многих современных молодых пианистов этот артист служит образцом для подражания. Для молодежи перспектива гастролировать с сольными концертами, выступать со знаменитыми дирижерами и оркестрами, работать с мировыми фирмами звукозаписи выглядит весьма привлекательно, особенно с коммерческой точки зрения. Многие с настойчивостью и упорством занимаются игрой на фортепиано, чтобы достичь материального успеха. Однако карьера Ланг Ланга, ставшая громкой сенсацией для всего музыкального мира, вызывает и опасения известных музыкантов. Знаменитая российская пианистка, профессор Элисо Вирсаладзе, член жюри многочисленных конкурсов, склонна оценивать

«чудо Ланг Ланга» и с негативным подтекстом: «Сегодня наше искусство переживает не лучшие времена, и, возможно, будет еще хуже. Вы только подумайте – на нас надвигается армия из двадцати пяти миллионов китайских профессиональных пианистов, и все они мечтают о карьере Ланг Ланга. Боюсь, здесь нет хороших прогнозов» (цит. по: (Сюй Бо, 2011, с. 67)).

Тот факт, что существует немалое число профессиональных музыкантов и критиков, не приемлющих концертный стиль Ланг Ланга, является отражением пока еще господствующих представлений о том, как должно выглядеть выступление классического пианиста на сцене. Однако ситуация все же меняется, поскольку академическое музыкальное искусство существует не изолированно, а включено в общий контекст современности. Представляется, что классическая музыка будет все больше испытывать на себе воздействие массовой культуры во многом благодаря широкой визуализации классической музыки с помощью средств видеозаписи, ее распространением через ресурсы видеохостингов и социальных сетей. Учитывая высокую скорость происходящих на наших глазах перемен, результаты этих процессов будут видны уже в скором времени.

Достоинствами Ланг Ланга, которые были оценены и подхвачены медиаиндустрией, безусловно, являются его обширный и весьма разнообразный репертуар, великолепное качество игры, свой узнаваемый стиль. Усилия артиста по привлечению внимания широкого круга слушателей имеют успех, который не удавалось еще повторить никому

прежде. Медиаресурсами он пользуется открыто, активно, заявляя благую цель, – говорить с миром на языке классической музыки. В этом

обе стороны – Ланг Ланг и медиа, преследуя свои интересы, оказались взаимопользны, их работу можно оценить как весьма продуктивную.

ЛИТЕРАТУРА

Айзенштадт С.А. Стиливые искания в фортепианном исполнительстве стран Дальневосточного региона // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 184–188.

Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М.: Классика–XXI, 2006. 352 с.

Волков А. Lang-Lang Piano Book. Релиз // Музыкальная жизнь. 18.10.2019. URL: <https://muzlifemagazine.ru/lang-lang-piano-book-deutsche-grammophon-cd/> (дата обращения 20.06.2022).

Ло Чжихуэй. Лан Лан: Страницы биографии // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. 2013. № 160. С. 146–151.

Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2016. 24 с.

Суй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI веков: Исполнительские достижения и система обучения // Южно-российский музыкальный альманах. 2011. № 1. С. 59–68.

Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. М.: Сов. композитор, 1988. 384 с.

REFERENCES

Aizenshtadt, S.A. (2011), "Style searches in piano performance of countries of the Far Eastern region", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], no. 2, pp. 184–188. (in Russ.).

Bochkarev, L.L. (2006), *Psikhologiya muzykal'noi deyatel'nosti* [Psychology of musical activity], Klassika-XXI, Moscow, 352 p. (in Russ.).

Lo Chzhikhuehi (2013), "Lan Lan: Biography pages", *Izvestiya Ros. gos. ped. un-ta im. A.I. Gertsena* [Izvestia of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University], no. 160, pp. 146–151. (in Russ.)

Lo Chzhikhuehi (2016), *Kontsertnaya zhizn' sovremennogo Kitaya* [Concert life of modern China], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Sankt-Peterburg. gos. konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova, Saint Petersburg, 2016. 24 p. (in Russ.).

Syui Bo (2011), "Chinese pianists at the turn of the 20th-21st centuries: performing achievements and training system", *Yuzhno-rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian music almanac], no. 1, pp. 59–68. (in Russ.).

Tsypin, G.M. (1988), *Muzykant i ego rabota: Problemy psikhologii tvorchestva* [Musician and his work: Problems of the psychology of creativity], Sovetskii kompozitor, Moscow, 384 p. (in Russ.).

Volkov, A. (2019), "Lang-Lang Piano Book. Reliz", *Muzykal'naya zhizn'* [Music life], 18 October, Available at: <https://muzlifemagazine.ru/lang-lang-piano-book-deutsche-grammophon-cd/> (Accessed 20 June 2022) (in Russ.).

Сведения об авторе

Гэ Шиуй, ассистент-стажер фортепианного факультета Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: 491155414@qq.com

Author information

Ge Shiyu, trainee assistant at the Piano Faculty at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: 491155414@qq.com

Поступила в редакцию 27.06.2022

После доработки 12.07.2022

Принята к публикации 14.07.2022

Received 27.06.2022

Revised 12.07.2022

Accepted for publication 14.07.2022

© Вавилов, С.П., Маликов, Е.В., 2022
УДК 78.071.22
DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-153-160

ИЗ ИСТОРИИ ПОСТАНОВОК ОПЕР Дж. ВЕРДИ В ТОМСКЕ (XIX–XX вв.)

С.П. Вавилов¹, Е.В. Маликов²

¹ Томский политехнический университет, 634050, Томск, Российская Федерация

² Московский государственный университет технологий и управления им. К.Г. Разумовского, 109004, Москва, Российская Федерация

Аннотация. В статье приведены сведения о постановках опер Дж. Верди, которые были осуществлены в Томске на протяжении XIX–XX вв. Проанализированы архивные материалы, хроники местных изданий. Отмечено, что провинциальные театры, в частности, театры Сибири и Дальнего Востока, начали знакомство с операми Верди в последней четверти XIX в. Оперные спектакли ставились многочисленными передвижными оперными и опереточными антрепризами. Сведения о первых постановках опер Верди относятся к сезону 1890 / 91 г. В работе содержатся редкие и малоизвестные факты о деятельности оперных трупп, работе крупных дирижеров того времени А.С. Апрельского, А.Э. Маргуляна, Б.А. Гесса, а также об исполнителях, участвовавших в постановках опер, среди них имена выдающихся отечественных вокалистов: М.К. Максакова, Н.Т. Ван-Брандт, Е.Я. Снегурской, С.Х. Егизарова. Сообщается и о существенных недостатках, присущих ряду спектаклей. Большинство исполнителей являлись довольно слабыми провинциальными певцами и актерами, малыми по составу были хоры, оркестры порой не имели нужных музыкальных инструментов. Режиссеры и антрепренеры допускали изрядные купюры из оперных текстов. Представленные материалы позволили сделать вывод, что оперы великого итальянского композитора были на протяжении многих десятилетий основой оперного репертуара в Томске. Авторы работы уверены, что изучение истории постановок опер самого востребованного и по сей день оперного композитора поможет более полно воссоздать картину развития музыкальной культуры Томска.

Ключевые слова: Томск, антреприза, Дж. Верди, опера, дирижер

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Вавилов С.П., Маликов Е.В. Из истории постановок опер Дж. Верди в Томске (XIX–XX вв.) // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 153–160. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-153-160.

FROM THE HISTORY OF PRODUCTIONS OF OPERAS BY G. VERDI IN TOMSK (XIX–XX century)

S.P. Vavilov¹, E.V. Malikov²

¹ Tomsk Polytechnic University, 634050, Tomsk, Russian Federation

² K.G. Razumovsky Moscow State University of Technologies and Management, 109004, Moscow, Russian Federation

Abstract. The article provides information about the productions of operas by G. Verdi, which were carried out in Tomsk during the XIX–XX centuries. Analyzed archival materials, as well as chronicles of provincial publications. It is noted that provincial theaters,

in particular, theaters of Siberia and the Far East, began to get acquainted with Verdi's operas in the last quarter of the XIX century. These opera performances were staged by numerous mobile opera and operetta enterprises. Information is given about the first productions of Verdi's operas, which relate to the season of 1890 / 91. The article contains rare and little-known facts about the activities of opera companies, work of major conductors of that time A.S. Aprelsky, A.E. Margulyan, B.A. Hess and also contains information about the performers who participated in the productions of operas, among them the names of outstanding domestic vocalists: M.K. Maksakova, N.T. Van-Brandt, E.Ya. Snegurskaya, S.Kh. Egizarov. The article also reports on the significant shortcomings that were inherent in a number of performances. Most of the performers were rather weak provincial singers and actors, choirs were small in composition, orchestras sometimes did not have the necessary musical instruments. Directors and entrepreneurs allowed hefty notes from opera texts. The presented information made it possible to conclude that the operas of the great Italian composer were for many decades the basis of the opera repertoire in Tomsk. The authors of the work are confident that the study of the history of the productions of operas by the most popular and to this day opera composer will help to more fully recreate the picture of the development of the musical culture of Tomsk.

Keywords: Tomsk, enterprise, G. Verdi, opera, conductor

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

For citation: Vavilov, S.P., Malikov, E.V. (2022), "From the history of productions of operas by G. Verdi in Tomsk (XIX–XX century)", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 153–160. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-153-160.

Оперные шедевры великого итальянского композитора Джузеппе Верди более полутора веков входят в сокровищницу мирового музыкального искусства, и более ста лет оперы Верди идут в России. Первые постановки опер Верди были осуществлены в оперных театрах российских столиц в Петербурге и Москве. Провинциальные театры, в частности, театры Сибири и Дальнего Востока, начали знакомство с операми Верди в последней четверти XIX в. Эти оперные спектакли ставились многочисленными передвижными оперными и опереточными антрепризами. Исследователи музыкальной культуры провинциальных городов России отмечают важную роль оперных постановок этих трупп в развитии культуры городов Зауралья и Западной Сибири (Козловская И., 2008; Харкевич И., 1976).

Представленная работа продолжает тематику работ (Вавилов С., 1994; 2004; 2016а, б), посвященных

истории оперного и симфонического исполнительства в Томске. Томск в конце XIX в. был одним из наиболее «музыкально-развитых» городов (Куперт Т., 2006). Антрепризы, работавшие в Томске в 1880-е гг., ставили преимущественно оперетты, водевили и драматические спектакли. Оперные партии и сцены из опер практически отсутствовали в программах этих трупп.

Имеются сведения о концертном исполнении томскими любителями музыки нескольких номеров из опер Верди. В конце апреля 1887 г. в театре купца Е. Королева состоялся оперный спектакль из трех больших оперных фрагментов, в том числе из опер Верди. Постоянный интерес к оперному творчеству Верди наблюдался и в деятельности Томского отделения Императорского русского музыкального общества, которое возникло в Томске в 1879 г. Опубликованные отчеты о деятельности Отделения приводят немало интересных фактов о концертах, в которых

звучали арии и ставились сцены из опер Верди. Например, в 1887 г. состоялись два оперных спектакля в исполнении томских любителей музыки. Были исполнены второй акт из оперы «Аида» и первая картина из четвертого акта оперы «Трубадур» – самая драматичная, где Манрико исполняет свою арию «Тянется ночь уныло...». Сцены шли в сопровождении оркестра, которым дирижировал талантливый любитель Андрей Андреевич Ауэрбах. Для постановок были даже изготовлены декорации. Партии Аиды и Леоноры исполнила преподавательница музыки Камилла Ивановна Томашинская (рис. 1). Оперный спектакль имел шумный успех и долго обсуждался среди поклонников музыки в Томске.

Первые упоминания о постановках опер Верди в полном объеме относятся к сезону 1890 / 91 г., который был довольно продолжительным – с сентября 1890 по февраль 1891 г. Труппой известного в те годы антрепренера и певца А. Кравченко была поставлена в конце 1890 г. опера «Травиата». Это было первое полное ее исполнение в Томске. Среди артистов, участвовавших в постановке, выделялись тенор В.А. Доверин-Кравченко и сопрано М.Э. Мондшейн.

На протяжении нескольких лет «Травиата» оставалась единственной оперой Верди, которую представляли томичам. Но, уже с середины 1890 гг., репертуар приезжих трупп начинает расширяться, и за «Травиатой» последовал «Трубадур».

Конечно, анализируя с позиций сегодняшнего дня постановки опер Верди, нельзя не сказать о суще-



Рис. 1. Камилла Ивановна Томашинская

ственных недостатках этих спектаклей. За исключением отдельных солистов, большинство исполнителей являлись довольно слабыми провинциальными певцами и актерами, малыми по составу были хоры, оркестры порой не имели нужных музыкальных инструментов. Режиссеры и антрепренеры допускали изрядные купюры из оперных текстов. И, все же, деятельность оперных антреприз в 1890–1920-е гг. в Томске была значительным элементом городского музыкального быта, оказавшим влияние на развитие музыкальной культуры города и способствовавшей появлению и воспитанию местных оперных исполнителей.

Постепенно оперы Верди начинают занимать основное место в зарубежном оперном репертуаре приезжих коллективов. В сезоне 1897 / 98 г. в театральной афише появляются «Трубадур», «Травиата», «Риголетто», «Аида». Эти оперы были поставлены труппой Н.А. Корсакова под его руководством (его труппы с разными составами бывали

в Томске более пяти раз!), в которой ему удалось собрать прекрасных артистов. Для томищей пели сопрано Ю.А. Редер и Е.Я. Снегурская, тенор С.И. Гарденин, баритон С.Х. Егизаров, бас И.А. Парамонов. Спектакли шли под управлением дирижера А.С. Апрельского. Чуть позднее томские любители музыки знакомятся с операми «Эрнани», «Бал-маскарад», «Отелло». Апофеозом вердиевского репертуара стал сезон 1899 / 1900 г., когда труппой Корсакова были поставлены семь (!) опер Верди. Этот своеобразный «рекорд» для одного оперного никогда более не был превзойден.

Большая труппа с составом около 100 человек работала в Томске с сентября по декабрь 1906 г. Антрепренером труппы был известный предприниматель Н.А. Бубнов, главным дирижером выступил Арнольд Маргулян, служивший позднее в оперном театре Свердловска (ныне Екатеринбург). Танцы в оперных спектаклях были поставлены С. Люзинским, весьма популярным томским танцовщиком и балетмейстером. Местные газеты называли Люзинского артистом варшавских театров. Подробными сведениями о жизни балетмейстера, к сожалению, авторы не располагают.

Заметим, что о танцах в итальянской опере следует говорить не только как о вставных номерах, отработываемых русской актерской труппой в рамках чуждого культурного наследия. Сегодня трудно сказать, как были реализованы хореографические номера в томских постановках опер Верди, однако следует отметить, что они с неизбежностью должны были опираться либо на классический экзерсис

(в чем русский балет был и остается особенно силен), либо на более популярные (в балете их называют народно-сценическими) формы танца. В пользу последнего как будто свидетельствует то, что работавший в Томске хореограф – упомянутый выше С. Люзинский – отметил постановками варьете, что не кажется удивительным при отсутствии в Томске балетной школы.

Самые известные танцевальные сцены у Верди появляются в операх, о которых мы, к счастью, ведем речь как об итальянских феноменах в русской культуре, и что еще важнее – как о произведениях, поставленных у нас провинциальными силами. Это «Травиата» и «Бал-маскарад». Не нужно думать, что постановка хореографических номеров была не по силам при отсутствии «танцевальных школ»: в обоих случаях речь должна идти не о классическом, а о народно-характерном и / или историко-бытовом танце.

