

НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031

Т. 12, № 1. 2024

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2024

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

ISSN 2308-1031

Vol. 12, no. 1. 2024

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES

CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2024

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 (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Бюзинг Отфрид, профессор (Высшая школа музыки города Фрайбурга, Фрайбург-им-Брайсгау, Германия)

Волкова Полина Станиславовна, доктор философских наук, доктор искусствоведения, кандидат филологических наук, профессор (Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону)

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск)

Густова-Рунцо Лариса Александровна, доктор искусствоведения, профессор (Белорусская государственная академия музыки; Белорусский государственный университет культуры и искусства, Минск, Белоруссия)

Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор (Новосибирский государственный университет экономики и управления «НИНХ», Новосибирск)

Дубровская Марина Юзиевна, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук (Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва)

Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва)

Курленя Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Къркклисийски Томи Николов, доктор искусствоведения, профессор (Национальная музыкальная академия «Профессор Панчо Владигеров», София, Болгария)

Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, доцент (Якутский научный центр СО РАН, Якутск)

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва)

Мурашова Наталья Сергеевна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения (Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск)

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Серегина Наталья Семеновна, доктор искусствоведения (Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург)

Степняк Збигнев, доктор гуманитарных наук (Варминьско-Мазурский университет в Ольштыне, Ольштын, Польша)

Ульмасов Фируз Абдушукурович, доктор искусствоведения, профессор (Таджикский государственный институт культуры и искусств имени М. Турсунзаде, Душанбе, Таджикистан)

Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Дальневосточная государственная академия искусств, Владивосток)

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону; Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург)

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

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

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

JOURNAL OF MUSICAL SCIENCE

SCIENTIFIC JOURNAL, PUBLISHED SINCE 2013, 4 TIMES PER YEAR

EDITORIAL BOARD

Kolyadenko Nina P., Editor-in-Chief, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor
(M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Aleksandrova Lyudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Bazhanov Nikolai S., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Büsing Otfried, Professor (Freiburg Higher School of Music, Freiburg im Breisgau, Germany)

Donskikh Oleg A., D. Sc. (Philosophy), Professor (Novosibirsk State University of Economics and Management "NSUEM", Novosibirsk)

Dubrovskaya Marina Yu., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Fidenko Yuliya L., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Far Eastern State Academy of Arts, Vladivostok)

Gavrilova Lyudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk)

Gustova-Runtso Larisa A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Belarusian State Academy of Music; Belarusian State University of Culture and Art, Minsk, Belarus)

Kryazheva Irina A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow)

Kurlenya Konstantin M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Karklisijsky Tomy N., D. Sc. (Art Criticism), Professor (National Music Academy "Professor Pancho Vladigerov", Sofia, Bulgaria)

Larionova Anna S., D. Sc. (Art Criticism), Docent (Yakutsk Scientific Center SB RAS, Yakutsk)

Lesovichenko Andrei M., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism), Professor
(P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow)

Murashova Natalya S., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk)

Pankina Elena V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Pyl'neva Lada L., D. Sc. (Art Criticism), Docent (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Seregina Natal'ya S., D. Sc. (Art Criticism) (Russian Institute of Art History, Saint Petersburg)

Stępnia Zbigniew, D. Sc. (Humanities) (Warmian-Masurian University in Olsztyn, Olsztyn, Poland)

Tsuker Anatolii M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don)

Ul'masov Firuz A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M. Tursunzade Tajik State Institute of Cultural Studies and Art, Dushanbe, Tajikistan)

Volkova Polina S., D. Sc. (Philosophy), D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philology), Professor
(S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don; A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg)

Zaitseva Marina L., D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor (A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Moscow)

Svetlova Olga A., Responsible secretary, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

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

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Верба Н.И.

- Багатели в наследии Бетховена: трансформация «безделицы»
в символический для романтической эпохи жанр 9

Предвечнова Е.О.

- О семантике программы и интерпретации сакральных символических
образов в «Сонате-балладе» Fis-dur, op. 27 Н.К. Метнера 18

Денисова З.М.

- Композиторская практика западной музыки 1950–1970-х гг. в контексте
монтажа 25

Ли Цзянь, Медведева Н.В.

- Композитор и режиссер: о творческом методе создания киномузыки 34

Бажанов Н.С.

- Финальная форма музыкального произведения 45

МУЗЫКАЛЬНАЯ ОРГАНОЛОГИЯ

Зайцева К.Л.

- Мандолина и родственные ей инструменты в музыкальной жизни Неаполя
XVIII в. 54

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Коробейников С.С.

- Об одном уникальном художественном решении Бориса Чайковского 62

ПСИХОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Конанчук С.В.

- Синестезия и воображение: эстетические подходы к исследованию 72

МУЗЫКАЛЬНАЯ МЕДИЕВИСТИКА

Казанцева Т.Г., Омарова Е.А.

- Опыт описания тембро-артикуляционных феноменов богослужебного
пения старообрядцев-часовенных верховья Малого Енисея
(на материале, записанном от Г.Ф.Р.) 79

ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

Кондратьева Н.М.

- Проблема и методы звуковысотной сегментации в этномузыкологии 89

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

<i>Лэн Тяньцзэ.</i>	
Особенности применения флейты <i>цуйди</i> в куньшаньской опере	97
<i>Папенина А.Н., Чжан Цун</i>	
Специфика произведений для аккордеона и баяна китайских и европейских композиторов: к вопросу влияний и самоидентичности	104
<i>Дрожжина М.Н., Гун Шиюэ</i>	
Китайское виолончельное искусство в XX столетии: этапы становления и развития	110
<i>Ван Чжан.</i>	
К вопросу о межкультурной коммуникации в российской и китайской музыкальной науке	119

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

<i>Лю Чан</i>	
Рихтер, Шнабель, Горовиц: контрастные оттенки интерпретаций Сонаты В-dur Шуберта	125
<i>Финкельштейн Ю.А., Нгуен Бао Иен</i>	
Творческие задачи исполнителя партии Людмилы из оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила»	135
<i>Рудзей Е.В., Шебалин С.Н.</i>	
Особенности дирижерского претворения двойных и тройных фуг С.И. Танеева	146

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

<i>Зенина Л.Л.</i>	
Развитие самостоятельности студентов на занятиях по курсу фортепиано	153
<i>Чжан Су</i>	
Полифонический репертуар и его значение для развития пианиста в современном музыкально-образовательном процессе	161

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Соснова А.Д., Светлова О.А.</i>	
Деятельность Строгановых в сфере русской культуры и искусства	169

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

<i>Verba N.I.</i> <i>Bagatelles in Beethoven's legacy: transformation of a "trinket" into a symbolic genre for the Romantic era</i>	9
<i>Predvechnova E.O.</i> On the semantics of the program and the interpretation of sacred symbolic images in the "Ballad Sonata" Fis-dur, op. 27 by N.K. Medtner	18
<i>Denisova Z.M.</i> The compositional practice of Western music in the 1950s and 1970s in the context of editing	25
<i>Li Jian, Medvedeva N.V.</i> Composer and director: about the creative method of creating film music	34
<i>Bazhanov N.S.</i> The final form of a piece of music	45

MUSIC ORGANOLOGY

<i>Zaitseva K.L.</i> Mandolin and related instruments in the musical life of Naples in the 18th century	54
--	----

COMPOSING WORK

<i>Korobeinikov S.S.</i> About one unique artistic solution by Boris Tchaikovsky	62
---	----

PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

<i>Konanchuk S.V.</i> Synesthesia and imagination: aesthetic approaches to research	72
--	----

MUSIC MEDIEVAL STUDIES

<i>Kazantseva T.G., Omarova E.A.</i> The experience of describing the timbre-articulation phenomena of the liturgical chant of the Old Believers chasovennye community of the Upper Reaches of Little Yenisei River (based on the material recorded from G.F.R.)	79
--	----

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Kondrat'eva N.M.</i> Problem and methods of pitch segmentation in ethnomusicology	89
---	----

MUSIC ORIENTAL STUDIES

<i>Leng Tianze</i>	
The use the Qudi Flute in the Kunqu Opera: specific features	97
<i>Papenina A.N., Zhang Cong</i>	
Specificity of works for accordion and button accordion by Chinese and European composers: on the issue of influences and self-identity	104
<i>Drozhhina M.N., Gong Shiyue</i>	
Chinese cello art in the twentieth century: stages of formation and development	110
<i>Wang Zhang</i>	
On the issue of intercultural communication in Russian and Chinese musical science	119

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

<i>Liu Chang</i>	
Richter, Schnabel, Horowitz: Contrasting shades of interpretations of Schubert's Sonata B-dur	125
<i>Finkelstein Yu.A., Nguyen Bao Yen</i>	
Creative tasks of the performer of the role of Lyudmila from the opera by M.I. Glinka "Ruslan and Lyudmila"	135
<i>Rudzey E.V., Shebalin S.N.</i>	
Features of the conductor's implementation of double and triple fugues by S.I. Taneyev	146