По жанру «Травиата» – один из первых образцов лирико-психологической оперы, ее, как правило, хотя и небесспорно, относят к опере веризма, хотя сам веризм созрел и оформился только к концу XIX в. («Травиата» написана в его середине, а первая в ряду *opera vera* – «Сельская честь» П. Масканьи – только в 1890 г.). Однако использование «народных» танцевальных элементов в «операх о жизни» началось еще ранее: с «Кармен» (станем говорить о бергамасках площадных театров, естественным образом обогативших балет), и эти танцы смело можно отнести к народно-сценическим. «Танец матадора» не оставляет выбора даже постановщику *кафе-шантан*ных бергамасок.

Танцевальная стихия «Бала-маскарада» также не дает возможности слишком далеко уйти от *историко-бытовой* хореографической канвы, пусть и смягченной карнавальностью. В обоих случаях мы говорим о том, что провинциальному танцмейстеру должно было быть хорошо известным в силу как исторических обстоятельств европейского культурного обмена, так особенностей профессиональной подготовки. Конечно, выяснить конкретные постановочные детали танцевальных номеров сейчас решительно невозможно, но по косвенным признакам, на которые мы указали, следует считать, что и танцевальная часть оперных постановок Верди в Томске была обязана идти по «итальянскому следу». Качество танцовщика позволяло, ибо оперная часть (неотъемлемым компонентом которой является сам балет) местного «культурного промысла» всегда старалась быть на высоте.

В качестве примера оперной антрепризы самого высокого качества приведем оперу под руководством знаменитого русского певца и антрепренера Максимилиана Карловича Максакова, чья артистическая фамилия жива и по сей день. В середине 1912 г. Максаков сформировал громадную по тогдашним меркам труппу, в которой, помимо двадцати с лишним солистов, были хор, оркестр, балет. Для руководства оркестром были приглашены три дирижера во главе с главным дирижером Б.А. Гессом. Кроме самого М.К. Максакова, большой известностью у зрителей Томска пользовался артист Московской частной русской оперы лирико-драматический тенор А.В. Секар-Рожанский. Отлич-

ный ансамбль составляли опытные певцы – сопрано В.А. Туманская и К.В. Иорданская, тенор Р.С. Саянов, бас Б.И. Гарцуев. В группе баритонов выделялись сам Максаков и Константин Александрович Ардагов, который после этих гастролей остался в Томске и впоследствии некоторое время работал директором Томского музыкального техникума. Антреприза Максакова имела обширный репертуар – более 30 опер, в том числе три оперы Верди: «Травиата», «Аида» и «Риголетто». В этих операх блистал сам руководитель труппы, в репертуаре которого партии Жермона, Амонасро и Риголетто были самыми запоминающимися.

Итальянские оперы пользовались огромной популярностью еще и потому, что в составе исполнителей всегда были выдающиеся отечественные певцы, чье пение вызывало бурный восторг томичей. Приведем имена знаменитых певцов Комиссаржевского (тенор), Пиотрович (сопрано), А.В. Секар-Рожанского (тенор), Е.В. Де-Вос-Соболевой (сопрано). В 1915 и 1917 г. в Томске побывала Надежда Тимофеевна Ван-Брандт (колоратурное сопрано), заслужившая в Европе громкую славу «русского соловья». В январе 1917 г. певица участвовала в постановке итальянских опер в составе труппы Л. Федорова и В. Склярова и провела в Томске неделю, с блеском исполнив, в том числе партию Виолетты в «Травиате».

Интерес томской публики к оперным постановкам поддерживался публикациями в прессе. Ведущие городские газеты «Сибирская жизнь» и «Сибирский вестник» регулярно помещали информацию



Рис. 2. Ноты арии Радамеса

о предстоящих гастролях оперных трупп, приводили их составы. При этом неизменно подчеркивались фамилии певцов, которые ранее бывали в Томске и нравились поклонникам оперы. Через день-два после представления в газетах появлялись обстоятельные рецензии томских музыкантов-критиков. Среди них в первые десятилетия века выделялись скрипач Я.С. Медлин и пианистка А.Я. Александрова-Левенсон. Их рецензии отличались меткостью и тонкостью суждений. Недочеты и промахи в исполнении певцов, оркестра, дирижеров отмечались с удивительной интеллигентностью и добродушием.

Определенный вклад в популяризацию постановок опер Дж. Верди вносил и музыкальный магазин купца П.И. Макушина, где можно было найти ноты с мелодиями из этих опер. Особой популярностью, например, пользовались компакт-



Рис. 3. Ноты арии Жермона

ные выпуски российского издательства С.Я. Ямбор (рис. 2, 3).

Анализ репертуара гастролеров в Томске трупп в период с конца XIX в. и по 1920-е гг. показывает, что наиболее исполняемыми были «Травиата», «Трубадур», «Аида». К числу редких постановок относились «Эрнани» и «Бал-маскарад».

Создание в 1946 г. Томской филармонии вновь стимулировало приезд на гастроли оперных театров из городов, которые к этому времени буквально «окружили» Томск, оставшийся без консерватории, без оперного театра. На протяжении последующих 25–30 лет в Томске побывали коллективы оперных театров из Свердловска, Новосибирска, Улан-Удэ, Ташкента, Душанбе, Саратов, Пермь, Красноярск.

Политическая и общественная жизнь России в конце XX в. существенно изменила «ландшафт»

оперной сцены страны. Практически прекратились гастрольные поездки театральных столичных коллективов, замерла оперная жизнь в провинции. В репертуаре провинциальных оперных театров остались буквально две-три оперы Дж. Верди: «Аида», «Травиата» и «Риголетто».

И, все же, заслуживают упоминания попытки некоторых оперных театров обратиться к постановке редко исполнявшихся в России опер Верди. В 1981 г. Бурятский государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета поставил оперу Верди «Аттила», созданную композитором в 1846 г. Она была исполнена во время гастролей театра в Томске единственный раз. Интересно отметить, что редактором постановки оперы стал выпускник Томского музыкального училища музыковед Олег Иосифович Куницын. Этот же театр исполнил оперу «Отелло» во время гастролей 1965 г. Дирижером спектакля был заслуженный деятель искусств В.М. Маймескул (Вавилов С., 2004), возглавивший позднее музыкальный

театр в г. Северске (Томская область). В этом театре в 1971 г. была поставлена опера «Травиата», но спектакль не удержался в репертуаре, хотя критики отмечали голос и обаяние молодой певицы Светланы Скоровой в роли Виолетты. Через двадцать лет была осуществлена вторая постановка «Травиаты» с певицей Верой Семиной. А еще через несколько лет вышла третья постановка «Травиаты» с великолепной артисткой Людмилой Травкиной, единственной на тот период народной артисткой России в жанре оперетты в театрах Зауралья и Сибири. Исполнение партии Л. Травкиной партии Виолетты было высоко оценено зрителями и критиками (Вавилов С., 1994).

Подготовка профессиональных музыкантов в области оперного исполнительства требует глубокого знакомства с историей оперных постановок прошлого. Изучение истории постановок опер самого востребованного и по сей день оперного композитора позволяет более полно воссоздать картину развития музыкальной культуры Томска.

ЛИТЕРАТУРА

- Вавилов С. Возвращение «Травиаты» // Томский вестник. 1994. № 24. 5 февр.
- Вавилов С.П. Маймескул В.М. // Энциклопедия Томской области. Томск, 2004. Т. 1.
- Вавилов С.П., Ткаленко Я.В. Симфоническое и оперное исполнительство в Томске в XIX веке // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2016а. № 1. С. 44–51.
- Вавилов С.П., Ткаленко Я.В. Дирижеры провинциального Томска на рубеже XIX–XX вв. // Вестник музыкальной науки. 2016б. № 3. С. 108–116.
- Козловская И.П. Музыкальная жизнь Уральской провинции конца XIX – начала XX веков (на примере Пермского края): Автореф. ... канд. дис. искусствоведения. Новосибирск, 2008.

REFERENCES

- Kharkeevich, I. (1976), *Muzykal'naya kul'tura Irkutsk dooktiabr'skogo perioda* [Musical culture of Irkutsk in the pre-October period], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow. (in Russ.)
- Kozlovskaya, I.P. (2008), *Muzykal'naya zhizn' Ural'skoi provintsii kontsa XIX – nachala XX vekov (na primere Permskogo kraja)* [Musical life of the Ural province of the late XIX – early XX centuries (on the example of the Perm Region)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk. (in Russ.)
- Kupert, T.Yu. (2006), *Muzykal'noe proshloe Tomska (v pis'makh k A.G. Rubinsteinu)* [Musical past of Tomsk (in letters to A.G. Rubinstein)], Tomsk, 788 p. (in Russ.)
- Vavilov, S.P. (1994), "The return of «La Traviata»", *Tomskii vestnik* [Tomsk Bulletin], no. 24, 5 February. (in Russ.)

Куперт Т.Ю. Музыкальное прошлое Томска (в письмах к А.Г. Рубинштейну). Томск, 2006. 788 с.

Харкеевич И. Музыкальная культура Иркутска дооктябрьского периода: Автореф. ... дис. канд. искусствоведения. М., 1976.

Vavilov, S.P. (2004), "Maimeskul, V.M.", *Entsiklopediya Tomskoi oblasti* [Encyclopedia of the Tomsk region], Vol. 1, Tomsk. (in Russ.)

Vavilov, S.P., Tkalenko, Ya.V. (2016a), "Symphonic and opera performance in Tomsk in the XIX century", *Muzikal'nyi al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Musical almanac of Tomsk State University], no. 1, pp. 44–51. (in Russ.)

Vavilov, S.P., Tkalenko, Ya.V. (2016b), "Conductors of provincial Tomsk at the turn of the XIX–XX centuries", *Journal of Musical Science*, no 3, pp. 108–116. (in Russ.)

Сведения об авторах

Вавилов Станислав Платонович, кандидат технических наук, доцент Томского политехнического университета

E-mail: baron@tpu.ru

Маликов Евгений Валерьевич, старший преподаватель Московского государственного университета технологий и управления им. К.Г. Разумовского

E-mail: eugene@malikow.ru

Authors information

Stanislav P. Vavilov, Cand. Sc. (Technical Sciences), associate professor at the Tomsk Polytechnic University

E-mail: baron@tpu.ru

Evgeniy V. Malikov, Senior Lecturer at the K.G. Razumovsky Moscow State University of Technology and Management

E-mail: eugene@malikow.ru

Поступила в редакцию 17.04.2022

После доработки 12.07.2022

Принята к публикации 14.07.2022

Received 17.04.2022

Revised 12.07.2022

Accepted for publication 14.07.2022

© Ван Жуйлэ, 2022

УДК 378.016

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-161-166

ПОТЕНЦИАЛ МУЗЫКОТЕРАПИИ В РЕШЕНИИ СОВРЕМЕННЫХ ПРОБЛЕМ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КНР

Ван Жуйлэ¹

¹ Северо-восточный университет лесного хозяйства, 150040, Харбин, Китайская Народная Республика

Аннотация. Современная модернизация высшего музыкального образования в Китайской Народной Республике направлена на актуализацию традиционных основ китайского музыкального искусства и снижение психоэмоциональных нагрузок студентов музыкальных педагогических учреждений. Музыка в китайской культуре с древних времен несет на себе роль важнейшего гармонизирующего начала, влияющего на все системы организма человека. Этой способностью обладает часть современного китайского музыкального искусства, которая создана на основе традиционных образцов музыки. Она помогает человеку обрести телесное и душевное здоровье, спокойствие и возвышенное состояние. В статье рассматриваются направления применения музыкотерапии, позволяющие сделать подготовку студентов наиболее эффективной в профессиональном и психологическом плане. Речь идет о четырех моментах использования музыкотерапии. Первая траектория связана с терапевтическим воздействием традиционного и современного китайского музыкального искусства на эмоциональное и физическое состояние будущих педагогов-музыкантов. Второе направление обусловлено дополнительной методической подготовкой студентов к предстоящей педагогической деятельности в части расширения спектра знаний об укреплении психофизиологического здоровья обучающихся. Третья линия затрагивает вопрос усиления содержательной грамотности будущих учителей музыки. Четвертая позиция посвящена развитию у студентов интереса к истокам китайского музыкального искусства.

Ключевые слова: музыкотерапия, традиционная и современная китайская музыка, образование, стресс, содержание музыки

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ван Жуйлэ. Потенциал музыкотерапии в решении современных проблем музыкально-педагогического образования в КНР // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 161–166. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-161-166.

THE POTENTIAL OF MUSIC THERAPY IN SOLVING MODERN PROBLEMS OF MUSIC AND PEDAGOGICAL EDUCATION IN CHINA

Wang Ruile¹

¹ Northeast Forestry University, 150040, Harbin, People's Republic of China

Abstract. The modern modernization of higher music education in China is aimed at updating the traditional foundations of Chinese musical art and reducing the psycho-emotional loads of students of music pedagogical institutions. Music itself in Chinese culture since ancient times has played the role of the most important harmonizing principle, capable of influencing all systems of the human body. Such a phenomenon is also possessed by that part of modern

Chinese musical art, which is created on the basis of traditional samples of works that help a person to find physical and mental health, tranquility and a sublime state. The article discusses the directions of music therapy application, which make it possible to make the training of students the most effective in professional and psychological terms. We are talking about four lines of introduction of music therapy. The first trajectory is connected with the therapeutic effect of traditional and modern Chinese musical art on the emotional and physical condition of future music teachers. The second direction is connected with additional methodological preparation of students for the upcoming pedagogical activity in terms of expanding the range of knowledge about strengthening the psychophysiological health of students. The third line concerns the issue of strengthening the content literacy of future music teachers. The fourth position is devoted to the development of students' interest in the origins of Chinese musical art.

Keywords: music therapy, traditional and modern Chinese music, education, stress, music content

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

For citation: Wang Ruile (2022), "The potential of music therapy in solving modern problems of music and pedagogical education in China", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 161–166. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-161-166.

Современное музыкальное педагогическое образование в КНР характеризуется высоким уровнем психологического напряжения студентов и огромными перегрузками в сфере отработки техники музицирования. Остро стоит вопрос их эмоционального выгорания в процессе обучения, так как студенты-музыканты отличаются особым перфекционизмом и глубокими внутренними переживаниями при достижении достойного уровня профессионализма в своей сфере.

В этой связи в 2021 г. произошли серьезные изменения в сфере образовательного законодательства КНР. Правительством взят курс на сохранение психофизического здоровья молодого поколения в процессе обучения, а также укрепление национальной идентичности во всех направлениях образовательной деятельности. Это заставляет задуматься о поиске ресурсов в сфере музыкального образования, способных эффективно решать вышеперечисленные проблемы. Особый интерес представляют универсальные варианты, сочетающие в себе национальную специфику и здоровьесбе-

регающую эффективность. Инструментарием в решении данных вопросов может выступать сама музыка и накопленный многовековой китайский опыт музыкотерапии. Согласно древним представлениям именно знание законов музыкальной гармонии дает способность влиять на все структуры человеческого организма.