MUSIC EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

<i>Zenina L.L.</i>	
Development of students' independence in the classroom on the piano course	153
<i>Zhang Su</i>	
Polyphonic repertoire and its significance for the development of a pianist in the modern music educational process	161

CULTUROLOGY

<i>Sosnova A.D., Svetlova O.A.</i>	
Activities of the Stroganovs in the field of Russian culture and art	169

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 9–17
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 1, pp. 9–17
ISSN 2308-1031

© Верба, Н.И., 2024
УДК 78.083.628
DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-9-17

БАГАТЕЛИ В НАСЛЕДИИ БЕТХОВЕНА: ТРАНСФОРМАЦИЯ «БЕЗДЕЛИЦЫ» В СИМВОЛИЧЕСКИЙ ДЛЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ ЖАНР

Н.И. Верба¹

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

Аннотация. Наследие Л. ван Бетховена наряду с монументальными и знаковыми в контексте истории музыкального искусства жанрами включает и многочисленные миниатюры, к созданию которых автор относился столь же серьезно, как и к масштабным симфоническим полотнам. Отдельное место в творчестве венского гения занимают багатели, собранные в три сборника и служащие своего рода маркерами как постепенно формирующегося фортепианного стиля самого Бетховена, так и приметам понимания жанра в соответствии с мировоззренческими константами романтической эпохи. В статье анализируются семантика багатели, генетически связанной с французской культурой эпохи барокко, и расширение смысловых границ жанра в XIX столетии. Особо освещаются возможные причины обращения венского колосса к жанру миниатюры, в целом, и багатели, в частности, в числе которых биографические основания и веяния времени. Внимание уделяется трактовке багатели Бетховеном, заложившим важные маршруты развития жанра, которые получили претворение в творчестве других композиторов-романтиков, а именно: цикличность, программность, особенности формы, характер многообразных связей внутри циклов и насыщенность «несерьезной» миниатюры серьезными смыслами.

Ключевые слова: творчество Бетховена, фортепианная миниатюра, жанр багатели, музыкальная культура романтизма

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Верба Н.И. Багатели в наследии Бетховена: трансформация «безделицы» в символический для романтической эпохи жанр // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 9–17. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-9-17.

BAGATELLES IN BEETHOVEN'S LEGACY: TRANSFORMATION OF A "TRINKET" INTO A SYMBOLIC GENRE FOR THE ROMANTIC ERA

N.I. Verba¹

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

Abstract. L. van Beethoven's legacy, along with monumental and iconic genres in the context of the history of musical art, includes numerous miniatures, the creation of which the author took as seriously as the massive

symphonic works. Bagatelles, collected in three cycles and serving as a kind of markers of both Beethoven's gradually emerging piano style and signs of understanding the genre in accordance with the ideological constants of the romantic era, occupy a separate place in the work of the Viennese genius. This article analyzes the semantics of the bagatelle genre, genetically related to the French culture of the Baroque era and the expansion of the semantic boundaries of the genre in the XIX century. The possible reasons for the appeal of the Viennese colossus to the genre of miniature, in general, and bagatelle, in particular, are highlighted, including both biographical grounds and time trends. Attention is paid to Beethoven's interpretation of bagatelle, which laid down important routes for the development of the genre in the works of other romantic composers, namely: cyclicity, programmability, form features, the character of diverse connections within cycles and the saturation of "frivolous" miniature with serious meanings.

Keywords: Beethoven's work, piano miniature, bagatelle genre, musical culture of romanticism

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

For citation: Verba, N.I. (2024), "Bagatelles in Beethoven's legacy: transformation of a «trinket» into a symbolic genre for the Romantic era", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 9–17. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-9-17.

Vive la bagatelle!

Сформировавшаяся в XIX и утвердившаяся в течение XX в. музыковедческая традиция рассматривает наследие Людвига ван Бетховена в координатах монументальности и жанровой системы эпохи классицизма, что совершенно естественно и имманентно тем процессам, в которые было встроено творчество венского гения. Важным музыковедческим акцентом в творчестве мастера также становится разумеющееся исследование его музыки сквозь призму трансформации жанровой системы классицизма в условиях романтического мировоззрения.

Вместе с тем в творчестве Бетховена представлены в разнообразии и жанры, являющиеся оттиском прежних эпох, например, барочной. Это – миниатюра, которая пусть и не столь репрезентативна для венского колосса, однако аккумулирующая важные стилистические черты и соседствующая с масштабными полотнами. Среди жанровых миниатюр Бетховена – танцев (менуэтов, экосезов, гавотов, вальсов, англезов), маршей, рондо и т.д. – особое место занимают три сборника багатель.

Широко известно, что в переводе с французского багатель означает «безделица», «пустячок», «вещица», и что именно во французской музыкальной культуре эпохи барокко этот жанр приоб-

рел разнообразное воплощение. Впервые багателью (*Les Bagatelle*) назвал одну из миниатюр (рондо, № 10, D-dur) в Сборнике пьес для клавесина (Книга 2) Франсуа Куперен. Однако не будет слишком уж смелым тезис, что множество его пьес для клавесина в целом – не что иное, как багатели, то есть изящные «вещицы», неотъемлемой частью входящие в быт (в том числе музыкальный) француза эпохи барокко и галантного века. Сущностной чертой миниатюр Куперена Великого стала фиксация впечатления-состояния, обладающего красотой мгновения.

Во французской культуре багатель приобрела помимо сугубо музыкального архитектурное и садово-парковое значения. Так, известный парк в глубине Булонского леса называется *Parc de Bagatelle*, жемчужиной которого является *Château de Bagatelle* – замок, изначальное предназначение которого заключалось в месте для отдыха после охоты. Небольшой, но элегантный, он со временем стал архитектурной доминантой, формирующей стилистику растущего вокруг парка с одноименным названием¹. Более того, замки-багатели существуют в Бретани, Пикардии²: как и в столице Франции, эти «безделицы» обуславливают облик окружающего их ландшафта, выполняя вовсе не «пустяшные» функции. В таком контексте «багатель» выглядит отнюдь не безделицей, но отражением мировоззрен-

ческих констант французского общества, одним из символов культуры.

Внешняя легкость, отсутствие практицистской обусловленности и нарочитая красота – вот, пожалуй, основные, сформировавшиеся во французском континууме грани багатели как феномена, не заключенного лишь в рамки музыки, но актуального для искусства в целом. Попутно отметим, что указанные черты в создании и исполнении подразумевают виртуозное владение *формой* и умение в малом выразить зачастую очень серьезный смысл. Творчество художников эпохи романтизма, поднявшее миниатюру, в целом, и, багатель, в частности, на высокий художественный, а порой и философский уровень, – доказательство того, что «безделушка» на поверку оказывается вовсе не «пустячком», но включает в себе симбиоз глубокого Замысла и соответствующего ему Мастерства.

Бетховен создавал багатели фактически на протяжении всей жизни. Так, в ор. 33 (Семь багател для фортепиано), относящемуся к 1803 г., собраны написанные в течение предшествующего десятилетия пьесы (Шишова Т., 1996, с. 137–140); ор. 119 (Одиннадцать багател для фортепиано, 1822–1823) также включает в себя созданные в разное время миниатюры и, наконец, ор. 126 (Шесть багател для фортепиано, опубликованы в 1825 г.) объемлет пьесы, появившиеся в течение 1823 г. Таким образом, возникновение пьес знаменует собой определенные творческие вехи – формирование фортепианного стиля как такового и выражение его зрелости.

Несмотря на то что сборники багател, как уже указывалось, включали в себя произведения, написанные в разные годы, все же показательным для понимания призрачности тезиса об их якобы незатейливости является соседство с серьезными фортепианными опусами.

Так, первый сборник ор. 33 «окружен» Тремя сонатами для фортепиано ор. 31 (№ 16, G-dur; № 17, d-moll; № 18, Es-dur), Шестью вариациями для фортепиано F-dur, ор. 34 и Пятнадцатью вариациями с фугой для фортепиано Es-dur, ор. 35. Два последних сборника багател ор. 119 и ор. 126 наряду с 33 вариациями на тему вальса А. Диабелли для фортепиано, ор. 120 являются последними фортепианными произведениями, написанными композитором. Уникальность багател в творческом наследии Бетховена обусловливается невероятной емкостью этих пьес, словно в «малой энциклопедии» заключающих эволюцию стиля мастера и раскрывающих сложную палитру образов его творчества.

Разумеется, подобный жанр в творчестве Бетховена не мог остаться без исследовательского внимания. Подробный аналитический очерк Н.А. Копчевского предваряет российское издание багател 1978 г.: история их создания и публикаций соседствует с глубокими размышлениями о претворении фортепианного стиля Бетховена в данных «безделушках», а также о естественных преемственных связях между багателями и интонационным словарем сонат (1978, с. 3–8).

Исчерпывающий анализ багател содержится в монографии Л.В. Кирилловой, где детально проанализированы их исторический, стилистический контексты рождения, вопросы драматургии в циклах, проблемы интерпретации Бетховеном формы и обстоятельства не всегда однородного понимания и приятия багател современниками и издателями композитора (2009, с. 313–320) из-за противоречия «масштаба» этих пьес общей монументальной направленности творчества Бетховена.

Так, Л.В. Кириллова приводит в пример (в том числе) письмо Бетховену лейпцигского издателя К.Ф. Петерса о во-

просе публикации багателей, вошедших в ор. 119, резюме которого в контексте настоящей статьи также считаем нужным процитировать: «Дабы избежать недопониманий, скажу, что я никогда не напечатал эти пустячки, а скорее предпочту лишиться уплаченного за них гонорара. Первая причина этого – то, что я не хочу подвергать себя опасности быть заподозренным в том, будто я совершил подлог и ложно предположил Ваше имя этим мелочам, поскольку никто не поверит в принадлежность этих пьесок прославленному Бетховену» (2009, с. 315).

Вместе с тем известно, что пьесы с 7-й по 11-ю были напечатаны в третьей части «Венской фортепианной школы» капельмейстера Фридриха Штарке – собственно, для данного сборника, вышедшего в 1821 г., они и заказывались. Совершенно полярной Петерсу выглядит точка зрения Штарке на багатели Бетховена: «Это сочинение, дружески предоставленное составителю великим композитором, носит заголовок *Kleinigkeiten*, но тот, кто в этом разбирается, скоро поймет, что здесь в каждой пьесе не только великолепно обнаруживается самобытный гений знаменитого мастера, но оказывается, что эти пьесы, скромно названные самим Бетховеном *Kleinigkeiten*, в высшей степени поучительны для играющего, так как требуют полного проникновения в дух сочинения» (Копчевский Н., 1978, с. 3).

Основательная изученность багатели как фортепианного жанра в творчестве Бетховена не умаляет, однако, актуальности вопросов: *что же побуждало Бетховена обращаться к багателям и каким образом сформировавшиеся ранее черты этого жанра были «отредактированы» прикосновением его гения к «безделице»?* Представляется, что второй вопрос не менее важный, чем первый, поскольку XIX столетие окажется весьма щедрым для подобного рода «мелочей» и «вещиц» –

миниатюра и багатель станут носителями гораздо больших смыслов, чем просто «изящный пустячок».

Причины обращения Бетховена к жанру багатели, конечно же, волновали исследователей. Парадоксальная, на первый взгляд, ситуация кажущегося несоответствия миниатюры и гранд-масштаба идей, замыслов Бетховена, его могучего голоса в «хоре» эпохи знаковых попыток преобразования социополитических реалий взывала к размышлениям. Однако более пристальный взгляд на багатели позволяет вывести и вполне оправданные заключения, не противоречащие культурному контексту. Миниатюра в целом, расцвет которой пришелся на XIX столетие, стала той малой «каплей», в которой может быть заключена целая Вселенная, что невероятно точно отразил Уильям Блейк в «Прорицаниях невинности»:

*To see a world in a grain of sand,
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand,
And eternity in an hour³.*

William Blake, *Auguries of Innocence*

Об этом же емко и лаконично высказался И.В. Гёте устами Фауста: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!». Этот же тезис с несколько иного ракурса раскрывается И.С. Тургеневым в «Довольно»: «Красоте не нужно бесконечно жить, чтобы быть вечной, – ей довольно одного мгновенья».

Иными словами, статус миниатюры в XIX столетии переосмысливается – она становится вместилищем красоты и значимости мгновения, знаменем мировоззрения романтической эпохи, подлинным ее символом, отражающим великое в малом⁴. Неслучайно и багатели Бетховена, встроенные в этот процесс трансформации жанра, выглядят отнюдь не безделушками, но прецедентами и, без преувеличения, – одними из заветов поздне-

го его творчества «со всеми его прозрениями в будущее, диалогами с прошлым, иронией и лирическими откровениями» (Кириллина Л., 2009, с. 316).

В контексте причин обращения Бетховена к данному жанру важно также понимать, что миниатюра своими «строительными кирпичиками» имеет первоэлементы музыкального искусства; задача выражения смысла в тесных рамках подразумевает непрестанные «упражнения» с первоначалами звука и музыкальной формы. Три сборника багателей в творческом пути Бетховена – не просто дань внимания к миниатюрной форме, но свидетельство неослабевающего интереса гения к праэлементам, которые он не теряет из виду, даже поднимаясь от них к вершинам.

И, наконец, для понимания значимости жанра багатели важен и биографический контекст композитора. Вспомним, что к 1802 г. – году, предваряющему оформление первого сборника багателей в полноценный опус – относится гейлигенштадтское завещание, уже давно и болезненно переживаемые проблемы со слухом... В таком контексте багатель – безделица, изящная вещица – удовлетворяла чувству прекрасного, была неким важным балансом, уравнивающим естественный драматизм подлинных коллизий судьбы.

На наш взгляд, во многом объясняющим позицию Бетховена в его обращении к жанру миниатюры, багатели в контексте сгущающейся безысходности его собственной жизненной ситуации, выглядит *сходный пример* из жизни Джонатана Свифта. Приведем выдержку из монографии Валентина Яковенко о Джонатане Свифте:

«Как бы в противоположность надвигающемуся мраку и отчаянию, он с особым усердием развивает свою излюбленную тему: “Vive la bagatelle!” <...>

С немногими друзьями, в особенности с Шериданом, он постоянно обменивается смешными, вздорными пустяками <...> мизантропия соединяется с филантропией, в широком и узком значении этих слов; теперь мы имеем другое подобного же рода соединение в его личности двух внешне противоречивых особенностей: *saeva indignatio* и *vive la bagatelle* уживаются в одном и том же человеке. Не странно ли в самом деле: желать смерти, прощаясь с другом, говорить ему: “Доброй ночи, надеюсь, что мы уже никогда не увидимся больше с тобой”; оплакивать и проклинать, как страшное злополучие, день своего рождения и в то же время говорить: “А все-таки я люблю *la bagatelle* (пустяки, вздор) больше, чем когда-либо...” <...> вздорные шутки служили еще единственным спасением от овладевавшего им безысходного уныния» (1891, с. 104).

Пожалуй, основания обращаться к *la bagatelle* у Бетховена были вполне сопоставимы с причинами любить их *больше, чем когда-либо* у Свифта. Безделица становится неким «якорем» в пучине бушующего бытия, выразителем смысла жить, красотой мгновенья, противостоящего темноте отчаяния.

Трансформируются в условиях романтического мировоззрения, в том числе благодаря огранке Бетховеном, и *черты самого жанра*: XIX в. – то время, когда багатель наряду с другими миниатюрами может рассматриваться как символический для романтизма жанр, отражающий важные константы эпохи. Разумеется, массив созданных в XIX столетии багателей неоднороден в художественном отношении – в жанре миниатюры творили как гении, так и композиторы так называемого «второго ряда», ныне почти неизвестные. Однако общая тенденция эпохи,

выводящая багатель из сферы периферийной на «острие» творчества многих авторов, все же обуславливала определенные достоинства большинства этих «безделушек».

Уже у Бетховена смысловая насыщенность багателей была отмечена Фридрихом Штарке, издавшим пьесы в «Венской фортепианной школе», а также Адольфом Бернхардом Марксом, разместившим развернутую рецензию на ор. 119, где критик высоко оценивал бетховенские «вещицы», сравнивая стиль произведений с духом баховских сюит (Кириллина Л., 2013, с. 27–31). И Маркс, и Штарке сумели «услышать в этих пьесах не “приятность”, а высокую изысканность, утонченность, умудренность и поучительность не дидактического, а духовного свойства» (Кириллина Л., 2009, с. 317). Поистине, все три опуса багателей представляют собой виртуозно запечатленные дисперсные мгновения схваченного рукой художника Времени, властно собирающего Его в стройное течение художественного целого. *Расширение смысловых границ багатели*, выводящее ее интерпретацию далеко за рамки «пустячка», станет, пожалуй, основной приметой бытия жанра в XIX и последующих столетиях – приметой, определяющей и его структурные модификации.

У Бетховена кристаллизуется такая важная черта жанра, как *цикличность*: «мгновения-состояния», запечатленные в багатели, вполне логично собираются в цикл, причем именно в цикле разрозненные пьесы зачастую обретают особый композиционный смысл. Здесь важно подчеркнуть действие двух тенденций – цикличности как свойства романтического музыкального мышления вообще и цикличности, имманентной самой багатели. Большинство написанных после Бетховена багателей представляют собой именно циклы.