Все здоровьесберегающие музыкальные практики в Китае имеют под собой религиозно-философское основание, состоящее из даосизма, буддизма и конфуцианства. Эта грандиозная система, сложившаяся исторически, характеризуется особой практичностью и потому современные медицинские, образовательные и социокультурные концепции КНР до сих пор строятся именно на них. Труды крупнейших мыслителей Конфуция, Лао-Цзы и других философов сформировали внутреннее мироощущение китайцев, закрепили характер взаимодействия человека с природой, его поведение в обществе.

В XX–XXI вв. музыкотерапия стала полноценным самостоятельным научным направлением в раз-

личных странах. В Китае наиболее известны исследователи Чжан Хун И, Чжан Бо Юйан, Чжан Жэнь, Гао Тянь, Ху Ши Хун, Чэнь Мы Юй, Линь Гуй Мы, У Син Жу. Значительный вклад в разработку музыкотерапевтической сферы внесли немецкий психотерапевт Г. Декер-Фойгт, нейропсихолог В. Мастнака с коллегами, учениками и сторонниками, российские ученые С.В. Шушарджан (2005), А.С. Ключев (2012).

Современная российская научная школа достигла существенных достижений в области музыкотерапии. Важным ее открытием является то, что человеческая природа реакции на музыкальное воздействие устроена сложно и противоречиво. На уровне сознания проявляются одни реакции, на уровне бессознательной реакции или психофизиологического ответа – совершенно другие. Влияние музыки оказывается связано с так называемым «символогенезом» музыкального и языкового сознания конкретной культурной общности. Это и ставит под вопрос возможность универсального использования музыкотерапии, а также проецирование ее методов и практик в другие этнические и культурные условия (Торопова А., 2019, с. 13).

Если конструктивность влияния традиционной китайской музыки на организм студентов не вызывает сомнений, то вопрос воздействия музыкальных произведений других этносов изучен недостаточно. Согласно современным психолого-педагогическим исследованиям максимальное стирание границы восприятия музыки в системе «родной» / «чужой» у китайских студентов проявляется в процессе работы с пластом насле-

дия классической музыки (Н. Паганини, Д. Шостакович и т.д.).

Речь идет «о некоем универсальном слышании и общей эмоциональной значимости этой музыки для студентов-музыкантов, представляющих различные этнокультуры» (Торопова А., 2019, с. 12). В этой связи классическая музыка выступает тем полотно музыкального искусства, на основе которого может разворачиваться музыкотерапевтическая практика с китайскими студентами-музыкантами в настоящее время. Таким образом, применение музыкотерапии в XXI в. как терапевтико-педагогической технологии подразумевает обязательное наличие соответствующих специалистов. Став самостоятельным научным педагогическим направлением, музыкотерапия нуждается в профессионалах, имеющих знания междисциплинарного характера (психофизиологии, музыкознания, педагогики и др.).

Целью статьи является выявление направлений использования музыкотерапии для решения ряда актуальных проблем подготовки студентов-музыкантов в КНР. Рассмотрим сферы использования потенциала музыкотерапии в китайском музыкально-педагогическом образовании. Они выделены на основе предварительного анализа существующих проблем в современной подготовке студентов-музыкантов (Янь Цзе, 2018, с. 127).

Первое направление использования музыкотерапии связано с применением музыки студентами как инструмента психологической самопомощи. Социокультурная ситуация в современном Китае требует от системы высшего педагогиче-

ческого музыкального образования высококлассных специалистов и потому обучение сопровождается существенной интеллектуальной и музыкально-технической нагрузкой. Разработка и обязательное включение музыкотерапевтической дисциплины в программу обучения позволит более глубоко осознать роль музыки в ее гармонизирующем влиянии на студента (Янь Цзе, 2018, с. 129). В частности, на основе достижений современной китайской фортепианной музыки возможна организация наиболее доступного инструмента самопомощи студентам-педагогам во время наиболее напряженных и стрессовых ситуаций в процессе обучения.

На рубеже XX–XXI вв. в Китае в современной композиторской среде усилилось внимание к сонорике. Рождались опусы с самыми различными уровнями сонорности. В этих фортепианных произведениях ярко проявляются категории статичности и медитативности, раскрывающиеся в пуантилистической фактуре с «концентрированным» или же наоборот «разряженным» временем. Атмосфера, характерная для сонорной музыки, зачастую создается путем использования средств микрополифонии (например, у Лян Лэй) и музыкальных конструкций с минимальным числом тонов, обеспечивающих звучание обертонового спектра инструмента.

В Китае развита и алеаторика в фортепианной музыке, Тань Дуня, Цао Гуанпина и других композиторов. Часто ограниченная алеаторика входит в сонорные музыкальные произведения (например, «С–А–G–Е» Тань Дуня). Импровизация алеаторных музыкальных произ-

ведений направлена на формирование важных состояний человека: спокойствие, спонтанность и созерцание. Это необходимо учитывать с точки зрения анализа влияния современной музыки на организм человека (Янь Цзе, 2018, с. 128).

Вторым направлением является обучение техникам и методам музыкотерапии будущих педагогов-музыкантов, что будет способствовать в их дальнейшей деятельности поддержанию физического и эмоционального здоровья китайских детей.

Реформа китайского образования в 2021 г. была направлена, в том числе на снижение колоссальной нагрузки современных школьников и укрепление их эмоционального здоровья. Будущие педагоги, осваивая практики музыкотерапии в процессе своего обучения в университете, смогут корректировать эмоциональное напряжение детей. Безусловно, необходимо предварять этот процесс разработкой соответствующих школьных музыкотерапевтических программ и серьезной экспертизой (Гао Тянь, 2007, с. 31). Однако неоспоримо то, что сам факт погружения студента в музыкотерапевтическую тему потенциально способствует расширению его индивидуального методического арсенала в будущей работе с детьми.

Третье направление использования потенциала музыкотерапии связано с тем, что музыкотерапия сама по себе способствует проникновению студентов в глубинные слои понимания музыки. Одной из острых проблем современного музыкально-педагогического образования в КНР является вопрос «растерянности студентов» в начале реальной педагогической деятельности. Столкнув-

шись с необходимостью раскрывать истинную сущность музыки детям в школьной работе, они обнаруживают у себя отсутствие запаса теоретических и педагогических возможностей.

Проникновение студента в мир «существования музыки» посредством музыкотерапии – это вхождение в сферу музыкального точного интонирования, «вслушивания» и «вдумывания». Учитывая тот факт, что в китайской системе профессионального образования нет обязательной дисциплины, обеспечивающей внимательное прослушивание музыкальных произведений, музыкотерапия отчасти может решить эту проблему (Гао Тянь, 2007, с. 44).

Четвертая позиция использования музыкотерапии связана с тем, что у студентов во время прослушивания музыки формируется неподдельный интерес к древней истории китайского музыкального искусства. Пребывание в музыкальном мире натурфилософского культурного наследия заново раскрывает понимание истоков появления музыки в Китае, логику ее эволюции, связь с современной музыкой и заставляет переосмысливать значимость на-

ционального начала в музыкальном образовании детей. Так, музыкотерапия укрепляет социокультурную миссию будущего учителя музыки, закладывает основы для его личного духовного и профессионального роста (Гао Тянь, 2007, с. 56).

Посредством представленных четырех направлений раскрывается многогранный потенциал музыкотерапии, берущей начало в глубинах китайской культуры и соединяющейся с современным полотном музыкального искусства КНР.

Современные междисциплинарные исследования о влиянии звука и музыки на человека все более подталкивают к необходимости усовершенствования системы подготовки педагогов-музыкантов в КНР. Использование практик комплексной музыкотерапии в профессиональном образовании студентов позволит сохранить и улучшить психофизиологическое здоровье студентов, отчасти решить проблемы формирования их художественно-эстетических и творческих музыкальных компетенций, повысить качество подготовки музыкантов-педагогов к будущей реальной работе в школе.

ЛИТЕРАТУРА

Гао Тянь. Основы теории музыкотерапии. Пекин: Мировое библиотечное изд-во, 2007. 261 с.

Клюев А.С. Музыкотерапия как новая технология в музыкальной педагогике // Ярославский педагогический вестник. 2012. Т. 2, № 5. С. 186–187.

Торопова А.В. К исследованию научных оснований музыкотерапии // Музыкотерапия сегодня: Наука, практика, образование: Материалы Междунар. конф. (Москва, 22–23 марта 2019 г.). М.: МПГУ, 2019. С. 8–16.

Шушарджан С.В. Руководство по музыкотерапии. М.: Медицина, 2005. 480 с.

REFERENCES

Gao Tian (2007), *Osnovy teorii muzykoterapii* [Fundamentals of the theory of music therapy], Mirovoe bibliotечноe izdatel'stvo, Beijing, 261 p. (in Russ.).

Klyuev, A.S. (2012), "Music therapy as a new technology in music pedagogy", *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl pedagogical bulletin], Vol. 2, no. 5, pp. 186–187. (in Russ.)

Toropova, A.V. (2019), "On the study of the scientific foundations of music therapy", *Muzykoterapiya segodnya: Nauka, praktika, obrazovanie* [Music therapy today: Science, practice, education], MPGU, Moscow, pp. 8–16. (in Russ.)

Янь Цзе. К вопросу педагогической профилизации фортепианного образования в университетах Китая // Современная наука: Актуальные проблемы теории. М.: Научные технологии, 2018. С. 127–131.

Shushardzhan, S.V. (2005), *Rukovodstvo po muzykoterapii* [Guide to music therapy], Meditsina, Moscow, 480 p. (in Russ.)

Yan Jie (2018), “On the issue of pedagogical profiling of piano education in Chinese universities”, *Sovremennaya nauka: Aktual'nye problemy teorii* [Modern science: Actual problems of theory], Nauchnye tekhnologii, Moscow, pp. 127–131. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ван Жуйлэ, магистрант Северо-восточного университета лесного хозяйства (Харбин, Китайская Народная Республика)
E-mail: yansyao@list.ru

Author information

Wang Ruile, master's student at the Northeast Forestry University (Harbin, People's Republic of China)
E-mail: yansyao@list.ru

Поступила в редакцию 08.04.2022
После доработки 23.07.2022
Принята к публикации 25.07.2022

Received 08.04.2022
Revised 23.07.2022
Accepted for publication 25.07.2022

© Приезжева, Е.С., 2022

УДК 792.8

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-167-182

БАЛЕТ «ЭСКИЗЫ» НА МУЗЫКУ А.Г. ШНИТКЕ В ПОСТАНОВКЕ А.Б. ПЕТРОВА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ СССР

Е.С. Приезжева¹

¹ Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 119991, Москва, Российская Федерация

Аннотация. Статья рассматривает балет в одном действии А.Б. Петрова «Эскизы» на музыку А.Г. Шнитке, поставленный в 1985 г. в Большом театре СССР по мотивам произведений Н.В. Гоголя, в контексте проблемы воплощения литературного первоисточника на балетной сцене. Выявляется замысел балета, анализируются драматургическая и музыкальная основы, стилистические особенности и использованные постановщиком средства танцевальной выразительности. В рамках исследования драматургического решения, объединившего героев шести произведений Н.В. Гоголя, упоминается спектакль Ю.П. Любимова «Ревизская сказка», поставленный в Театре на Таганке в 1978 г. Композиционный план музыкальной партитуры «Эскизов» А.Г. Шнитке сопоставляется с «Гоголь-сюитой», составленной Г.Н. Рождественским в 1981 г., и сценарным планом балета А.Б. Петрова. Сделан вывод, что раскрывая образное содержание действия, постановщик точно следует партитуре, динамично чередует хореографические формы, наделяет персонажей индивидуальной танцевальной лексикой и прибегает к пантомимным мизансценам, которые при этом не занимают главенствующей роли. В заключении автор статьи отмечает, что режиссерские приемы А.Б. Петрова, принципы построения хореографической драматургии и убедительно представленные средствами танцевальной выразительности гоголевские типы позволяют считать балет «Эскизы» удачным и несправедливо забытым примером воплощения литературных произведений в истории хореографии второй половины XX в.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, А.Б. Петров, А.Г. Шнитке, литературный сюжет, драматургия, хореографическая интерпретация, режиссура в балете

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Приезжева Е.С. Балет «Эскизы» на музыку А.Г. Шнитке в постановке А.Б. Петрова в Большом театре СССР // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 167–182. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-167-182.

BALLET “SKETCHES” TO THE MUSIC OF A.G. SCHNITTKE STAGED BY A.B. PETROV AT THE BOLSHOI THEATRE OF THE USSR

E.S. Priezzheva¹

¹ M.V. Lomonosov Moscow State University, 119991, Moscow, Russian Federation

Abstract. The article analyzes “Sketches”, a ballet in one act by A. Petrov, music by A. Schnittke, based on Gogol’s literary works, staged in 1985 at the Bolshoi Theatre of the USSR, in the context of interpreting the literary source on the ballet stage. The idea of the ballet is revealed, the dramatic and musical foundations, stylistic features, and the body

plastic methods used by the choreographer are analyzed. The study mentions the play "Revis Fairy Tale" by Yu. Lyubimov, staged in 1978 at the Taganka Theatre, while the dramatic solution that united the characters of six Gogol's stories is being analyzed. The compositional plan of the musical score of "Sketches" by A. Schnittke is compared with the Gogol Suite, constituted by G. Rozhdestvensky in 1981, and the scenario plan by A. Petrov. It is concluded that the ballet director carefully follows the musical score, alternates choreographic forms in a dynamic way, endows the characters with individual dance vocabulary, and include pantomime scenes, which do not occupy a dominant role, in order to reveal the figurative content. In conclusion, the article's author notes that A. Petrov's directing solution, the originality of the choreographic action, and Gogol's types convincingly presented using body plastic methods allow us to consider A. Petrov's ballet "Sketches" as a successful unfairly forgotten example of the literary works embodiment in choreography of the second half of the XX century.

Keywords: N. Gogol, A. Petrov, A. Schnittke, literature subject, drama, choreographic interpretation, ballet directing

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

For citation: Priezzheva, E.S. (2022), "Ballet «Sketches» to the music of A.G. Schnittke staged by A.B. Petrov at the Bolshoi Theatre of the USSR", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 167–182. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-167-182.

Последние балеты, созданные в России по мотивам произведений Н.В. Гоголя, датируются концом 1990-х гг. Балеты Б.В. Асафьева, В.П. Соловьева-Седого или А.В. Чайковского встретить в репертуаре отечественных театров сегодня практически невозможно. В то же время гоголевская комедия «Ревизор» успешно фигурирует на Западе в рамках современной хореографии¹. Обращение к проблеме воплощения русской литературы на балетной сцене особенно представляется актуальным ввиду того, что мировой балетный театр вновь проявляет интерес к большой литературе².

С целью выявления своеобразия художественного решения в контексте воплощения на сцене гоголевской прозы и переосмысления с современных позиций наследия отечественного балетного театра автор обращается к наименее изученному в российском театроведении балету А.Б. Петрова «Эскизы» на музыку А.Г. Шнитке. Объектом данного исследования становится хореографическая интерпретация

произведений Н.В. Гоголя в постановке А.Б. Петрова, предметом – особенности музыкально-хореографической драматургии спектакля. В своей работе автор придерживается комплексного научного подхода и сочетает источниковедческий, историко-культурный и театроведческий методы исследования. При изучении музыкально-хореографической драматургии автор опирается на разработанные историками и теоретиками балета принципы семантического анализа режиссуры и хореографии.

Основную часть литературных материалов, посвященных творчеству хореографа А.Б. Петрова, составляют рецензии и статьи отечественных специалистов в периодических изданиях. Известна лишь одна монография, в которой обобщаются архивные данные и подвергается анализу творческий метод хореографа (Волгодченков Р., 2019), что позволяет считать данную тему недостаточно изученной.

Балет «Эскизы» А.Б. Петрова рассматривают в рецензиях А. Авдеенко, Г. Беляева-Челомбитко,

Т. Грум-Гржимайло, И. Складневская, Н. Эльяш, М. Юрьева. Некоторые сведения о балете содержатся в развернутых комментариях А.Г. Шнитке в интервью с музыковедом А.В. Ивашкиным, цитируемых В.Н. Холоповой (1990). Музыкальную партитуру «Эскизов» исследует в научной статье Д. Калашникова, раскрывая принципы работы композитора с первоисточником. Однако музыкально-хореографический анализ спектакля в данном исследовании проводится впервые.

Творческая судьба Андрея Борисовича Петрова (род. 1945) была предопределена с рождения: он вырос в кругу театральной династии семьи Холфиных. По окончании Московского академического хореографического училища (класс Г.М. Евдокимова) А.Б. Петров был принят в труппу Государственного академического Большого театра СССР, где проявил себя как характерный танцовщик. По мнению балетоведа и заслуженного деятеля искусств В.И. Уральской, уже в то время в манере исполнения А.Б. Петрова виднелся «собственный почерк в подаче хореографического текста» (Володченков Р., 2019, с. 16).

Хореографическая деятельность А.Б. Петрова началась в 1970-е гг. с поступлением на балетмейстерский факультет ГИТИСа (руководители курса Р.В. Захаров, Е.Я. Чанга), а продолжилась в 1977 г. в Большом театре в рамках стажировки у балетмейстера Ю.Н. Григоровича. Постигание основ драматургии балетного спектакля у Р.В. Захарова происходило с позиции хореодрамы, с вниманием к принципам драматического теат-

ра. Работа с Ю.Н. Григоровичем открывала новую логику взаимодействия музыки и танца, реформированные приемы музыкально-хореографической драматургии.

А.Б. Петров оказался одним из немногих отечественных балетмейстеров второй половины XX в., кому удалось соединить традиции двух больших мастеров балетного театра. Как отмечает балетный критик Р.Г. Володченков, определенную роль в его судьбе сыграл и оперный режиссер Б.А. Покровский. Сотрудничая с ним, хореограф смог освоить «иные, нежели в балетном театре, законы пластического действия» (Володченков Р., 2019, с. 25).

Оригинальность мышления А.Б. Петрова проявилась на ранних этапах творчества, в том числе в обращении к нетривиальным сюжетам. Первой постановкой А.Б. Петрова на сцене Большого театра СССР стал одноактный балет «Калина красная» Е.Ф. Светланова по киноповести В.М. Шукшина (1978). Затем последовали балеты в одном действии «Деревянный принц» Б. Бартока (1981), «Рыцарь печального образа» на музыку Р. Штрауса по роману М. Сервантеса (1985), «Эскизы» на музыку А.Г. Шнитке (1985) и балет в двух действиях «Тимур и его команда» В.Г. Агафонникова по повести А.П. Гайдара.

Сегодня А.Б. Петров – художественный руководитель театра «Кремлевский балет», созданного им в 1990 г., и ключевым в понимании его творчества является понятие авторства. В репертуар театра в разное время входили и оригинальные спектакли на специально написанную музыку («Зевс» Д. Ара-

писа (1995); «Наполеон Бонапарт» Т.Н. Хренникова (1995); «Том Сойер» (1998); «Катя и Принц Сиам» П.Б. Овсянникова (2003), и балеты на оперные сюжеты («Руслан и Людмила» М.И. Глинки – В.Г. Агафонникова (1992); «Фигаро» на музыку В.А. Моцарта и Дж. Россини (2008); «Волшебная флейта» на музыку В.А. Моцарта (2014).

Среди спектаклей, осуществленных А.Б. Петровым в других театрах, можно выделить: «Двенадцать стульев» Г.И. Гладкова (Челябинск, 1986); «Аркаим» Л.З. Исмагиловой (Уфа, 2005); «Аленький цветочек» В.Н. Купцова (Уфа, 2017), «Безымянную звезду» В.П. Качесова (Нижний Новгород, 2019). Работы А.Б. Петрова решены в индивидуальном ключе с большим вниманием к литературному материалу, с сохранением традиций классического балета. Они раскрывают историю и культурное наследие разных народов и во многом ориентированы на юного зрителя.

Премьера балета «Эскизы» в постановке А.Б. Петрова на музыку А.Г. Шнитке в оркестровой редакции дирижера Г.Н. Рождественского состоялась 16 января 1985 г. на сцене Большого театра СССР вместе с упомянутым ранее балетом «Рыцарь печального образа». Постановка была названа хореографической фантазией на темы произведений Н.В. Гоголя.

Наследие Н.В. Гоголя часто подвергалось сценической интерпретации на оперной сцене в сочинениях М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича, А.Н. Холминова, Р.К. Щедрина, однако в хореографическом искусстве наиболее из-

вестны только балет Б.В. Асафьева «Ночь перед Рождеством» в хореографии В.А. Варковицкого (1938), Ф.В. Лопухова и В.П. Бурмейстера (1938); балет В.П. Соловьева-Седого «Тарас Бульба» в постановке Ф.В. Лопухова (1940), Р.В. Захарова (1941) и Б.А. Фенстера (1955); балет А.В. Чайковского «Ревизор» в постановке О.М. Виноградова (1980).

Хореограф А.Б. Петров принимает участие в разработке сценария балета «Ревизор» О.М. Виноградова, а затем совершает как бы следующий шаг: создает балет в одном действии по мотивам сразу нескольких произведений Н.В. Гоголя («Ревизор», «Мертвые души», «Нос», «Шинель», «Записки сумасшедшего», «Невский проспект»). Авторский замысел заключается в воссоздании на сцене гоголевского мира в целом, способствующего раскрытию образа писателя.

Структурно балет «Эскизы» поделен на одиннадцать эпизодов, семь из которых являются небольшими пластическими набросками к каждому из шести выбранных сочинений («Ревизор» воплощен в двух сценах: «Хлестаков и Городничий» (2)³ и «Столичный жених» (3). Хореограф не ставит перед собой задачу в полной мере отразить фабулы первоисточников, а наоборот стремится преодолеть литературность и представить хореографические портреты персонажей.

В сценах, посвященных комедии «Ревизор», отражены взаимоотношения Хлестакова с Городничим и с Марьей Антоновной и Анной Андреевной, коллизии с чиновничеством опущены. В «Страшном сне Чичикова» (4) показаны только Ноздрев и Чичиков, преследуемый

мертвыми душами. «Нос майора Ковалева» (5) – единственная сцена, подробно передающая перипетии сюжета. Нос в ней – танцующий персонаж. «Шинель» (6) образно раскрывает недостижимую мечту маленького человека Башмачкина, «Записки сумасшедшего» (7) становятся монологом Фердинанда VIII, а «Незнакомка» (8) – историей любви художника Пискарева.

Насыщенная образами структура превращает балет «Эскизы» не в сатирический дивертисмент или пластическую иллюстрацию произведений Н.В. Гоголя, а в «само целое, – как отмечает советский балетовед Н.И. Эльяш, – единство, лишенное какой бы то ни было внешней или внутренней фрагментарности» (Волоченков Р., 2019, с. 62). По мнению историка балета И. Скляревской, этому во многом способствует специфика гоголевского творчества со взаимно перекликающимися мотивами, постоянством проблематики и образности (1986, с. 125). Однако определяющим в вопросе целостности остается драматургическое решение спектакля.

Согласно либретто А.Б. Петрова, гоголевские персонажи живут в одном городе и в одно время, они – свидетели происходящего. Балет имеет кольцевую композицию: действие начинается общим маршем героев в сцене «На Невском проспекте» (1) и тем же заканчивается в сцене «Да здравствует Гоголь!» (11). Эпизоды органично соединены между собой пластическими переходами с поочередным участием действующих лиц, что превращает «Эскизы» в «калейдоскоп неостанавливающегося действия» (Авдеенко А., 1985, с. 4).

Центральным становится введенный А.Б. Петровым образ

Н.В. Гоголя в черном плаще-крылатке с косым пробором и длинным носом, «с пером в руке, с легкой загадочной улыбкой» (Зарубин В., 1998, с. 282). С одной стороны, Н.В. Гоголь – такой же житель Петербурга: он беседует с Пискаревым, держит зеркало, пока майор Ковалев любит себя. В то же время, персонажи появляются на сцене словно по мановению его пера или из-под полы плаща, Н.В. Гоголь – творец этого мира.

Таким образом, действующие лица предстают в балете одновременно и от своего лица, и как порождение гоголевской мысли. Взаимоотношения Н.В. Гоголя с ними являются главной драматической коллизией спектакля. Оказавшись свидетелем фантасмагорической пляски в сцене «Бал персонажей» (9), Н.В. Гоголь разочаровывается в плодах своей фантазии и порывается уничтожить их в сцене «Сомнения автора» (10). Неприятие героев правдиво раскрывает психологический мир писателя с творческими исканиями и внутренней борьбой. Данные эпизоды становятся кульминацией «Эскизов», конфликт завершается примирением. Развязка действия придает спектаклю глубокий обобщающий смысл: какими бы отвратительными и страшными не были гоголевские герои порознь, вместе они – «как суммарный факт искусства – представляют собой нечто совершенное» (Холопова В., 1990, с. 160).

Идея балета восходит корнями к спектаклю режиссера Ю.П. Любимова «Ревизская сказка» (1978) в Театре на Таганке. Его героем являлся сам Н.В. Гоголь, действующий на сцене в окружении пер-

сонажей поэмы «Мертвые души» и сборника «Петербургских повестей». Сложная театральная структура постановки также включала в себя фрагменты из «Авторской исповеди», «Выбранных мест из переписки с друзьями», «Развязки “Ревизора”».

Предложенный режиссером свободный сценарий, в котором «визиты Чичикова к помещикам – единственный литературно завершенный сюжет» (Смелянский А., 1981, с. 85), использованные средства выразительности и особая манера актерской игры соотносили спектакль «с идеей Мейерхольда играть не только пьесу, но “всего автора”» (Смелянский А., 1981, с. 85). Ю.П. Любимов стремился создать в «Ревизской сказке» некое обобщение, основанное на гоголевском видении мира, и как отмечает театральный критик А.М. Смелянский, зрители должны были понять, «что значило для творческой натуры Гоголя породить подобные создания из своей фантазии» (1981, с. 87).

Функциональная роль в «Ревизской сказке» принадлежала музыкальной партитуре, написанной А.Г. Шнитке. Она соответствовала драматургии любимовской постановки и композиционно представляла собой череду обособленных номеров, в которых «экспозиционное изложение довлекло над разработочным развитием» (Калашникова Д., 2020, с. 521). Полистилистическое музыкальное решение композитора передавало театральность гоголевской прозы, ее комизм и игровой характер. Музыка к спектаклю воссоздавала на сцене театра воображаемое пространство, вызывала «иллюзию перемены места действия»

(Рождественский Г., 1980), и по мнению Г.Н. Рождественского, являлась «ярчайшим образцом симфонического театра» (1980).

В 1981 г. «с одобрения и под наблюдением» (Ивашкин А., 2021, с. 237) композитора из отдельных фрагментов музыки к «Ревизской сказке» Г.Н. Рождественский составил «Гоголь-сюиту» в восьми частях: «Увертюра»; «Детство Чичикова»; «Портрет»; «Шинель»; «Фердинанд VIII»; «Чиновники»; «Бал»; «Завещание» (Ивашкин А., 2021, с. 268). Новая драматургическая структура организации номеров с использованием приемов симфонического развития позволит переплести между собой сюжетные отрезки в единую систему, выявить внутренний смысл и логику событий, «выстроить динамику целого» (Холопова В., 1990, с. 159), а предложенная оркестровая редакция усилит сатирический характер музыки А.Г. Шнитке. Именно это произведение в 1985 г. послужит музыкальной основой балета А.Б. Петрова.

Партитура балета «Эскизы» создается в соавторстве А.Г. Шнитке и Г.Н. Рождественского и состоит из четырнадцати частей⁴. Восемь номеров «Гоголь-сюиты» дополняют: композиция «Майор Ковалев», написанная на тему танго из «Бала»; группы номеров «Нос» и «Незнакомка», созданные с использованием музыки А.Г. Шнитке к фильму «Мертвые души» М. Швейцера (Мосфильм, 1984); «Испанский королевский марш» на тему польки из «Шинели». Обрамляет структуру, повторяясь дважды, марш «Лебедь, Рак и Щука», коллективно сочиненный А.Г. Шнитке, Г.Н. Рождественским, Э.Д. Денисовым и С.А. Губай-

дулиной в 1982 г. для совместного концерта в Большом зале Московской консерватории (Холопова В., 1990, с. 160).

А.Б. Петров следует композиционно-драматургическому плану музыкальной партитуры «Эскизов» за рядом исключений. «Увертюра» и «Детство Чичикова» сопровождают сцены с участием Хлестакова и Городничего, а «Портрет», сюжет которого в балете не используется, иллюстрирует как сцены «Ревизора», так и «Страшный сон Чичикова».

Работе Г.Н. Рождественского над созданием «Эскизов» принадлежит определяющая роль по нескольким причинам. Во-первых, многомерная музыкальная структура с системой лейтмотивов, предложенная им еще в «Гоголь-сюите», где отрывок одного гоголевского сюжета продолжает и дополняет предыдущий, оказывается удачной для балетного жанра. Ее эскизность изложения питает творческую фантазию балетмейстера, она же дарит балету название. Во-вторых, оркестровая редакция Г.Н. Рождественского подчеркивает пародийность музыкальных образов, высмеивающих и глупость, и пошлость героев, что позволяет найти им наиболее яркое и рельефное воплощение в танце. В-третьих, Г.Н. Рождественский блестяще озвучивает отрывки повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего» в эпизоде «Фердинанд VIII» и не только «великолепно дирижирует устоявшимися темпоритами» (Володченков Р., 2019, с. 63), но и вместе с танцовщиками импровизирует как дирижер «то, что рождается от темперамента, от сиюминутного сценического действия» (Володчен-

ков Р., 2019, с. 63). «Масса контрастных ситуаций и контрастных персонажей» (Холопова В., 1990, с. 160) в балете требует именно этого: живой игры темперамента и исполнительского азарта.

Оформление спектакля, выполненное художником Российского академического молодежного театра С.Б. Бенедиктовым, обобщенно передает образ Петербурга в зловещих красках, «с его леденящей парадностью и неприступной строгостью линий» (Скляревская И., 1986, с. 128). На фонеовом занавесе изображен едва виднеющийся в дымке силуэт заснеженного Исаакиевского собора на черном небе. В очертаниях парадных люстр, парящих над сценой, также угадываются петербургские мотивы. Решение показать город в темных красках, подчеркнув безразличие и отрешенность, создает большой художественный контраст со сценическим действием гротескового характера.