Приведем в пример Три багатели для фортепиано (ор. 52) Франца Хюнтена, Багатели и экспромты для фортепиано (1844; JB 1:19) Берджиха Сметаны; Шесть багателей для фортепиано (1855, ор. 3) Камиля Сен-Санса; Три очень легких багатели для арфы (ор. 306) Николя Шарля Бокса; Две легких багатели для фортепиано (1856, ор. 27) Жака Луи Батмана; Багатели (1856, ор. 13) Франсуа (Франца) Шуберта⁵; Три багатели для фортепиано «Букет из роз» (1862, ор. 311) Шарля Майера; Четыре багатели для фортепиано (1874, ор. 81) Густава Меркеля; Багатели для фортепиано (1879, ор. 36) Наполеона Анри Ребера; Багатели для фисгармонии, двух скрипок и виолончели (1878, ор. 47) Антонина Дворжака; Багатели для скрипки и фортепиано (ор. 18) Йозефа Блоха; Багатели (1887, ор. 17) Анатолия Лядова; Багатели для скрипки и фортепиано (1888, ор. 28) Ферруччо Бузони; Юморески-багатели для фортепиано (1897, ор. 11) Карла Нильсена; Багатели для фортепиано (1899, ор. 5) Витезслава Новака и др. И в XX в. тенденция объединять багатели в циклы сохраняется как неотъемлемая черта жанра.

Справедливости ради стоит заметить, что наряду с циклами существуют и багатели как отдельно созданные пьесы, например, «Маленький дикий цветок: багатель для фортепиано» (ор. 373) Жака Луи Батмана, Багатель G-dur для фортепиано (1898) Йозефа Сука, Багатель для фортепиано g-moll Станислава Монюшко и др.

Уже у Бетховена кристаллизуется *жанровая определенность* багателей внутри цикла – пьесы зачастую имеют танцевальную, романсовую, маршевую, скерцозную основы, обуславливающие, в том числе и рельефность *контрастов* в канве цикла. Так, песенность присуща первой (первая тема) и третьей пьесам ор. 33 или же одиннадцатой из ор. 119, в которой изначальная Lied трансформируется в тор-

жественный хорал; природа скерцо очевидна во второй, пятой, седьмой пьесах, ор. 33; менуэтное начало ощутимо в первой, пастораль – в пятой, а буре в четвертой пьесе из ор. 126. В дальнейшем развитии циклы багательей внутри также будут организовываться, в том числе жанровыми средствами (зачастую указываемыми композиторами в качестве названий багательей): яркие жанровые сопоставления создают особую драматургию по-разному текущего времени в цикле. Приведем пример (отнюдь не единственный) жанровых подзаголовков багательей в цикле Й. Блоха – Romance, Ballade, Mazurka, Gavotte.

Бетховенские циклы багательей, являя собой поначалу довольно пестрое собрание различных миниатюр, в поздних опусах отличались очевидным развитием связей внутри цикла, сообщаящих ему единство. Если в первом сборнике багательей Бетховена ор. 33 о тональной драматургии говорить еще нет оснований, то ор. 126 уже отличается *стройной логикой* (G-dur, g-moll, Es-dur, h-moll, G-dur, Es-dur). И впоследствии при обращении к жанру других композиторов продуманность тональных красок будет естественно свойственна циклам: например, багателям Б. Сметаны (C-dur, a-moll, G-dur, e-moll, D-dur, h-moll, A-dur, fis-moll), К. Сен-Санса (I suite: g-moll, Es-dur, B-dur; II suite: F-dur, d-moll, G-dur) и др.

Циклы багательей Бетховена демонстрируют невероятное разнообразие типовых музыкальных форм – рондо, двух-, трехчастных в простых и сложных их вариантах, с варьированными или же динамизированными репризами. Будучи жанром, предусматривающим отражение красоты момента, впечатления-состояния, багатель не тяготеет к конфликтным и драматичным столкновениям, обуславливающим соответствующие решения формы. Вместе с тем в багателях Бетховена, особенно в ор. 126, представлены уни-

кальнейшие решения: «внутри формы может помещаться миниатюрная соната, да еще и с редчайшей у Бетховена субдоминантовой репризой (№ 6); реприза может носить, напротив, убывающий характер, словно истаивая в воздухе (№ 5) – или совсем исчезать, превращая задуманную трех-пятичастную форму АВАВА в нигде больше у классиков не встречающуюся сложную двойную двухчастную – АВAB (№ 4)» (Кириллина Л., 2009, с. 317–318). *Разнообразные интерпретации типовых форм* – это, пожалуй, черта, которая объединяет циклы багательей очень разных авторов романтической и последующих эпох, прибегающих, вслед за Бетховеном, к простым решениям, вариации которых поистине бесконечны.

Важно оговорить и процесс постепенного обретения багателью программности, столь свойственной природе романтического художественного мышления. Думается, что корни данной черты жанра также можно усмотреть в бетховенском опыте – достаточно вспомнить знаменитое рондо «К Элизе» (первоначальное название – Багатель № 25, a-moll, WoO 59, Für Elise), или две багатели WoO 54 «Весело. Грустно». Программность, пожалуй, выступит в XIX столетии мощным фактором, способствующим росту популярности багатели, ее укорененности в жанровой палитре романтической эпохи и обуславливающей ее способность вмещать порой очень серьезное содержание. Миниатюра, багатель становятся той «творческой лабораторией», где оттачиваются выразительные приемы, звукоизобразительные средства, грани формы, характер сопряжений пьес внутри цикла.

Многие багатели в созданных композиторами-романтиками циклах имеют программные подзаголовки. Так, восемь Багательей и экспромтов Б. Сметаны фиксируют в названиях мимолетные состо-

яния (1. Невинность, 2. Удрученность, 3. Идиллия, 4. Желание, 5. Радость, 6. Сказка, 7. Любовь, 8. Разлад); Три очень легких багатели для арфы Н.Ш. Бокса обретаются в рамках нарративов (1. La valse de Beethoven, 2. La dernière pensée de Weber, 3. La marche d'il crociato); цикл багателей Ф. Шуберта (дрезденского) включает, наряду с простыми темповыми названиями, и программные (Impromptu, Romanza espressiva, Le Papillon, Le Désir, L'Abeille, Barcarola et setera); Три багатели для фортепиано Шарля Майера названы поэтически тонко «Букет из роз»... Примеры эти можно множить и далее, ведь программность выступает знаковой чертой романтической миниатюры. Но важно и то, что данное качество багатели сохранится и в XX–XXI вв. и будет харак-

теризовать циклы багателей Павла Юона, Яна Сибелиуса, Эмиля Пьера Рате, Марио Пилати, Валентина Сильвестрова...

Подытожим. Рассыпанные в поэтических пассажах, нотных строках, дневниковых записях разных авторов слова «Vive la Bagatelle!»⁶ для музыкального искусства XIX в. окажутся пророческими: багатель окончательно закрепились в палитре жанров со свойственными ей особенностями, во многом предугаданными Бетховеном. Очевидным становится то, что «Бетховен интерпретировал архетип «пустычка», подчиняясь творческому заданию культуры своей эпохи, и запечатлел историческую значимость этого задания в блестящих находках, не утративших своей актуальности и в музыкальном искусстве наших дней» (Шишова Т., 1996, с. 138).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Parc & Château de Bagatelle, Paris. URL: https://discoverfrance.net/France/Paris/Parks_Gardens/Bagatelle.shtml (дата обращения: 04.11.2023).

² Chateau-de-bagatelle. URL: <https://www.frenchchateau.net/chateaux-of-picardie/chateau-de-bagatelle.html> (дата обращения: 04.11.2023).

³ В России это стихотворение и, в особенности начальное его четверостишие известно в переводе С. Маршака:

*В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность
И небо – в чашечке цветка.*

Однако существуют и иные переводы, с более деятельными акцентами:

*Чтоб целый мир в песчинке обнажить,
В цветке увидеть неба откровенье,
В ладони бесконечность удержи
И вечность улови в одно мгновенье.*

См.: Мельгунов Р. Уильям Блейк. В цветке увидеть неба откровенье. URL: <https://stihi.ru/2019/06/16/4371> (дата обращения: 08.11.2023).

⁴ Данная мысль в качестве центральной фигурирует в фундаментальном для понимания жанра миниатюры труде К.В. Зенкина (1996).

⁵ Имеется в виду так называемый дрезденский Шуберт – Франсуа (Франц) Антон Шуберт-младший (1808–1878), немецкий скрипач и композитор.

⁶ В разное время данный возглас исходил из уст Джонатана Свифта, Роберта Бёрнса, Жан Поля (Иоганна Пауля Фридриха Рихтера) и др.

ЛИТЕРАТУРА

Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1996. 60 с.

Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 2. 590 с.

Кириллина Л.В. А.Б. Маркс как критик поздних произведений Бетховена // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 27–31.

Копчевский Н.А. Вступительная статья // Бетховен Л. ван. Багатели / ред. Э. д'Альбера и Г. фон Бюлова; вступ. ст., пер. примеч. и под-

REFERENCES

Kirillina, L. (2009), *Bethhoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t.* [Beethoven. Life and work: in 2 vol.] no 2, Nauchnoizdatel'skii tsentr "Moskovskaya konservatoriya", Moscow, 590 p. (in Russ.)

Kirillina, L. (2013), "A.B. Marx as a critic of Beethoven's late works" *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], no. 2, pp. 27–31. (in Russ.)

Kopchevskii, N. (1978), "Introductory article", *Bethhoven L. van. Bagateli* [Beethoven L. van. Bagateli], in E. d'Albert and G. von Bulow (ed.), *Muzyka*, Moscow, pp. 3–8. (in Russ.)