Костюмы и внешний облик персонажей максимально приближены к гоголевским описаниям. Городничий облачен в офицерский мундир с петлицами; Хлестаков – в щегольской фрак и жилет с пышным бантом; Чичиков – во фрак темно-брусничного цвета с белой манишкой; чернявый Ноздрев – в жилет и белоснежную сорочку. Майор Ковалев и рыжеватый Башмачкин появляются на сцене в гражданских форменных мундирах, а Нос – в костюме статского советника с золотым шитьем, в маске в виде носа и парадной двуголке. Женские образы также стилистически соответствуют моде первой половины XIX в.: например, Анна Андреевна и Марья Антоновна одеты в бальные платья

с поперечной отделкой по линии низа.

Балет «Эскизы» А.Б. Петрова не утрачивает художественной специфики и основывается на музыкально-хореографическом раскрытии образного содержания действия. Обращаясь к поэтике Н.В. Гоголя, А.Б. Петров создает острый гротескный танец, используя весь комплекс пластических средств выражения. Танцевальными партиями наделены все действующие лица, кроме Н.В. Гоголя. Его образ хореографически противопоставлен другим героям, партия решена исключительно средствами пантомимы. Столкновение персонажей происходит в диалогах и дуэтах. При этом постановщик регулярно чередует хореографические формы (соло, дуэты, трио и ансамбли), поддерживая динамику и общий темперамент сатирического действия.

Литературная узнаваемость героев достигается благодаря внешнему облику и характерным чертам, отраженным в пластике. Портретные характеристики персонажей А.Б. Петрова рельефно «прорисованы» средствами танцевальной образности. Большое значение приобретает внимательная работа с танцовщиками – молодыми артистами Большого театра, допускающая импровизацию и требующая не только безукоризненной техники исполнения, но и актерского мастерства.

Под звуки марша «Лебедь, Рак и Щука» оживает Невский проспект. Герои маршируют по сцене в разных направлениях, встречаются друг с другом, образуя пары и тройки, и продолжают движение. При этом каждый персонаж наделен индивидуальной танцевальной лек-

сикой: Городничий идет большим чеканным шагом, Чичикову свойственны мелкие шаги с вращением, Хлестакову – надменные позы, а Майору Ковалеву – почтительные реверансы с мягкими руками. Здесь же появляется Н.В. Гоголь (А. Грещенко⁵): он проходит по авансцене, озираясь и кутаясь в плащ. Дополнительно А.Б. Петров вводит в спектакль кордебалет чиновников в форменных мундирах и белых панталонах. Сперва они сопровождают Городничего, а затем становятся «вездесущим хором, неотступно присутствующим на сцене» (Скляревская И., 1986, с. 127) на протяжении действия, как отражение бюрократического мира Руси. Шествие завершается общим танцем с круговым композиционным рисунком. Первая сцена балета «Эскизы» носит экспозиционный характер.

Эпизод «Хлестаков и Городничий» (2) начинается с танца Городничего (В. Елагин) и чиновников на музыку «Увертюры» А.Г. Шнитке. Тревожное оркестровое вступление, создающее ощущение беспорядка и хаоса, соответствует сюжету: чиновники узнают «пренеприятное известие» (Гоголь Н., 1951, с. 11) и впадают в панику. Композиция танца перекликается с музыкальным материалом зигзагообразным характером перемещения артистов по сцене и выполнением движений кордебалета с запаздыванием на два счета относительно движений Городничего. Заимствованный А.Г. Шнитке мотив судьбы из Симфонии № 5 до минор Л. ван Бетховена иллюстрирует появление на сцене Хлестакова (С. Бобров), чиновники в ужасе указывают на него пальцами.

Эпизод продолжает диалог героев на музыку «Детства Чичикова», в котором отчетливо прослеживается и различие характеров, и отношение персонажей друг к другу. Испуганный Городничий суетливо заискивает перед ревизором: наклоняет корпус вперед, переступает с ноги на ногу, подпрыгивает с поджатыми ногами; пока тот напыщенно застывает в позах с открытыми руками и высоко поднятой головой. Даже в диагонали классических прыжков манеры исполнения артистов в корне отличаются и соответствуют характерам. Чиновники отыгрывают происходящее, располагаясь в верхних углах сцены, иногда вторят движениям Городничего. На последних тактах музыки на сцене появляются Анна Андреевна и Марья Антоновна, так начинается эпизод «Столичный жених» (3).

В «Портрете» А.Г. Шнитке, сопровождающем эту сцену, осуществляется пародия на вальс с карикатурно выделенными «фактурным расслоением, ритмической формулой и трехдольным размером» (Калашникова Д., 2020, с. 526). Вслед за музыкой пародийным становится танец. Сначала дуэт танцуют Хлестаков и Марья Антоновна (Е. Радченко): их взаимные признания в любви утрированы (пока девушка исполняет соло на пальцах, Хлестаков ползет за ней на коленях); поддержки комичны (Марья Антоновна буквально «повисает» на ревизоре). Появляется Анна Андреевна, теперь герои ведут кокетливое трио.

Роль жены Городничего в балете исполняет мужчина (Е. Горемыкин), поставленный на пуанты. А.Б. Петров таким образом сатирически переворачивает хореографи-

ческий мотив и превращает сцену в фарс. Трио сменяется дуэтом ревизора с Анной Андреевной, и когда Хлестаков взмывает в воздух в ее мощных руках, зал разражается смехом.

В финале Хлестаков и Марья Антоновна просят родительского благословения, опустившись на колени. Анна Андреевна запрокидывает корпус назад от удивления, Городничий не может устоять на месте от радости. На мгновение герои даже застывают в мизансцене идиллического «семейного портрета». Как справедливо замечает в рецензии критик Г. Беляева-Челомбитко, балет не просто танцуется, а «играется сразу по всем сценическим “системам” – Гоголя и Щепкина, Станиславского и Мейерхольда» (Беляева-Челомбитко Г., 1998, с. 20).

А.Б. Петров завершает коллизию одним штрихом: Городничий, подхваченный на руки чиновниками, устремляется вдогонку за остальными героями, хватаясь за голову и указывая на Хлестакова рукой. Сюжет «Ревизора» разыгрывается стремительно и при этом технически просто, с выделением основного конфликта произведения и ярким раскрытием образов.

Эпизод «Страшный сон Чичикова» (4) на ту же музыку решен средствами оттанцованной пантомимы. Ноздрев (С. Радченко), представленный в балете разбитным гулякой, то целится в любезного Чичикова (М. Минеев) из пистолета, то широким жестом делает выпад в сторону, то расцеловывает Чичикову лицо, то выхватывает из его рук шашечную доску, пытаясь что-то в ней разглядеть (по сюжету Н.В. Гоголя герои играют в шашки на души).

Разложенные по музыке движения составляют цельную комбинацию, которую герои повторяют несколько раз. Из темноты возникает кордебалет мертвых душ в саванах со свечами в руках. Среди них особенно выделяется тройка балерин, бесстрастно скользящая по сцене на пуантах. Мертвые души окружают Чичикова и растворяются в темноте. Ноздрев в недоумении уходит за кулисы, а Чичиков оказывается в постели в глубине сцены: он крестится и кутается в одеяло – это был всего лишь сон. Небольшой пластический набросок по мотивам «Мертвых душ» представляет хореографические портреты рельефно и передает абсурдность ситуации.

«Нос майора Ковалева» (5), несмотря на сюжетные подробности, решен хореографическими средствами с минимальным использованием пантомимы. Партия Майора Ковалева (А. Шевалдин) насыщена классическими па и является одной из самых сложных в балете. Пропажу носа он обнаруживает в присутствии Н.В. Гоголя (музыкальная композиция «Утро. Пропажу носа»), на поиски вместе с ним отправляются и чиновники, и даже Городничий с Анной Андреевной и Марьей Антоновной («В поисках носа»).

Нос (Д. Перегудов) появляется на сцене, беззаботно пританцовывая польку («Нос найден!») и выполняя всевозможные прыжки с заносками. Он любезничает с героями, целует дамам ручки и становится предметом общих восторгов. Сцена продолжается многоплановым ансамблевым танцем с динамичной сменой рисунков и нетривиальной танцевальной лексикой, рожденной из бытовых движений. Пока Май-

ор пытается поймать свой Нос, музыкальный темп ускоряется, танец переходит в галоп. Нос взбирается на руки чиновников и торжественно удаляется со сцены, «управляя квадригой лошадей».

Образ Башмачкина (К. Уральский) раскрывается в дуэте с возлюбленной – пресловутой Шинелью (О. Шульжицкая). Ворот ее чиновничьей шинели поднят, а лицо скрывает безликая маска. В построении танца угадываются отголоски романтического балета: герой очарован бесплотным призраком, порхающим перед ним на пуантах. Но эпизод сопровождает механическая полька А.Г. Шнитке для скрипки и фортепиано, поэтому вместо лирического адажио герои танцуют быстрый танец, а сцена предстает большой сатирой. Каждый арабеск Шинель выполняет, комично подпрыгивая; любое ее движение вызывает восторг Башмачкина и нелепые покачивания головой. Когда музыкальный темп превращается в марш с преобладанием ударных инструментов, на Башмачкина нападают «какие-то люди с усами» (Гоголь Н., 1938, с. 161) и отнимают шинель. Сцена заканчивается трагикомическим соло героя о потерянной мечте с кабриолями и припаданиями по кругу. Последний штрих: под руку с Шинелью на глазах у Башмачкина проходит другой чиновник, очередное «значительное лицо» (Гоголь Н., 1938, с. 172).

Монолог Поприщина (А. Меланьин) в смиренной рубашке, возмывшего себя испанским королем Фердинандом VIII, средствами оттанцованной пантомимы дублирует текст, озвученный Г.Н. Рождественским. Хореограф обыгрывает

в монологе длинные рукава костюма и головной убор персонажа, но главным пластическим мотивом образа он делает монументальную позу с королевской выправкой, выставленной вперед ногой и согнутым локтем, устремленным вверх. Эпизод «Записки сумасшедшего» (7) продолжает танец Фердинанда VIII на музыку «Чиновников». Он строится на сочетании «королевских» позировок и сбивчивых шагов с движениями классического танца и многим напоминает вариации Майора Ковалева и Башмачкина. Сходство танцевальных партий можно объяснить индивидуальным почерком хореографа, однако следует отметить, что каждому образу соответствует свой персональный «ключ» (пластический мотив, жест или манера исполнения), раскрывающий индивидуальные черты. Помимо Фердинанда VIII в сцене принимает участие кордебалет чиновников с бумагами в руках. Их танец образно воспроизводит работу в департаменте, рисунки симметричны, контрастны и соответствуют музыкальному материалу.

Эпизод «Незнакомка» (8) по мотивам повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» имеет четкую структуру. Действие начинается и заканчивается панорамой города на музыку «Шарманки»: герои медленно и отвлеченно пересекают сцену – Петербург живет своей жизнью, несмотря на личные драмы жителей. В первом случае на авансцене Н.В. Гоголь беседует с застенчивым Пискаревым (А. Кондратов) и даже показывает ему свои черновики, а во втором – старается утешить художника, переживающего разочарование в любви.

Центральную часть эпизода составляет единственный в балете ли-

рический дуэт, поставленный вне гротеска и сатиры. На музыку «Падё-де» Пискарев в белой сорочке с черным бантом на шее и Незнакомка (М. Былова) в капоре с мантионьерками и летящей накидке с широкими рукавами сорти-де-баль танцуют классическое адажио с невесомыми поддержками и пируэтами. От других жителей гоголевского Петербурга Пискарева отличают благородные и светлые чувства. Это возвышенный образ, раскрывающийся в чистом танце, оторванный от действительности, что подтверждает даже его костюм, стилистически существующий вне контекста. По мнению А.Г. Шнитке, данный эпизод, введенный в спектакль в последнюю очередь, придает действию «косвенную человечность» (Холопова В., 1990, с. 160). В проявлении человеческих и жизнеутверждающих мотивов композитор находит очень важный для балета план.

Романтические идеалы Пискарева рушатся, когда таинственная Незнакомка сбрасывает с себя бальную накидку и оборачивается неотступной вакханкой в коротком хитоне. На музыкальные номера «Разгул» и «Шабаш» ставится яркая сцена с участием Пискарева, Незнакомки и чиновников, превращенных в ее свиту. Пластика героини становится резкой и характерной, однако в ее образе нет ничего вульгарного. Танцевальной лексикой и манерой исполнения она напоминает Эгину из «Спартака» в хореографии Ю.Н. Григоровича. Преображение пугает Пискарева, он старается не участвовать в танце, но чиновники вновь и вновь толкают его в объятия Незнакомки. Строго организованный и ритмичный танец, в кото-

ром задействовано лишь небольшое число артистов (чиновников в балете шестеро), сливаясь с музыкой А.Г. Шнитке, создает атмосферу неуправляемого шабаша большой энергии. В рисунках танца и найденных пластических мотивах содержится то образное воплощение страстей, что так испугало Пискарева в «Невском проспекте».

«Бал персонажей» (9) открывает небольшая вариация Фердинанда VIII в духе национальных испанских танцев с воображаемыми кастаньетами в руках на музыку «Испанского королевского марша». На сцене появляется Н.В. Гоголь с зажженным канделябром – начинается бал, кульминационный эпизод, в котором «все нити сходятся к единому узлу» (Холопова В., 1990, с. 160).

Музыкальная сюита А.Г. Шнитке в этой сцене изобилует портретными зарисовками героев и представляет яркое полотно не сочетающихся между собой жанровых мотивов. Постановщик точно «прочитывает» музыкальную партитуру, хореографическая сцена принимает форму коды, где на каждую новую музыкальную фразу на сцене появляется следующий герой. Чичиков вальсирует с сопровождающей его повсюду тройкой мертвых душ. Когда ритм начинают отбивать ударные инструменты, к танцу присоединяется Ноздрев. Их вальс с нелепыми подержками и комичными деталями приближает сценический гротеск к театру абсурда. Следом Городничий танцует мазурку, а Нос – танго с Анной Андреевной.

Появляются и другие герои, вместе они танцуют галоп со сложным, будто бы хаотичным рисунком. Выразительная мелодия превращает-

ся в какофонию звуков, а «шутливая пляска встретившихся по воле балетмейстера героев постепенно переходит в некий шабаш» (Юрьева М., 1984, с. 4), решенный преимущественно круговыми фигурами танца, в центре которых беснуется Фердинанд VIII.

В сцене пантомимного характера «Сомнения автора» (10) на музыку «Завещания» авторский гротеск достигает наивысшей точки. Каждый жест или мимический нюанс выполнены здесь с предельной точностью. Тому, как персонажи устрашающе наступают на Н.В. Гоголя одной линией, пока тот пытается их переписать или «зачеркнуть», как начинают похоронную процессию (герои в буквальном смысле хоронят Чичикова, Хлестакова и Носа после того, как писатель от них отказался) на мотив украинской народной песни «Пийот пивни» (Холопова В., 1990, с. 160), сложно подобрать более точный эквивалент, раскрывающий гоголевское видение пошлости жизни.

Конфликт разрешается, Н.В. Гоголь снова берет в руки перо и возвращается к литературной деятельности, приглашая героев на сцену. Сатира продолжается: выезжает Нос, взобравшийся на пьедестал, постамент оборачивается писательской кафедрой, герои окружают Н.В. Гоголя и с любопытством наблюдают за его работой. Вновь звучит марш «Лебедь, Рак и Щука», персонажи повторяют общий танец из первого эпизода. Спектакль заканчивается возведением памятника: Н.В. Гоголь застывает на пьедестале, окруженный собственными творениями.

Балет «Эскизы» А.Б. Петрова был тепло встречен зрителями, положительно о нем отзывались

и театральные критики. Однако среди них были те, кто полагал, что прямолинейность в создании образа Н.В. Гоголя лишает его глубины, и отмечал в звучании спектакля «налет демонстративной банальности» (Володченков Р., 2019, с. 60). Интересно, что последнее А.Г. Шнитке считал принципиально важной и сознательно воплощенной в балете чертой (Холопова В., 1990, с. 161). Банальность в «Эскизах» образно приравнивается ко всему низменному и пошлomu, что напрямую связано со злом и чертовщиной. Такое художественное решение в очередной раз подчеркивает глубину авторского замысла и позволяет говорить о воплощенной в балете природе гоголевского творчества.

Всего на сцене Большого театра и Кремлевского Дворца съездов балет был показан 56 раз, последнее исполнение состоялось в 1990 г. (Зарубин В., 1998, с. 283). «Эскизы» были перенесены на сцену Болгарского национального театра оперы и балета (1987) и показаны на Международном музыкальном фестивале в Бостоне (1988). В США спектакль получил положительную оценку в рецензии балетного критика А. Кисельгофф (Kisselgoff A., 1988, p. C18). В 1997 г. состоялось второе рождение балета: «Эскизы» А.Г. Шнитке стали частью программы «Невский проспект», поставленной А.Б. Петровым на камерной сцене театра «Кремлевский балет»⁶, и были показаны на зарубежных гастролях в Мадриде (1997).

На основе музыкально-хореографического анализа спектакля автор приходит к следующим выводам.

Своеобразие художественного решения балета «Эскизы» А.Б. Петро-

ва заключается в не реализуемой на первый взгляд идее воплотить в одном произведении сразу несколько сюжетов Н.В. Гоголя. Именно это выделяет постановку А.Б. Петрова из ряда других хореографических интерпретаций литературных первоисточников и приводит к воссозданию на сцене гоголевского мира в целом, раскрывающего как образ писателя, так и природу его творчества. Рассматривая балет с современных позиций, следует отметить сам подход А.Б. Петрова к балетной режиссуре: российским хореографам сегодня в значительной мере не хватает его основ.

Гоголевские сюжеты не получают в балете прямой реализации, они изложены фрагментарно, однако составляют прочную и убедительную драматургическую конструкцию, приводящую к обобщению. Развитие конфликтной ситуации между Н.В. Гоголем и персонажами драматургически обосновано и происходит в соответствии с основными элементами сюжетной композиции. Гротеск, заключенный в резком контрасте низменного и возвышенного, как художественный прием проявляется и на уровне драматургии (Пискарев и остальной мир; борьба персонажей с Н.В. Гоголем), и в полистилистическом музыкальном решении А.Г. Шнитке в оркестровой редакции Г.Н. Рождественского, и в характере хореографических форм (сатира на классическое адажио), и в лексических нюансах. Портретные характеристики героев выражены как пластическими средствами, так и музыкально-жанровыми мотивами, поскольку постановщик точно следует партитуре. Наделяя персонажей индивидуаль-

ной танцевальной лексикой и чередуя комичные дуэты с многоплановыми ансамблями, хореограф проявляет высокий уровень мастерства. Раскрывая образное содержание, А.Б. Петров прибегает и к пантомимным мизансценам, однако они не занимают главенствующей роли.

Целостность балета «Эскизы» определяется совокупностью перечисленных особенностей, поскольку все составные части спектакля служат единому замыслу. Таким образом балет А.Б. Петрова обретает художественное единство, выразительность и ясность. И в этом смысле справедливы слова балетоведа В.И. Уральской, назвавшей «Эскизы» «целостным спектаклем о Гоголе – памятником великому сатирику» (Володченков Р., 2019, с. 17)

и критика М. Юрьевой, отметившей, что А.Б. Петров воплотил на сцене «различные оттенки гоголевской прозы – от сатиры и едкого сарказма до трагикомедии и подлинного трагизма» (Юрьева М., 1984, с. 4).

Постановкой «Эскизов» А.Б. Петров продолжил сатирическую традицию отечественного балетного театра вслед за К.Я. Голейзовским, Л.В. Якобсоном, В.И. Вайноненом, Ю.Н. Григоровичем, О.М. Виноградовым и поддержал тенденцию, нацеленную на сохранение сюжетного балетного спектакля. Сегодня эту работу стоит рассматривать как один из удачных и несправедливо забытых примеров хореографического воплощения литературных произведений в истории отечественной хореографии второй половины XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеется в виду постановка «Ревизор» («Revisor», Ванкувер, 2019) канадской танцовщицы и хореографа Кристал Пайт, чье имя сегодня – одно из ведущих в мировой хореографии. Спектакль был показан в Лондоне на сцене театра «Сэдлерс-Уэллс» в апреле 2022 г., награжден премией Лоуренса Оливье как лучший новый танцспектакль.

² Только за 2021 г. осуществилась премьера таких балетов, как «The Dante Project» У. Макгрегора (Лондон); «Красное и черное» П. Лакотта (Париж); «Орландо» К. Шпука (Москва); «Мастер и Маргарита» Э. Ключа (Москва).

³ Здесь и далее нумерация эпизодов указывается в соответствии с кратким содержа-

нием балета, обозначенном в буклете спектакля (см.: (Зарубин В., 1998, с. 282)).

⁴ Музыкальные номера указываются в соответствии с партитурой, напечатанной немецким издательством «GmbH & Co. KG» (см.: (Калашникова Д., 2020, с. 522)).

⁵ Состав исполнителей указывается на основе материалов о первых постановках балетов на сцене Большого театра (см.: (Зарубин В., 1998, с. 283)).

⁶ Первым действием «Невского проспекта» стал балет «Портрет» (либретто А.А. Белинского и А.Б. Петрова по мотивам одноименной повести Н.В. Гоголя) на музыку Д.Д. Шостаковича.

ЛИТЕРАТУРА

Авдеенко А. Два балета в один вечер. На сцене Большого театра Союза ССР // Советская культура. 1985. № 9. С. 4.

Беляева-Челомбитко Г. Спектакль «по Гоголю» // Балет. 1998. Май-июнь. С. 20–21.

Володченков Р.Г., Леонова М.К., Маликов Е.В., Оленев С.М. Хореограф Андрей Петров и театр «Кремлевский балет». М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2019. 304 с.

REFERENCES

Avdeenko, A. (1985), "Two ballets in one evening. On the stage of the Bolshoi Theater of the USSR", *Sovetskaya kul'tura* [Soviet culture], no. 9, p. 4. (in Russ.)

Beliaeva-Chelombit'ko, G. (1998), "Performance by Gogol", *Balet* [Ballet], May–June, pp. 20–21. (in Russ.)

Gogol', N.V. (1938), *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [The complete works in 14 vol.], vol. 3, in N.L. Meshcheriakov (ed.),

- Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 3. Повести / ред. Н.Л. Мещеряков [и др.]. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1938. 725 с.
- Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 4. Ревизор / ред. Н.Ф. Бельчиков [и др.]. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1951. 551 с.
- Зарубин В.И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998. 432 с.
- Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2021. 320 с.
- Калашникова Д. Балет «Эскизы» Альфреда Шнитке: Работа с первоисточником // Исследования молодых музыковедов: Сб. ст. по материалам конф., 09–11 апр. 2020 г. / М-во культуры РФ, Российская акад. музыки им. Гнесиных. 2020. № 6. С. 518–530.
- Рождественский Г.Н. Преамбула к исполнению «Гоголь-сюиты» Альфреда Шнитке, 1980 // Благотворительный фонд развития театрального искусства Ю.П. Любимова. URL: <https://fondlubimova.com/o-yurii-lyubimove/postanovki/postanovki-v-teatre-na-taganke-2/revizskaya-skazka-1978/> (дата обращения: 01.02.2022).
- Скляревская И. Вариации на классические темы // Театр. 1986. № 6. С. 122–128.
- Смелянский А.М. Наши собеседники. Русская классическая драматургия на сцене современного театра 70-х годов. М.: Искусство, 1981. 367 с.
- Холопова В.Н. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 349 с.
- Юрьева М. Эскизы к Гоголю // Советская культура. 1984. № 75. С. 4.
- Kisselgoff A. A Ballet Inspired by Gogol Tales // The New York Times. March 22, 1988. P. C18.
- Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Moscow, Leningrad, 725 p. (in Russ.)
- Gogol', N.V. (1951), *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [The complete works in 14 vol.], vol. 4, in N.F. Bel'chikov (ed.), Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Moscow, Leningrad, 551 p. (in Russ.)
- Ivashkin, A.V. (2021), *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke], Klassika-XXI, Moscow, 320 p. (in Russ.)
- Kalashnikova, D. (2020), "The ballet «Sketches» by Alfred Schnittke: working with the original source", *Issledovaniya molodykh muzykovedov* [Studies of young musicologists], no. 6, pp. 518–530. (in Russ.)
- Kholopova, V.N. (1990), *Al'fred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke. An essay on life and creativity], Sovetskii kompozitor, Moscow, 349 p. (in Russ.)
- Kisselgoff, A. (1988), "A Ballet Inspired by Gogol Tales", *The New York Times*, March 22, p. C18. (in Eng.)
- Rozhdestvenskii, G.N. (1980), "Preamble to the performance of the «Gogol Suite» by Alfred Schnittke", *Blagotvoritel'nyi fond razvitiya teatral'nogo iskusstva Yu.P. Liubimova* [Yu.P. Lyubimov Charitable Foundation for the Development of Theatrical Art], Available at: <https://fondlubimova.com/o-yurii-lyubimove/postanovki/postanovki-v-teatre-na-taganke-2/revizskaya-skazka-1978/> (Accessed 01 February 2022). (in Russ.)
- Skliarevskaya, I. (1986), "Variations on classic themes", *Teatr* [Theater Magazine], no. 6, pp. 122–128. (in Russ.)
- Smelianskii, A.M. (1981), *Nashi sobesedniki. Russkaya klassicheskaya dramaturgiya na stsene sovremennogo teatra 70-kh godov* [Our interlocutors. Russian classical drama on the stage of the modern theater of the 70s], Iskusstvo, Moscow, 367 p. (in Russ.)
- Volodchenkov, R.G., Leonova, M.K., Malikov, E.V., Olenev, S.M. (2019), *Khoreograf Andrei Petrov i teatr "Kremlevskii balet"* [Choreographer Andrey Petrov and the Kremlin Ballet Theater], Kanon + ROOI "Reabilitatsiya", Moscow, 304 p. (in Russ.)
- Yur'eva, M. (1984), "Sketches for Gogol", *Sovetskaya kul'tura* [Soviet culture], no. 75, p. 4. (in Russ.)
- Zarubin, V.I. (1998), *Bol'shoi teatr. Pervye postanovki baletov na russkoi stsene. 1825–1997* [The Bolshoi Theater. The first productions of ballets on the Russian stage. 1825–1997], Ellis Lak, Moscow, 432 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Приезжева Елизавета Сергеевна, аспирант Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

E-mail: e.priezzheva@yandex.ru

Author information

Elizaveta S. Priezzheva, postgraduate student of the M.V. Lomonosov Moscow State University

E-mail: e.priezzheva@yandex.ru

Поступила в редакцию 07.06.2022

После доработки 13.07.2022

Принята к публикации 20.07.2022

Received 07.06.2022

Revised 13.07.2022

Accepted for publication 20.07.2022

© Бегичева, О.В., Шэнь Тун, Штейнле, К.А., 2022
 УДК 7.06+75.01+78.04
 DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-183-192

ОБРАЗ ДАЛЕКОЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ В «ПРИНЦЕССЕ ГРЁЗЕ» МИХАИЛА ВРУБЕЛЯ – НИКОЛАЯ ЧЕРЕПНИНА

О.В. Бегичева^{1, 2}, Шэнь Тун¹, К.А. Штейнле²

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

² Волгоградский государственный институт искусств и культуры, 400001, Волгоград, Российская Федерация

Аннотация. В статье анализируются художественные процессы, протекающие в искусстве романтизма. Отмечается, что кардинальные сдвиги, произошедшие в мироощущении творческой элиты, затронули дискурс о любви. Несмотря на то что он уже давно стал предметом исследовательских штудий ученых разных специальностей, за общими наблюдениями в стороне остался концепт «куртуазной любви» и образ Прекрасной Дамы / Далекой возлюбленной. В данной статье он рассматривается на примере декоративного панно М. Врубеля и симфонической прелюдии Н. Черепнина по драме Э. Ростана «Принцесса Грёза». Образ Далекой возлюбленной получил новую жизнь в искусстве рубежа XIX–XX вв., встроившись в грезовый дискурс символизма. Цель статьи – выявить архетипические константы в структуре названного образа. Используются методы историко-культурологического, музыковедческого, искусствоведческого анализа, а также компаративистики и теоретической поэтики. Определена сюжетно-тематическая топика «Принцессы Грёзы». В поэтических, художественных и музыкальных опусах найдены общие сюжетные мотивы, принципы типизации героев, композиции и драматургии. В выводах отмечено влияние средневекового символа Прекрасной Дамы на формирование новоевропейского образа Далекой возлюбленной и его дальнейшее слияние с эстетико-религиозной концепцией Вечной Женственности русских символистов.

Ключевые слова: символизм, семиозис грезы, куртуазная любовь, образ Далекой возлюбленной, «Принцесса Грёза», Э. Ростан, М. Врубель, Н. Черепнин

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бегичева О.В., Шэнь Тун, Штейнле К.А. Образ Далекой возлюбленной в «Принцессе Грёзе» Михаила Врубеля – Николая Черепнина // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 183–192. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-183-192.

THE IMAGE OF THE LAVED FAR-AWAY LADY IN “THE PRINCESS FAR-AWAY” BY MIKHAIL VRUBEL – NIKOLAI CHEREPNIN

O.V. Begicheva^{1, 2}, Shen Tong¹, K.A. Shteinle²

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

² Volgograd State Institute of Arts and Culture, 400001, Volgograd, Russian Federation

Abstract. The article discusses with the artistic processes taking place in the art of romanticism. It is noted that the cardinal shifts that have taken place in the attitude of the creative elite have affected the discourse about love. Despite the fact that it has long been the subject of research studies by scientists of various specialties, the concept of “courtly love” and the image of the Beautiful Lady / the Loved Far-Away Lady remained aside from general observations.

It is considered on the example of a decorative panel by M. Vrubel and a symphonic prelude by N. Cherepnin based on the drama of the same name by E. Rostand "The Princess Far-Away". It is noted that the image of the Loved Far-Away Lady received a new life in the art of the turn of the 19th–20th centuries, having integrated into the dream discourse of symbolism. The purpose of the article is to reveal the archetypal constants in the structure of the named image. Using the methods of historical-culturological, musicological, art history analysis, as well as the methods of comparative studies and theoretical poetics, the plot-thematic topic the Loved Far-Away Lady in poetic, artistic and musical opuses was investigated. Common plot motifs, principles of character typification, composition and dramaturgy are found. The authors established the influence of the medieval symbol of the Beautiful Lady on the formation of the new European image of the Loved Far-Away Lady and its further merging with the aesthetic and religious concept of the Eternal Femininity of the Russian symbolists.