Shishova, T., Laskova, A. (1996), "Beethoven's Bagatelles in the context of the genre system of music

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

гот. изд. Н.А. Копчевского. М.: Музыка, 1978. С. 3–8.

Шишова Т.А., Ласкова А.Б. Багатели Бетховена в контексте жанровой системы музыки XIX столетия // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 137–140.

Яковенко В.И. Джонатан Свифт. Его жизнь и литературная деятельность: Биографический очерк (С портретом Свифта, гравированным в Лейпциге Геданом) // Биографическая библиотека Ф. Павленкова; Вып. 160. СПб., 1891. 109 с. (Жизнь замечательных людей).

of the XIX century” *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], no. 3-4. pp. 137–140. (in Russ.)

Yakovenko, V. (1891), “Jonathan Swift. His life and literary activity: A biographical sketch (With a portrait of Swift, engraved in Leipzig by Gedan)”, *Zhizn' zamechatel'nykh lyudei. Biograficheskaya biblioteka F. Pavlenkova* [The lives of remarkable people. The Biographical Library of F. Pavlenkova], Issue 160, Saint Petersburg, 109 p. (in Russ.)

Zenkin, K. (1996), *Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma* [Piano miniature and the ways of musical romanticism], Abstract of Doct. Sc. Thesis, Moscow, 60 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Верба Наталья Ивановна, доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: verba.natalia@yandex.ru

Author Information

Natalia I. Verba, D. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Musical Education and Education at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: verba.natalia@yandex.ru

Поступила в редакцию 09.12.2023

После доработки 13.02.2024

Принята к публикации 14.02.2024

Received 09.12.2023

Revised 13.02.2024

Accepted for publication 14.02.2024

© Предвечнова, Е.О., 2024

УДК 786.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-18-24

О СЕМАНТИКЕ ПРОГРАММЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ САКРАЛЬНЫХ СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В «СОНАТЕ-БАЛЛАДЕ» Fis-dur, op. 27 Н.К. МЕТНЕРА

Е.О. Предвечнова¹

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

Аннотация. Впервые представлен семантический анализ программы и сакральных символических образов «Сонаты-баллады», op. 27 Н.К. Метнера. Рассмотрены особенности экстрамузикальной семантики Сонаты, обусловленной влиянием романтических фортепианных баллад Ф. Шопена, Четвертой сонаты А. Скрябина. Обращение к понятию «религиозно-символическая программа» помогает интерпретировать семантику символических образов Сонаты, отображенных в эпиграфе-стихотворении А.А. Фета. Рассмотрена специфика трактовки композиции и структурно-семантического жанрового инварианта Сонаты, op. 27, выраженная в идее троеединства и семантике круга. Метасимвол Веры, осмысливаемый в контексте теории М.Г. Арановского и в соответствии с концептуальным содержанием «Сонаты-баллады», позволяет выявить ипостаси Человека созидającego, молящегося, ликующего, объединенных в единой концепции «Человек теургический». На интрамузыкальном семантическом уровне определены лирико-эпические темы баллады, танца, полета, ликования, и лирико-драматические образы хора-шестствия, скорби, воли, молитвы, вопроса и восклицания. Ценностно-смысловой аспект анализа на основе трудов М.М. Бахтина, В.В. Медушевского выявил особенности экзистенциального содержания Сонаты, представленного в хронотопе и драматургии образов-символов Времени и Вечности, автора и героя.

Ключевые слова: Н.К. Метнер, Соната-баллада, семантика программности, исполнительская интерпретация, образ-символ, структурно-семантический жанровый инвариант

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Предвечнова Е.О. О семантике программы и интерпретации сакральных символических образов в «Сонате-балладе» Fis-dur, op. 27 Н.К. Метнера // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 18–24. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-18-24.

ON THE SEMANTICS OF THE PROGRAM AND THE INTERPRETATION OF SACRED SYMBOLIC IMAGES IN THE "BALLAD SONATA" Fis-dur, op. 27 by N.K. MEDTNER

Е.О. Predvechnova¹

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

Abstract. This article presents for the first time a semantic analysis of the program and sacred symbolic images of N. K. Medtner's "Sonata-Ballad", op. 27. The features of the extramusical semantics of the Sonata, due to the influence of the romantic piano ballads of F. Chopin, the Fourth Sonata of A. Scriabin, are considered. Appeal to the concept of "religious-symbolic program" helps to study the semantics of the sacred images of the Sonata, displayed in the epigraph-poem of A.A. Fet. The specifics of the interpretation of the composition and the structural-semantic genre invariant of the Sonata, op. 27, expressed in the idea of the trinity and the semantics of the circle, are considered. The meta-symbol of Faith, comprehended in the context of the theory of M.G. Aranovsky and in

accordance with the conceptual content of the "Sonata-Ballad", allows us to identify the incarnations of the Man who creates, prays, rejoices, united in a single concept "Theurgic Man". At the intramusical semantic level, lyric-epic themes of ballads, dance, flight, jubilation, and lyrical-dramatic images of the choral procession, sorrow, will, prayer, question and exclamation are revealed. The value-semantic aspect of the analysis, based on the works of M.M. Bakhtin, V.V. Medushevsky, made it possible to identify the features of the existential content of the Sonata, presented in the chronotope and dramaturgy of images-symbols of Time and Eternity, the author and the hero.

Keywords: N.K. Medtner, Sonata-ballad, semantic of programm, performing interpretation, image-symbol, structural-semantic genre invariant

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

For citation: Predvechnova, E.O. (2024), "On the semantics of the program and the interpretation of sacred symbolic images in the «Ballad Sonata» Fis-dur, op. 27 by N.K. Medtner", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 18–24. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-18-24.

Сонатное творчество Н.К. Метнера обладает концептуальной направленностью, обусловленной попыткой осмысления культурно-исторических событий рубежа XIX–XX вв. В содержании «Сонаты-баллады», написанной в 1914 г., отразились экзистенциальные размышления композитора о борьбе светлой и темной сторон человеческой души, духовно-нравственных основах бытия. Поэтическим эпиграфом к сочинению послужил библейский сюжет стихотворения А.А. Фета «Когда Божественный бежал людских речей...». Изначально Н.К. Метнером задумывался фортепианный концерт или цикл пьес, однако именно в сонатной форме наиболее точно воплотились его художественные идеи и теургийность мышления.

Религиозный философ И. Ильин, поэт-символист А. Белый считали творчество Н. Метнера боговдохновенным. Религиозные истоки прослеживаются также в других сочинениях Н.К. Метнера – «Военной» сонате, op. 30 a-moll (авторские слова к теме побочной партии – «Дай, Господи, дай России счастье!»), скрипичной «Эпической» сонате № 3 e-moll (побочная партия I части – тема «Христос воскрес»), романсах «Молитва», «У врат обители святой», «Ангел» на слова М.Ю. Лермонтова и др. Наиболее ярко художественная религиозность и вера композитора в просветительскую миссию искусства, основанную на синтезе

вдохновения и мастерства, проявилась в Сонате, op. 27, в числе первых записанной автором на пластинку. Цель настоящей статьи – с помощью семантического метода изучить особенности программы и интерпретировать сакральные образы-символы «Сонаты-баллады» Н.К. Метнера.

Вопросы семантики программы, структурно-семантического жанрового инварианта Сонаты в статье рассматриваются на основе исследований М.Г. Арановского (1979), диссертаций О.А. Москвиной (2017), О.И. Поповской (1990). Особенности музыкально-художественного хронотопа и интерпретации символических образов произведения op. 27 исследуются в опоре на работы М.М. Бахтина (1986), Ю.В. Келдыша (1997), И.П. Кладовой (2021), В.В. Медушевского (1993), А.С. Ярешко (2013). Влияние религиозного мировосприятия Н.К. Метнера на содержание «Сонаты-баллады» раскрываются посредством изучения трудов Н.А. Бердяева (1989), К.В. Зенкина (2009), И.А. Ильина (1996), Н.К. Метнера (1978).

Программное название Сонаты Fis-dur связано с литературным жанром баллады¹. Экстрамузыкальная семантика сочинения определяется близостью лирико-эпическим фортепианным балладам Ф. Шопена, которым свойственны скрытые драматические конфликты. Семантика поэтической программы «Сона-

ты-баллады» обусловлена стихотворным эпиграфом, который послужил источником вдохновения Н.К. Метнера. Однако стихотворение А.А. Фета не определяет последовательность развертывания музыкальной драматургии, что позволяет рассматривать сочинение ор. 27 с точки зрения символической программности, где символ служит средством реализации художественных идей (Поповская О., 1990, с. 4). Так, смыслообразующим в Сонате является метасимвол Веры, вызванной стремлением композитора сохранить основы и традиции классического искусства.

Наиболее полно раскрыть этот образ представляется возможным на основе понятия «религиозно-символическая программность», которая понимается как «многоуровневая система музыкальных символов, обусловленная религиозными мотивами и охватывающая все параметры инструментального произведения – от символики формы до символической трактовки интонационных, ладогармонических, ритмических, фактурных, темброво-артикуляционных деталей музыкального процесса» (Москвина О., 2017, с. 12).

На уровне музыкальной формы религиозно-символическая программность «Сонаты-баллады» проявилась в идее триединства, связанной с убеждением Н.К. Метнера, что «красота неотделима от истины и блага и образует вместе с ними триединый Божественный идеал» (Зенкин К., 2009, с. 21). Концепция триединства выражена в авторской трактовке структурно-семантического жанрового инварианта и композиции Сонаты, представляющих синтез одночастной баллады и трехчастного цикла романтического типа. Драматургическая целостность определяется семантикой композиции, где вариационная середина обрамляется сонатным *allegro* крайних частей. Так,

по аналогии с теорией М.Г. Арановского о трех ипостасях Человека и в соответствии с сакрально-религиозным содержанием Сонаты можно предположить, что I часть реализует образы «Человека создающего», II часть – «Человека молящегося», III часть – «Человека ликующего». Метасимвол Веры, воплощенный в триединстве Сонаты, может быть осмыслен в концепции «Человек теургический»², обусловленной религиозными и художественно-эстетическими взглядами Н.К. Метнера.

Интрамузыкальная семантика тематизма I части «Сонаты-баллады» представлена диалогом двух образных сфер – лирико-эпической, рисующей, и лирико-психологической, отражающей внутреннее переживания героя. В этом контексте важно обратиться к понятию хронотопа художественного произведения, раскрывающего «взаимосвязь временных и пространственных отношений» (Бахтин М., 1986, с. 9). Экзистенциальное содержание Сонаты *Fis-dur* формируется на основе диалога образов-символов Времени и Вечности, автора и героя. Образ-символ Вечности представлен семантикой круга, воплощенного в метатеме баллады (первый элемент главной партии, тт. 1–8). Троекратное повторение интервалов восходящей терции (*ais-cis*) и нисходящей секунды (*ais-gis*) создают континуальное замкнутое круговое движение мелодии и идею цикличности, бесконечного «... движения жизни вокруг вечности» (Келдыш Ю., 1997, с. 137). Расширению музыкального пространства способствует мелодическая распевность, подчеркнутая ремаркой *cantando* и отражающая внутреннюю рефлексию автора.

Жанрово-танцевальная образная сфера (второй элемент главной партии, тт. 13–15) символизирует динамичное Время героя, выраженное аккордовой фактурой, ускоряющимся темпом, упру-

гой ритмикой и штрихом *staccato*. Определяя танец как «эмоционально-чувственное жизнеощущение», М.Г. Арановский отмечает, что «...ритм заставляет почувствовать движение времени, а через время – течение самой жизни» (1979, с. 23). В семантике танцевальности передается ликование, восторг героя, созерцающего природу. Так, гармоничное взаимодействие песни и танца раскрывает объективный внешний символический план содержания, обусловленный теургийностью мышления Н.К. Метнера.

Обратным значением обладает лирико-психологический образ-символ скорби (побочная партия, *dis-moll*, т. 34), выраженный темами вздоха (тт. 33–34, 35–36) и вопроса (тт. 35, 37). Субъективный, внутренний план воплощен сжатием музыкального пространства, дискретной мелодией, остинатной пульсацией ломбардского ритма, взволнованными «задышающимися» паузами, позволяющими провести интертекстуальные параллели с образом бедного еврея из цикла «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского. Дальнейшая трансформация образа-символа скорби, приобретающего волевые черты, приводит к ликующему перезвону колоколов (заклучительная партия, т. 68), способствующему расширению пространственного аспекта хронотопа.

Говоря об интонации лирического героя, В.В. Медушевский отмечает: «В музыке романтизма “говорящий” человек представлен как повествователь – очевиднее всего в инструментальных балладах: музыка в них воспроизводит рассказ, отчасти характеризуя и рассказчика; рассказ временами превращается в драматическое саморазвертывание сюжета...» (1993, с. 60). О трансформации и динамизации эпических и танцевальных образов в коде свидетельствуют яркое *FF*, ремарка «*appassionato*», расширение и уплотнение фактуры, значительное ускорение темпа

(*allegro molto agitato*), утверждение патетической тональности *fis-moll*. Драматургическая, семантическая и тональная разомкнутость, требующая дальнейшего развития, определила написание II и III частей сонаты.

Образ-символ молитвы, составляющий основу II части Сонаты, ор. 27 («Интродукция»), олицетворяет внутреннюю концентрацию и духовный подвиг Христа, который «и голод забывал, и жажду многих дней, внимая голосу пустыни» (Фет А., 2021, с. 39). В основе этой части – сакральное, континуальное «время-вечность», отражающее «символический опыт образотворчества... композитора» (Кладова И., 2021, с. 160).

Состояние молитвенности воплощается в скорбном характере темы хорала-шествия (*pesante*, тт. 1–24), показывающей предвоенные апокалиптические настроения русской интеллигенции, привыкшей «ежедневно ждать расстрела и научившейся презирать мысль о смерти. Сколько из них уже убиты, сколько сосланы... И как отзывалась, как трепетала эта аудитория в ответ на музыку Метнера!» (Ильин И., 1996, с. 309). Мерность траурного шествия, основанного на ритмоформуле шага, прерывается мужественными призывами-импульсами тем воли (тт. 44–46) и восклицания (тт. 11–12, 14–16). Пунктирный ритм в сочетании с динамическим всплеском иллюстрирует духовный, возвышенный порыв героя: «Писанию внимли: Пред Богом Господом лишь преклоняй колени!» (Фет А., 2021, с. 39). Так, семантическая доминанта молитвы, выраженная в символическом сакральном образе хорала-шествия, позволяет определить концепцию II части как «Человек молящийся».

Взаимодействие элементов сонатности и рондальности³ в III части («Финал»), обусловленное семантикой круга, создает композиционную и образно-символи-

ческую связь с предыдущими частями. Жизнеутверждающий, танцевальный характер экспозиции (*Allegro, Fis-dur*) символизирует духовную радость героя: «И сатана исчез – и ангелы пришли в пустыне ждать его велений» (Фет А., 2021, с. 39). В экспозиции идея триединства, лежащая в основе композиции Сонаты, выражена троекратным повторением главных тем. Образ-символ ликования воплощен семантикой тем полета (тт. 1–7) и восклицания (т. 4), передающих торжество «все преодолевающего духа» русского народа, поющего «Осанну» (Ильин И., 1996, с. 309). Семантика полетности, переданная пунктирным ритмом, стремительным темпом, высоким регистром, ремаркой *leggierissimo*, позволяет провести интертекстуальные и образно-символические параллели с Четвертой сонатой *Fis-dur*, ор. 30 А.Н. Скрябина.

Специфика трактовки жанрового инварианта «Финала» заключается во введении вместо разработки масштабной фуги (тт. 132–174), построенной на теме хорала-шествиста «Интродукции». В смысловой драматической кульминации символический образ скорби приобретает героико-патетический характер. Сжатие музыкального пространства, связанного с динамизацией образа героя, отражено в тревожном характере темы полета (т. 237, *affanato* – «беспокойно»), однако трубное звучание темы воли (тт. 261–271) провозглашает окончание борьбы и утверждает основную тональность *Fis-dur*.

Завершается «Соната-баллада» торжественной кодой, где переосмысливаются главные образы и темы I части. Ритмически увеличенная метатема баллады сопровождается праздничным трезвоном колоколов (т. 350), олицетворяющих призыв к единству духа и веры – могучих корней русской культуры. «Знакомый звон, любимый звон – Руси наследие святое. Мое

причастие к тебе да будет вечным, как и все живое...» (Ярешко О., 2013, с. 7).

Сакральный образ Вечности, символизирующий экзистенциальные ценности и основы духовного бытия, проявился в «соборном мышлении, колокольном звоне, в беспредельном, “бесконечном” сакральном круге и ритме литургической жизни» композитора-творца (Кладова И., 2021, с. 161). Таким образом, интерпретация символических образов Времени и Вечности, трансформация основных тем Сонаты позволяет осмыслить жанровый инвариант и концепцию III части – «Человек ликующий».

В заключение отметим, что совмещение жанров баллады и сонаты в произведении ор. 27 Н.К. Метнера на экстрамузыкальном семантическом уровне обусловлено влиянием фортепианного творчества Ф. Шопена и А. Скрябина. Понятие религиозно-символической программности помогает раскрыть специфику концептуального содержания «Сонаты-баллады», написанной по мотивам стихотворения А.А. Фета.

Рассмотрение особенностей триадной композиции и структурно-семантического жарового инварианта Сонаты *Fis-dur*, выраженного в метасимволе Веры, позволяет представить концепцию «Человек теургический», обусловленную художественно-эстетическими и религиозными взглядами Н.К. Метнера. Понятие хротона художественного произведения способствует интерпретации образов-символов Времени и Вечности, Автора и Героя. На интрамузыкальном семантическом уровне выявлены контрастные лирические и драматические образные сферы.