Keywords. symbolism, semiosis of dreams, courtly love, the image of Loved Far-Away Lady, "The Princess Far-Away", E. Rostand, M. Vrubel, N. Cherepnin

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

For citation: Begicheva, O.V., Shen Tong, Shteinle, K.A. (2022), "The image of the laved far-away lady in «The Princess Far-Away» by Mikhail Vrubel – Nikolai Cherepnin", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 183–192. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-183-192.

Возрождение средневековой поэзии, «трансфер» идей и образов рыцарских романов, начавшийся на рубеже XIX–XX вв., в искусстве романтизма актуализировал эмблематические концепты Средневековья. Самым узнаваемым знаком рыцарской культуры и новым мифом романтизма стал концепт «куртуазной любви». Оказавшийся в орбите дискуссионной полемики западноевропейского научного дискурса (см.: (Busby K., 2006; Moore J., 1979; Talbot D., 1970)), он, тем не менее, сохранил в своем понятийном поле устойчивый мотив возвышенного служения Прекрасной Даме.

В европейской философии со времен античности сложилась традиция обсуждения смысла любви. В отечественной науке этот вопрос детально проработан на страницах монографии В. Шестакова «Эрос и культура: философия любви и европейское искусство» (1999). Автор, проделав путь по лабиринтам европейской философской мысли о любви длиною в несколько столетий от античности до современности, приходит к мысли о связи любви и кра-

соты. Это позволяет нам выделить главный компонент содержания концепта «куртуазной любви» – образ Прекрасной Дамы.

Каждая эпоха наполняла его своими смыслами, балансируя между эстетико-философским и этико-религиозным полюсами, между «eros» и «caritas» (в значении жертвенности, милосердия), между «eros» и «philos» (в значении дружбы). В романтизме этот выразительный и вдохновенный образ Прекрасной Дамы приобрел очертания Далекой возлюбленной. Последующая трансформация названного образа в искусстве Серебряного века составит проблемное поле данной статьи.

В символизме с его тягой к невозможному, надмирному, ключевым понятием становится грёза. Теоретики символизма подчеркивают, что «грёза, видение и галлюцинация позволяют глубже проникнуть в царство незримого в бесконечных поисках подлинной реальности» (Кассу Ж., 1998, с. 34). Грёза превращается в мечту о несбыточном, недостижимом и уплотняется в образе Далекой возлюбленной. Именно

к ней стремится душа поэта, к ней обращен его взор, ей поются дифирамбы и возносятся адонидии. Многие представители творческой интеллигенции обратили свой взор к этому образу-символу, транслируя его в своих художественных текстах.

В основе сюжета о Далекой возлюбленной лежит широко распространенная в средние века легенда о любви провансальского трубадура Жоффруа Рюделя (ок. 1113–1170) к трипольской принцессе Мелисанде. В романтизме на ее основе возникли два произведения: поэма Генриха Гейне «Принц Жоффруа Рудель и принцесса Мелисанда Триполи» (1851) и драма Эдмона Ростана «Принцесса Грёза» (1895). На русской почве мощный отклик получило второе сочинение. Обратимся к его содержанию.

Принц Жоффруа еще совсем молодой, но уже израненный в крестовых походах, проникается платонической любовью к прекрасной заморской принцессе Мелисанде. Зная, что дни его сочтены, он не медлит и отправляется на корабле в город Триполи навстречу своей небесной мечте. Согласно замыслу, принц никогда не видел предмет своих воздыханий, стремлений и томления. Он вдохновенно воспевал красоту и совершенство принцессы как истинный поэт, для которого путеводной звездой служил один только идеальный образ возлюбленной.

Э. Ростан усложняет сюжет средневековой легенды введением нового персонажа – Бертрана – трубадура и друга Жоффруа. В долгом морском путешествии корабль попадает в бурю и с трудом достигает берегов

Триполи. Обессилевший принц Жоффруа просит своего друга и сподвижника Бертрана привести Мелисанду на корабль.

Замок принцессы тщательно охраняется. Бертран вступает в бесстрашный поединок со стражей и проникает в покои Мелисанды. Она ошибочно принимает его за Жоффруа и отдает герою свое сердце. Бертран не в силах устоять перед красотой Мелисанды, между ними вспыхивает любовь. Однако рыцарский долг превыше всего. Бертран убеждает принцессу отправиться на корабль. Увидев Жоффруа и услышав его последние стихи, Мелисанда отрекается от своей земной любви. Поэт умирает на ее руках, Мелисанда уходит в монастырь.

В отличие от драмы Эдмона Ростана поэма Генриха Гейне не пользовалась видимым спросом, несмотря на то что в России его творчество уже стало частью литературного сознания. Тем не менее, некоторые сюжетные линии его опуса были актуализированы в сочинениях-репликах на поэму немецкого романтика. В частности, Г. Гейне вводит очень поэтичный мотив ожившего гобелена и посмертного свидания неразлучных душ.

Мелисанда соткала настенный ковер, изображающий ее встречу с Жоффруа. В создание его необычного узора, который напоминает смертным о красоте райского сада, о горечи потерянного Эдема, она вложила весь трепет своей души: любовь и страдание, радость встречи и слезы утраты. По ночам ковер преображается. С него сходят две призрачные фигуры влюбленных, они гуляют по замку, шепча друг другу слова, которые не успе-

ли сказать при жизни. Этот мотив со временем очень прочно войдет в сюжетно-тематический топос романтизма. Самым популярным его изводом, пожалуй, станет балетный спектакль дягилевских сезонов «Павильон Армиды» Т. Готье – Н. Черепнина – А. Бенуа – М. Фокина.

Единый хор западноевропейского и русского искусства пел гимн Далекой возлюбленной, но самыми выразительными его голосами стали появившиеся одновременно в 1896 г. декоративное панно «Принцесса Грёза» художника Михаила Врубеля и одноименная симфоническая прелюдия, ор. 4 Николая Черепнина. Перейдем к последовательному рассмотрению особенностей воплощения образа Далекой возлюбленной в названных сочинениях.

Из всей плеяды русских живописцев, пожалуй, лишь М. Врубель транслировал образ Далекой возлюбленной с необычайной настойчивостью и последовательностью. Не лишним будет заметить, что путь на открытую выставку у этого шедевра был нелегким. Собратья художника «по перу» признали панно «нехудожественным»¹, оно было запрещено к показу. Павильон был выстроен в неоклассическом стиле, а новое искусство, которое представлял Врубель, вносило диссонанс в академическую стилистику выставки. К тому же, не было официального согласования с организатором – Академией художеств.

Ситуацию спасает С. Мамонтов. Он строит за оградой выставки отдельный павильон, где и размещает шедевр, наделавший столько шума. Благодаря рекламе предприимчивого купца и мецената имя М. Врубеля моментально становится извест-

ным широкому кругу любителей и знатоков искусства, а посетители проявляют неподдельный интерес к столь скандальному шедевр.

В «Принцессе Грёзе» М. Врубель синтезирует два сюжета. Он изображает момент встречи принцессы и поэта, как на гобелене из поэмы Г. Гейне, на панно присутствует и Бертрам, персонаж из пьесы Э. Ростана. Художник противопоставляет две грани любви: идеальную, небесную, которую олицетворяет Жоффрау и Мелисанда, и земную, страстную в образах благородного рыцаря Бертрама и Мелисанды.

Разрабатывая этот сюжет, Врубель отказался от многих подробностей и деталей, фокусируя внимание на ключевом событии – мистической встрече Жоффрау и Принцессы. Художник искал способы выражения любви как мечты и Прекрасной Дамы как неземной возлюбленной. Вначале это был процесс поиска «генеральной интонации» грезы и сосредоточенность на мотиве мечтательной грусти. Затем вдохновение, боль и сострадание вытеснили страсть и расширили границы романтической любви, подчинив последнюю правилам куртуазности. Для художника, исповедующего «религию» символизма, в драме Ростана был важен миг перехода человека из тварного бытия в Вечность. Этому моменту подчинены все сюжетные линии врубелевского панно, связанные с двумя главными персонажами (Мелисандой и Жоффрау). Рассмотрим каждый из них.

Несмотря на то что панно имеет название «Принцесса Грёза», центральной фигурой композиции становится принц Жоффрау Рюдель. Его образ многомерен и имеет две смыс-

ловые доминанты. Он выступает как поэт и как сакральная жертва. Принц-поэт у М. Врубеля уподобляется Орфею. В его руках лира – символический знак греческого певца. Под чарами волшебной музыки, идущей от самого сердца, из глубины души поэта, мир преобразается. Орфей имел дар своей игрой останавливать реки и ветер, гармония его звуков очаровывала богов и смертных.

Трансляция мысли о пересоздании мира средствами искусства, пожалуй, является ключевой в картине и резонирует с высказываниями русских философов начала XX в.: «Искусство не имеет дела с утилитарными оценками этого мира, ибо оно зачаровано красотой иного, горнего мира и стремится сделать ее ощутимой. Оно показывает то, чего жаждет и о чем тоскует душа, являя тварь в свете Преображения. Его голос есть как бы зов из другого мира, весть издалека» (Булгаков С., 1916, с. 2).

Другая составляющая образа принца – сакральная жертва. На это указывает особое расположение фигуры принца: он лежит на возвышении, как на алтаре, укрыт мозаичным цветным пологом, являющимся аллюзией на райский сад, вышитый Мелисандой на ковре – залог их будущей встречи в Вечности. Фигура поэта и мачта корабля образуют в композиции крест – символ страдания и сакральной жертвы. В этом контексте смысловой доминантой панно является образ поэта, положившего свое творчество на алтарь поэзии, которая, в свою очередь, становится связующей нитью между горним и дольным миром. Лира в руках художника – символ искусства, противостоящего смерти.

Врубель представил секуляризированный вариант религиозного сюжета. Художник поднял фигуру поэта до высоты божественного величия. Он есть искупительная жертва, которая спасает мир и преобразует сердца людей. Для певца и поэта, ведомого небесной любовью, мир реальный – это временное пристанище.

Образ Мелисанды на панно М. Врубеля также многомерен. Он имеет несколько взаимосвязанных семантических компонентов. Принцесса Греза наделяется христианскими коннотациями. Мелисанда изображена в алмазном венце с белой лилией в руках – символах чистоты со времен Средневековья, сопровождающих образ Богоматери. Дополняют эту сторону образа и белые одежды Мелисанды, которые в живописи стали традиционным символом невинности.

Другая грань образа Принцессы Грезы – душа поэта, существо нематериальное, бестелесное. На это указывает ее абсолютная прозрачность и оторванность от земли. Фигура Мелисанды парит в воздухе в окружении духов, поддерживающих ее развевающийся шлейф. Здесь господствуют матовые краски, они уводят от реальности, внося в умиротворенную гармонию пейзажа мотив онейрического забвения.

Тема вечной женственности и рыцарского поклонения красоте, так возвышенно звучащая в полотне «Принцесса Грёза», невольно обращает внимание на концепцию куртуазной любви и образ Далекой возлюбленной Э. Ростана:

Люблю я любовью безбрежную,
Нежную,

Как смерть безнадежною;
Люблю мою грезу прекрасную,
Принцессу мою светлоокою,
Мечту дорогую, неясную,
Далекою.

Э. Ростан «Принцесса Грёза»
(1958, с. 19).

Интересно заметить, что на момент написания этого шедевра М. Врубель знакомится со своей будущей супругой – певицей Надеждой Забелой, женщиной, которая прошла через всю его жизнь. С этого момента все образы прекрасных дам на его картинах будут носить ее черты. В связи с этим можно предположить, что состоявшийся дебют любимой жены и музы в «Принцессе Грёзе» значил для автора нечто большее, нежели отвлеченное художественное «суждение» о Далекой возлюбленной. Мы вправе говорить об очень личном чувстве, сублимированном в этом художественном опусе.

Вся композиция панно удивительно динамична. В ней «читаются» и боль, и восторг, и счастье, и слезы. Опорные линии композиции, образованные перекрещиванием мачты корабля и ложа принца, пересекаются с двух сторон малыми окружностями. В пространство одной из них вписаны Мелисанда и поэт, второй – пираты и поэт.



Все панно заключено в полукруг, а у границ образовавшейся дуги находятся пираты, своего рода символ

грубой материи, и Принцесса, существо из иного мира. Борьба этих противоположностей человеческой природы подчеркивается цветовым противопоставлением: светлое – темное. На стыке двух начал в точке золотого сечения находится лира поэта. Она, как знак божественного дара, соединяет несоединимое в акте художественного творчества. Заметим, что большая часть пиратов изображена в нижней части панно: они внимают Певцу любви, погружаясь в гармонию звуков, в мир грез.

Вот эти загорелые гребцы,
Все бывшие разбойники, пираты,
Преступней их сердец закоренелых
Вам трудно б было прежде отыскать, –
Они взялись к далекой даме сердца
Доставить принца. Что ж теперь мы
видим?

Когда с их капитаном договор
Подписывали мы, никто из них
И не слышал про дивную принцессу,
Теперь они все влюблены в нее.

Э. Ростан «Принцесса Грёза»
(1958, с. 6).

Все на картине находится в движении, дающем ощущение выхода в иной план бытия. Взгляд зрителя движется по горизонтали слева направо навстречу летящему кораблю, который всегда являлся непременным атрибутом многочисленных сюжетов о переходе души в иной мир. Величие этому моменту сообщает образ Бертрана, выступающего в роли Харона – перевозчика человеческих душ в загробном мире. Этот образ у М. Врубеля кардинально трансформирован: место мрачного лодочника занимает благородный рыцарь. Меч крестоносца и красный плащ говорят о готовности жертвенного служения.

Набегающие волны на переднем плане своими плавно вздымающи-

мися и ниспадающими линиями ассоциировались с воздушными облаками, уносящими корабль жизни в прекрасные дали. Им вторило очертание лиры в руках поэта и абрис Принцессы Грезы. Дополнительную смысловую выразительность картине придавала сверкающая на солнце майолика. Сам материал внес в рассматриваемый шедевр новые содержательные краски. Как известно, майолика обладает способностью особым образом отражать и преломлять свет. Разместившись на фасаде гостиницы «Метрополь» в Москве, «Принцесса Грёза» М. Врубеля вознеслась над обыденным миром, провозглашая победу прекрасной грезы над суетой человеческого бытия, торжество красоты и гармонии в мире. В этом контексте полотно воспринималось как секуляризованное Откровение горнего мира, как «умозрение в красках» (Е. Трубецкой).

Возвращение любви статуса мистического измерения, трансляция ее как тайны и грезы нашли свой отклик в музыкальном искусстве. Способность музыки к воплощению всех нюансов эмоциональной палитры человеческой души позволила раскрыть иные смысловые грани образа Далекой возлюбленной. Поиски композиторов находились в области утонченной сферы тонкого лиризма, связанной с поэтикой снов, видений, мечтаний. Симфонический прелюд Н. Черепнина «Принцесса Грёза», пожалуй, стал первым манифестом музыкальных грез в искусстве Серебряного века.

Безусловно, композиторы-романтики в своем творчестве неоднократно обращались к грезовой тематике, однако лишь в «Принцессе Грёзе»

Н. Черепнина складывается иконография образа Далекой возлюбленной, выстроенная в виде целостной идейно-художественной системы, в которой все элементы: тематические, композиционные, жанровые – высвечивают главные постулаты куртуазной любви – служение идеалу, томление и тоску по неземной возлюбленной. Все средства выразительности у Н. Черепнина направлены на создание «грезового царства» (И. Северянин).