Метатема баллады, находясь в центре образно-символического круга, отражает основной лирико-эпический характер сочинения. Импульс к развитию в I части создает многоплановый образ героя, раскрывающийся в контрастных темах танца

и скорби. В «Интродукии» авторское начало передается через символический образ молитвы, представленный темой хорала-шествия. В «Финале» темы полета, колоколов, восклицания рисуют картину ликования героя и раскрывают экзистенциальный характер сочинения. Зашифрованная в содержании «Сонаты-баллады» сакральная символичность обусловлена особенностями мышления, «духовной

проникновенностью» композитора-творца, стремящегося к постижению Вечности, Порядка и Истины сквозь «призму своего таланта» и божественного предназначения (Метнер Н., 1978, с. 147). Служение русской культуре определило дальнейшее духовное преображение Н.К. Метнера, выраженное в решении в 1935 г. принять православие, созвучное его внутреннему миру и духовным устремлениям.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Название «Баллады» также носит Третий концерт Н.К. Метнера e-moll, op. 60, написанный в 1943 г.

² Данная концепция впервые предложена автором статьи в кандидатской диссертации «Фортепианные сонаты Н.К. Метнера: особенности стиля и семантики» (Предвечнова, Е., 2018, с. 152). В ра-

боте используется понятие теургии русских религиозных философов, рассуждающих о сотворчестве Бога и человека в искусстве, творящем «иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее» (Бердяев Н., 1989, с. 165).

³ III часть написана в сонатной форме с двойной экспозицией (по О. Соколову (1970)).

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. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

Бердяев Н.А. Смысл творчества (Опыт оправдания человека). М.: Правда, 1989. 608 с.

Зенкин К.В. Николай Метнер в музыкальном мире своего времени // Николай Метнер: вопросы биографии и творчества / сост. Т.А. Королькова, Т.Ю. Масловская, С.Р. Федякин. М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье»; Русский путь, 2009. С. 9–27.

Ильин И.А. О музыке Метнера // Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6, кн. 2. М.: Русская книга, 1996. С. 306–309.

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

Кладова И.П. П.И. Чайковский. «Всенощное бдение»: контексты восприятия символов и архетипов сакрального времени // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 155–168.

Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.

Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Париж: YMCA PRESS, 1978. 156 с.

Москвина О.А. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2017. 28 с.

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.)

Bakhtin, M.M. (1986), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity], Iskusstvo, Moscow, 445 p. (in Russ.)

Berdyayev, N.A. (1989), *Smysl tvorchestva (Opyt opravdaniya cheloveka)* [The meaning of creativity (the experience of human justification)], Pravda, Moscow, 608 p. (in Russ.)

Fet, A.A. (2021), *Maloe sobranie sochinenii* [Small collected works], Azbuka, Moscow, 640 p. (in Russ.)

Il'in, I.A. (1996), "About Medtner's music", *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected works: in 10 vols.], Book 2, vol. 6, Russkaya kniga, Moscow, pp. 306–309. (in Russ.)

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

Kladova, I.P. (2021), "P.I. Chaikovsky. «All-Night Vigil»: contexts of perception of symbols and archetypes of sacred time", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 2, pp. 155–168. (in Russ.)

Medushevskii, V.V. (1993), *Intonatsionnaya forma muzyki* [Intonation form of music], Kompozitor, Moscow, 262 p. (in Russ.)

Metner, N.K. (1978), *Muza i moda. Zashchita osnov muzykal'nogo iskusstva* [Muse and fashion. Protection of the foundations of musical art], YMCA PRESS, Paris, 156 p. (in Russ.)

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.

Соколов О.В. О сонатности в произведениях Метнера // Вопросы теории музыки. Вып. 1. М., 1970. С. 140–166.

Фет А.А. Малое собрание сочинений. М.: Азбука, 2021. 640 с.

Ярешко А.С. Колокол как предчувствие. Колокольные звоны в творчестве А.Н. Скрябина и С.В. Рахманинова. Саратов: Саратов. гос. консерватория (акад.) им. Л.В. Собинова, 2013. 164 с.

Moskvina, O.A. (2017), *Instrumental'noe tvorchestvo Sofii Gubajdulinoi v aspekte religiozno-simvolicheskoi programmnosti* [Instrumental creativity of Sofia Gubaidulina in the aspect of religious and symbolic programming], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 28 p. (in Russ.)

Popovskaya, O.I. (1990), *Simvolicheskaya programmnost' v sovetskoi muzyke 70–80-h godov* [Symbolic programming in Soviet music of the 70s and 80s. Extended abstract of candidate's thesis], 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.)

Sokolov, O.V. (1970), "About sonata in Medtner's works", *Voprosy teorii muzyki* [Music theory issues], Issue 1, Moscow, pp. 140–166. (in Russ.)

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

Zenkin, K.V. (2009), "Nikolai Medtner in the musical world of his time", *Nikolai Metner: Voprosy biografii i tvorchestva* [Nikolai Medtner: Questions of biography and creativity], Biblioteka-fond "Russkoe zarubezh'e", Moscow, pp. 9–27. (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

Ekaterina O. Predvechnova, 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 07.09.2023

После доработки 16.02.2024

Принята к публикации 21.02.2024

Received 07.09.2023

Revised 16.02.2024

Accepted for publication 21.02.2024

© Денисова, З.М., 2024

УДК 78.01.

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-25-33

КОМПОЗИТОРСКАЯ ПРАКТИКА ЗАПАДНОЙ МУЗЫКИ 1950–1970-х гг. В КОНТЕКСТЕ МОНТАЖА

З.М. Денисова¹

¹ Екатеринбургская детская школа искусств № 2, Екатеринбург, 620137, Российская Федерация

Аннотация. Западная музыка 1950–1970-х гг. являет собой одну из интереснейших страниц музыкальной культуры XX в. Это время новаторов, внесших свой неоценимый вклад в развитие мирового музыкального искусства. Парадоксальность, неоднозначность, сложность западной музыки 1950–1970-х гг. с самого начала вызвала активный исследовательский интерес. И все же, несмотря на существующие работы, системное рассмотрение авангардных течений в контексте монтажа в отечественном музыкознании ранее не предпринималось. Активное развитие музыки, пришедшее на этот период, является не столько следствием стремления композиторов противопоставить свое творчество наследию предшествующих эпох, сколько проявлением нового типа художественного мышления, обращенного ко всем достижениям человеческой культуры в целом. Продуктом такого мышления стал монтаж, выступивший своеобразным знаком начала нового этапа развития музыкального искусства. Примечательно, что первоначально монтаж – лишь способ конструирования музыкального произведения. Постепенно в своем развитии он достигает масштаба отдельного явления, открывающего широкие возможности работы композиторов с различными художественными пластами и создания на их основе сложных концепций, отображающих многогранность и неоднозначность мироощущения современных авторов. В поле зрения автора статьи находятся следующие авангардные течения: алеаторика, сонористика, минимализм, медитативная музыка и др. Природа монтажа, закономерности его функционирования выявляются посредством анализа музыкальных текстов.

Ключевые слова: монтаж, авангард, композиторская практика, музыкальный текст, драматургия, композиция, тематизм

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Денисова З.М. Композиторская практика западной музыки 1950–1970-х гг. в контексте монтажа // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 25–33. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-25-33.

THE COMPOSITIONAL PRACTICE OF WESTERN MUSIC IN THE 1950s AND 1970s IN THE CONTEXT OF EDITING

Z.M. Denisova¹

¹ Ekaterinburg Children's Art School no. 2, Ekaterinburg, 620137, Russian Federation

Abstract. Western music of the 1950s and 1970s is one of the most interesting pages of the musical culture of the 20th century. This is the time of innovators who have made their invaluable contribution to the development of world musical art. Paradoxicality, ambiguity, complexity of Western music of the 1950s and 1970s aroused active research interest from the very beginning. And yet, despite the existing works, a systematic consideration of avant-garde trends in the context of montage in Russian musicology has not been undertaken before. The active musical development that came during this period is not so much a consequence of the composers' desire to oppose their work to the legacy of previous eras, but a manifestation of a new type of artistic thinking, addressed to all the achievements of human culture as a whole. The product of such thinking was montage, which acted as

a kind of sign of the beginning of a new stage in the development of musical art. It is noteworthy that initially montage acts only as a way of constructing a musical work. Gradually, in its development, it reaches the scale of a separate phenomenon, opening up wide opportunities for composers to work with various artistic layers and create complex conceptual layers based on them, reflecting the versatility and ambiguity of the worldview of modern authors. The following avant-garde trends are in the field of view of the author of the article: aleatorics, sonoristics, minimalism, meditative music and others. The nature of montage, the patterns of its functioning are revealed through the analysis of musical texts.

Keywords: montage, avant-garde, composer's practice, musical text, dramaturgy, composition, thematics

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

For citation: Denisova, Z.M. (2024), "The compositional practice of Western music in the 1950s and 1970s in the context of editing", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 25–33. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-25-33.