Визитной карточкой прелюдии и интонационным источником всех тем стала закругленная одноголосная тема вступления, мерцающая тональными центрами *fis* – *A*. Неспешный разворот ее первой фразы, передающий восходящий бесполотовый мотив от виолончелей к группе деревянных духовых, которые замыкают мелодическое движение долгой pedalью трезвучия *A-dur*, расцвеченного нежными переборами арфы на фоне пиццикато струнных, создает впечатление струящегося эфира, всплывающего видения, распускающегося цветка, которое в программе к пьесе обозначено как «волшебная греза», «дивный красоты цветок Византии». Музыкальный портрет принцессы и ее свиты рождается из пульсации триолей, окутанных «пряными» гармониями, рифмуясь с маревом всплывающих сновидений из драмы Э. Ростана:

Из царства видений слетая,
Лазурным огнем залитая,
Нисходит на землю она,
Вся сказочной тайны полна...

Э. Ростан «Принцесса Грёза»
(1958, с. 20).

Изысканное сопоставление *A-dur* и *Des-dur* пленяет красотой образов нездешнего мира – хрупкого

и благоуханного. Изоощренное сплетение мотивов, рассыпанных в имитационных переключках, напоминает процесс изготовления ткацкого полотна и корреспондирует с образами поэмы Г. Гейне, предвосхищая встречу героев в Вечности.

Основная тема первой части в виде периода из трех предложений с восходящей модуляцией в простую трехчастную форму на композиционном уровне воплощает идею органического роста, так напоминающую флоральную стилистику музыкального модерна. Изложение второго предложения с большептерцовым смещением A-dur – F-dur – оригинальная находка композитора, поскольку игра тональным центром, с одной стороны, создает иллюзию движения, с другой – оставляет статичным и неизменным главный образ Принцессы Грезы, поворачивающийся как кристалл разными гранями.

Исключительно певучая тема любви принца Жоффруа, по опорным звукам выстраивающая линию поступенного нисхождения, уравновешена гаммообразным противодвижением. В целом, в мелодии вырисовывается фигура *circulatio*, связанная с образами божественной гармонии, умиротворения и совершенства. Добавим к этому постоянный трепет оркестровой ткани, возникающий от частой смены тембров и ритмической пульсации триолей, к которым в репризе подключится «колышущееся» тремоло струнных, и песня вдохновенной мечты, экстатический гимн красоте (особенно в третьем предложении периода) получит законченное выражение.

В центре симметричной композиции симфонического прелюда

Н. Черепнина находится, как сказано в программе, образ «бурь, невзгод и отчаяния». Тема, лежащая в основе центрального раздела, построена на ритмоинтонациях связующего построения. Скандируемая медью, она своим взвинченным характером и шквалом прямолинейных пассажей напоминает темы-фатумы П.И. Чайковского.

Выступая полярным контрастом всему предыдущему материалу, тема бурного пейзажа, тем не менее, не приводит к фатальному концу, как это было типично для драматических симфоний предшествующего периода. Напротив, динамическая реприза поворачивает действие в русло восторженно-лирической кульминации и тихой коды, иставляющей в переливах арфы и умиротворенного соло первых скрипок.

В итоге образ Далекой возлюбленной у Н. Черепнина получил характер отстраненности от видимого мира, растворившись в череде неясных смутных настроений и тонких чувств, а путь духовного преображения поэта предстал как движение от печали к внутреннему переживанию экстатического восторга. Согласно классификации М. Эпштейна, пять главных аспектов любви – страсть, вдохновение, боль, нежность и страдание – в «Принцессе Грёзе» обрели свое специфическое куртуазное «звучание» (см.: (Эпштейн М., 2015, с. 56–59)).

Подведем итоги. Анализ двух опусов-манифестов рубежного периода – художественного панно «Принцесса Грёза» и одноименного симфонического прелюда Н. Черепнина – позволил выявить особенности воплощения образа Далекой возлюбленной в искусстве Серебряного

века. Она виделась как устремление к духовному, трансцендентному началу. Любовь попала в сферу воображаемого, овеществляя мир иной реальности. В связи с этим произошли корректировки в трактовке различных аспектов любви. Страсть лишилась чувственной окраски, при этом сохранив динамику движения влюбленных навстречу друг другу. Вдохновение окрасило любовный порыв экстатическими эмоциями. Боль потеряла интенсивную выраженность и негативный оттенок.

Итак, любви было «предписано» существование в формах ожидания, томления, утонченной экзальтации, что актуализировало куртуазный идеал Прекрасной Дамы, который в романтизме плавно смодулировал в образ Далекой возлюбленной. В сочинениях рубежа веков рассматриваемый образ олицетворял собой высший абсолют красоты и совершенства, то, что символисты называли Вечной Женственностью. Они

«прозрели» единство духа и материи в мистическом соединении Поэта и Поэзии, персонифицированной в образе Прекрасной Дамы, в дальнейшем перелицованный в Прекрасную Грезу.

Самозабвенная отдача себя другому, смерть и растворение в нем с последующим воскрешением осуществлялась в акте творческого соединения с Далекой возлюбленной. Перефразируя слова С. Булгакова, адресованные искусству в целом, можно сказать, что Принцесса Грёза – это «залетный гость в этом мире», «весть о мире ином» (1916, с. 3). Таким образом, возведение любви в абсолют Вечной Женственности посредством творческого начала в человеке утверждало гармонию Универсума, а «Принцесса Грёза» М. Врубеля и Н. Черепнина возвещала современникам о разрушении преграды между сакральным и профанным мирами, о возможности соединения духа и материи.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Художественным, по мнению представителей академической школы, являлось только то, что соответствовало классицистским канонам, о чем свидетельствуют издания Академии художеств 1896 г.,

посвященные в основном православной культуре, зодчеству и античным произведениям (см.: (Журналы и отчет Императорской академии художеств в 1896 году. СПб.: Тип. Гл. упр. уделов, 1897. 54 с.)).

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков С.Н. Искусство и теургия. Фрагмент // Русская мысль. 1916. № 12. С. 1–24.
- Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М.: Республика, 1998. 432 с.
- Ростан Э. Пьесы / пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник. М.: Искусство, 1958. 599 с.
- Шестаков В. Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство. М.: Республика; ТЕРРА-Книжный клуб, 1999. 464 с.
- Эпштейн М. Пять аспектов любви // Большая книга о любви / под ред. Л. Борманса. М.: Эксмо, 2015. С. 56–59.

REFERENCES

- Bulgakov, S.N. (1916), "Art and theurgy. Fragment", *Russkaya mysl'* [Russian Thought], no. 12, pp. 1–24. (in Russ.)
- Busby, K., Kleinhenz, C. (2006), Courtly arts and the art of courtliness: Selected papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society. Cambridge, MA: D.S. Brewer, pp. 679–692. (in Eng.)
- Ehpshtein, M. (2015), "The five aspects of love", *Bol'shaya kniga o lyubvi* [A big book about love], in L. Bormans (ed.), Eksmo, Moscow, pp. 56–59. (in Russ.)
- Kassu, Zh. (1998), *Entsiklopediya simvolizma: zhivopis', grafika i skul'ptura. Lite-*

Busby K., Kleinhenz C. Courtly arts and the art of courtliness: Selected papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society. Cambridge, MA: D.S. Brewer, 2006. P. 679–692.

Moore J.C. «Courtly Love»: A problem of terminology // *Journal of the History of Ideas*. Oct.–Dec. 1979. P. 621–632.

Talbot Donaldson E. The myth of Courtly Love, Speaking of Chaucer. New York: Norton, 1970. P. 154–163.

ratura. Muzyka [Encyclopedia of Symbolism: painting, graphics and sculpture. Literature. Music], Respublika, Moscow, 432 p. (in Russ.)

Moore, J.C. (1979), Courtly Love: A problem of terminology, *Journal of the History of Ideas*. Oct.–Dec., pp. 621–632. (in Eng.)

Rostan, E. (1958), *P'esy* [Plays], trans. by T. Shchepkina-Kupernik, Iskustvo, Moscow, 599 p. (in Russ.)

Shestakov, V. (1999), *Eros i kul'tura: filosofiya lyubvi i evropeiskoe iskusstvo* [Eros and culture: Philosophy of love and European art], Respublika; TERRA-Knizhnyi klub, Moscow, 464 p. (in Russ.)

Talbot, D.E. (1970), The Myth of Courtly Love, Speaking of Chaucer. New York: Norton, pp. 154–163. (in Eng.)

Сведения об авторах

Бегичева Ольга Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Институт музыки, театра и хореографии) (Санкт-Петербург), профессор кафедры истории и теории музыки Волгоградского государственного института искусств и культуры

E-mail: olilog@yandex.ru

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

E-mail: 583147680@qq.com

Штейнле Ксения Александровна, студентка кафедры истории и теории музыки Волгоградского государственного института искусств и культуры

E-mail: 11shteinlekc@mail.ru

Authors information

Olga V. Begicheva, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Music Education and Education at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Institute of Music, Theater and Choreography) (Saint Petersburg), Professor of the Department of History and Theory of Music at the Volgograd State Institute of Arts and Culture

E-mail: olilog@yandex.ru

Shen Tong, postgraduate of the Department of Music Education and Education at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Institute of Music, Theater and Choreography) (Saint Petersburg)

E-mail: 583147680@qq.com

Ksenia A. Steinle, student of the Department of History and Theory of Music at the Volgograd State Institute of Arts and Culture

E-mail: 11shteinlekc@mail.ru

Поступила в редакцию 11.02.2022

После доработки 13.07.2022

Принята к публикации 21.07.2022

Received 11.02.2022

Revised 13.07.2022

Accepted for publication 21.07.2022

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

<i>Александрова Л.В.</i>	
Диатоника: порождающие закономерности. «Белоклавишная» диатоника	5
<i>Юферова О.А.</i>	
Феномен кода и механизмы его музыкального воплощения	16
<i>Коробейников С.С.</i>	
Повторность и вариантность как многослойные векторы организации формы во Второй сонате для фортепиано Галины Уствольской	26
<i>Анучин А.М.</i>	
Мотивная разработка как часть композиторского стиля Мэрилин Шруд на примере трио «Within Silence»	37
<i>Ли Цзычу, Медведева Н.В.</i>	
Об использовании природы звука ударных инструментов в музыке Д.Д. Шостаковича	47
<i>Наумов А.В.</i>	
Музыка В.Я. Шебалина к спектаклю «Наша молодость». Опыт отражения эпохи	54
<i>Предвечнова Е.О.</i>	
Структурно-семантические особенности Сонаты f-moll, ор. 5 Н.К. Метнера	65
<i>Носорева Е.В.</i>	
Претворение баркаролы в камерно-вокальных сочинениях европейских композиторов XIX в.	73
<i>Шефова Е.А.</i>	
Творчество Г.Х. Андерсена: своеобразие отражения в детских фортепианных альбомах зарубежных композиторов	82

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

<i>Черемных Г.А.</i>	
Концерт для виолончели с оркестром И. Хейфеца: в диалоге с П. Чайковским	92
<i>Нестеренко Е.В.</i>	
Связь традиций и новаторства в творчестве Г. Никулина на примере «Capriccio» для двух фортепиано, ор. 6	100
<i>Гребенкин А.В.</i>	
О взаимодействии национально-эстетических начал в «Вариациях на японскую народную тему “Сакура”» А. Молчанова	108

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

Ян Цзунбао

Вокальное произведение Алтан Уула

«Мой дом – живописные степи» 117

Тумат Ч.С.

История исполнительства на игиле (эьгиле):

проблемы и перспективы 124

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Карпычев М.Г.

«Нон стаккато» – новый термин 135

Гэ Шиюй

Ланг Ланг: новые тенденции в академическом музыкальном

искусстве 142

МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

Вавилов С.П., Маликов Е.В.

Из истории постановок опер Дж. Верди в Томске (XIX–XX вв.) 153

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Ван Жуйлэ

Потенциал музыкотерапии в решении современных проблем

музыкально-педагогического образования в КНР 161

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Приезжева Е.С.

Балет «Эскизы» на музыку А.Г. Шнитке в постановке

А.Б. Петрова в Большом театре СССР 167

Бегичева О.В., Шэнь Тун, Штейнле К.А.

Образ Далекой возлюбленной в «Принцессе Грёзе»

Михаила Врубеля – Николая Черепнина 183

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

<i>Aleksandrova L.V.</i>	
Diatonics: generating patterns. “White keys” diatonic	5
<i>Yuferova O.A.</i>	
The phenomenon of code and its mechanisms of musical incarnation ...	16
<i>Korobeinikov S.S.</i>	
Repetition and variation as multilayered vectors of form organization in the Second sonata for piano by Galina Ustvolskaya	26
<i>Anuchin A.M.</i>	
The motivic development as part of the composer’s technique of Marilyn Shlude shown by the example of her trio “Within Silence”	37
<i>Li Zichu, Medvedeva N.V.</i>	
On the use of the nature of the sound of percussion instruments in the music of D.D. Shostakovich	47
<i>Naumov A.V.</i>	
V. Shebalin’s music for the play “Our Youth”. An experience of reflecting an era	54
<i>Predvechnova E.O.</i>	
Structural and semantic features of Sonata f-moll, op. 5 by N.K. Medtner	65
<i>Nosoreva E.V.</i>	
The implementation of barcarola in the chamber-vocal compositions of the European composers of the XIX century	73
<i>Shefova E.A.</i>	
The work of G.H. Andersen: the peculiarity of reflection in children’s piano albums by foreign composers	82

COMPOSING WORK

<i>Cheremnykh G.A.</i>	
Concerto for cello and orchestra by J. Heifetz: in dialogue with P. Tchaikovsky	92
<i>Nesterenko E.V.</i>	
Connection of traditions and innovation in the work of G. Ni- kulin on the example of “Capriccio” for two pianos, op. 6	100
<i>Grebenkin A.V.</i>	
On the interaction of national-aesthetic principles in “Variations on the Japanese folk theme «Sakura»” by A. Molchanov	108

MUSIC ORIENTAL STUDIES

<i>Yang Zongbao</i>	
Vocal work Altan Uula “My home – picturesque steppe”	117
<i>Tumat Ch.S.</i>	
The history of igil (egil) performance: problems and perspectives	124

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

<u>Karpychev M.G.</u>	
“Non staccato” – the new term	135
<i>Ge Shiyu</i>	
Lang Lang: new trends in academic musical art	142

MUSIC LOCAL LORE

<i>Vavilov S.P., Malikov E.V.</i>	
From the history of productions of operas by G. Verdi in Tomsk (XIX–XX century)	153

MUSIC EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

<i>Wang Ruile</i>	
The potential of music therapy in solving modern problems of music and pedagogical education in China	161

CULTUROLOGY

<i>Priezzheva E.S.</i>	
Ballet “Sketches” to the music of A.G. Schnittke staged by A.B. Petrov at the Bolshoi Theatre of the USSR	167
<i>Begicheva O.V., Shen Tong, Shteinle K.A.</i>	
The image of the laved far-away lady in “The Princess Far-Away” by Mikhail Vruble – Nikolai Cherepnin	183

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
2022, Т. 10, № 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 кан-
дидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (группы специальностей 17.00.00.
Искусствоведение, 24.00.00.Культурология).

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 15.09.2022. Дата выхода в свет 30.09.2022
Формат 70х108/16. Усл. печ. л. 17.24. Уч.-изд. л. 12
Тираж 300 экз. Заказ № 164. 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