В конце 1950-х гг. в музыкальном искусстве намечается резкая смена стилистической доминанты. В творчестве композиторов появляются музыкальные концепции, отличающиеся сложностью содержания и уникальностью решений. Несмотря на свою разность, они имеют общую концептуальную основу, для которой характерно сочетание открытости сложившимся музыкальным традициям и устремленности к экспериментальным поискам. Этот художественный процесс реализуется с помощью монтажа, выступающего в партитурах своеобразной универсалией. Данная ситуация ставит вопрос о монтаже как о значимом художественном явлении, повлиявшем, по сути, на возникновение многих художественных позиций в музыкальном искусстве указанного периода.

Монтаж позволяет композиторам воплощать музыкальные новации, которые открывают иные, уникальные пути развития музыки как вида искусства. В качестве доказательства этого положения рассмотрим некоторые примеры западной музыки 1950–1970-х гг. Прежде обратимся к пониманию и трактовке монтажа.

Сущность монтажа в художественном произведении рассматривалась многими учеными в самых разнообразных областях искусства. Среди них, безусловно, на первом месте стоит область кино (Эйзенштейн С., 1964; Пухначев Ю., 2011; Кулешов Л., 1935; Юткевич С., 1947). Весомую роль в развитии науки о монтаже сыгра-

ли работы в области литературы, театра, музыки. Среди них исследования Ю. Лотмана (1970, 1973), В. Иванова (1976, 1988), А. Раппопорта (1988), В. Бычкова (2004), Т. Адорно (2001), А. Бочарова (1980), В. Чайковской (1980), Т. Хуттунен (2007), О. Синельниковой (2013) и мн. др. Будучи сложным явлением, монтаж интерпретируется исследователями в различных областях науки по-разному: как способ мышления художника (Фелонов Л., 1974), как разновидность воплощения образной концепции (Лотман Ю., 1970), как способ построения произведения (Иванов В., 1988), и, наконец, как метод функционирования культуры в XX в. (Бычков В., 2004).

В настоящей статье понятие монтаж трактуется как метод построения музыкальных текстов, состоящих из многочисленных семантически значимых интонационных единиц, отличающихся высокой степенью композиционной дробности, нерегламентированностью сюжетной линии, соединенных по принципу контраста с доминирующей функцией экспозиционного изложения. С помощью этого метода композиторы второй половины XX в., трансформируя формы воплощения музыкальной мысли, создают концептуальные пласты, отличающиеся масштабностью замысла, его глубиной, сложностью технических решений. Содержание подобных музыкальных сочинений отмечено ассоциативной плотностью художественных образов, вытесняющей

последовательное изложение сюжетной линии и инициирующей появление главного качества содержательного плана – многопластовости, требующей от слушателя активного соучастия в его восприятии и осознании.

Рассмотрим, каким образом этот процесс проявился в практике западных композиторов 1950–1970-х гг.

Сонористика открывает неиспользованные музыкальные возможности, реализуемые мастерами через принцип противопоставления самых неожиданных звукообразов, приводящий к свободе звуковой мысли. Эта свобода обусловлена их внутренним стремлением уйти от выверенности композиции, определенности образного решения. Подтверждением тому служит одно из размышлений Д. Лигети: «В 1951 году, – рассказывает мастер, – я окончательно понял, что мне следует избрать другой путь. Это значило не только покончить с обработками народных песен, мне следовало также перестать оставаться последователем Б. Бартока. Однако это намерение не могло быть реализовано тотчас же. Представление о “статической” музыке, которое я воплотил много лет позднее, в 1961 году в “Атмосферах”, существовало у меня уже с 1950 года. Я знал, что как-нибудь смогу сочинить музыку без мелодии, без ритма, музыку, в которой формальные очертания – множество наполняющих ее подробностей – не будут восприниматься как отдельные моменты, но друг с другом переплетаться, связываться, музыку, где краски будут радужно переливаться... Как композитор я жил тогда двойной жизнью: писал пьесы в духе Бартока, с другой стороны – начал экспериментировать» (Когоутек Ц., 1976, с. 42).

Мысли композитора представляются чрезвычайно ценными. Они отражают присутствие монтажного типа мышления в сонористике, который проявляется

в уходе от завершенных и развернутых тематических построений, в стремлении к сжатости смыслового наполнения, в контрастности соединения звуковых комплексов, их неожиданных сопоставлениях, дарящих слушателю новые художественные ощущения и одновременно широту ассоциативно-художественного поля.

Примером подобной работы служит произведение 1962 г. «Приключения». Сочинение представляет собой калейдоскопическое мелькание тембровых эффектов. Перед нами монтаж различных звуков из окружающей нас реальности: визгов, хрипов, шипений, стонов, хохота, мычания, блеяния. Внезапно возникающие два-три вокальных звука резко прерываются общим шумом. Весь этот тематизм развивается в сопровождении инструментального ансамбля, партия которого представляет собой то тянущиеся звуки, то резкие обрывы.

Стоит отметить, что монтирование различных соноров – типичное явление для музыкальных партитур изучаемого периода. Композиторы обращаются к самым разнообразным звукам. Среди них различные шорохи, шумы, пространственные гулы, шелест. В этом плане показательна Первая симфония К. Пендерецкого, созданная в 1973 г.

Роль некой основы композиции в новом симфоническом континууме выполняет точно рассчитанный по математическим законам график соотношения тематизма: это аккорд медных инструментов, звук ля у валторны в октаву, взятый на пианиссимо, интонация, основанная на малосекундовом ходе, и типичная для сонористики «звуковая магла», созданная средствами четвертитоновой и кластерной техники. В результате такого соотношения выстраивается грандиозное симфоническое полотно, основанное на сонатном принципе конфликтного со-

пряжения исходных тематических зон, их монтажного столкновения, изменения, обретения в репризном разделе формы нового качества.

Монтажность в сонористике проявляется и в звуковой среде сочинений. Безграничная, текучая, внутренне насыщенная, изменяющаяся, она бесконечно монтирует голоса, образуя различные виды монтажа (вертикальный, горизонтальный, параллельный), в целом составляя вибрирующий многослойный звуковой комплекс, который, едва достигнув иллюзорной целостности, рассыпается в акустических световых бликах.

Признаки монтажности прослеживаются и в алеаторической технике, возводящей в абсолют принцип случайности. Здесь монтажность проявляет себя в своеобразной композиционной открытости, рождающей уникальность композиторских решений. П. Булез в Третьей сонате, К. Штокхаузен в «Клавирштюк XI» первыми опробовали эту композиционную открытость на основе «момент-формы».

Напомним, что «открытая форма» или «момент-форма» никуда не направлена, она не состоит из традиционных разделов, в ней отсутствуют ярко выраженные кульминации. Главной ее особенностью выступает концентрированность тематического материала на протяжении всего сочинения. Создается впечатление, что автор стремится запечатлеть время настоящее, время сегодняшнего дня.

Показательна «Клавирштюк XI» (пьеса для фортепиано) К. Штокхаузена, которую композитор записал на большом листе-плакате. Она состоит из девятнадцати несвязанных друг с другом нотных фрагментов. Согласно наставлениям автора, «исполнитель безучастно глядит на лист бумаги и начинает с какой-либо первой попавшейся на глаза группы; он играет ее с любой скоростью... с любым уровнем громкости и с любой формой ар-

тикуляции. Когда первая группа подойдет к концу, он читает следующие за ней указания скорости, громкости и артикуляции, смотрит без определенных намерений на какую-нибудь другую группу и играет ее согласно трем указаниям... каждая группа связуема с каждой из восемнадцати остальных, так что любую можно сыграть с какой угодно из шести скоростей, громкостей и артикуляций» (Когоутек Ц., 1976, с. 239).

В определенной степени примером монтажности в музыке является и творчество Дж. Кейджа, в частности, Концерт для фортепиано с оркестром (1957–1958). Концерт состоит из отдельных независимых голосов. Партия фортепиано представляет собой 63 фрагмента, не связанных между собой. Исполнитель может играть их в любой последовательности, соединять музыкальные фрагменты в одновременности, дополнять магнитофонной записью.

Широкое распространение получают и хэппенинги. Свою дань этому жанру отдали К. Штокхаузен, Дж. Кейдж, К. Пендерецкий, Д. Лигети, Д. Шнебель.

Эстетические принципы хэппенинга сводятся к следующим положениям. Стираются грани между искусством и жизнью, между звуковым и внезвуковым миром; осуществляется синтез музыки не только с театром, поэзией и другими искусствами, но, прежде всего, музыки и «внехудожественных акций». При этом музыка должна раствориться в них. Так, к примеру «Алфавит для Льежа» К. Штокхаузена из тринадцати музыкальных картин предусматривает акции по намагничиванию воды, массажированию тела и пр. В хэппенинге реализуется идея музицирования, а не концертирования, провозглашается принцип открытости любым впечатлениям жизни, господствует принцип спонтанности, импровизации, принцип открытых форм, когда фор-

ма складывается на глазах у слушателей. Наконец, особенно важен принцип коллективности творчества, осуществляемого прямо на сцене, вовлечение слушателя в создание спектакля.

В 1950-е гг. ученик Ле Корбюзье Я. Ксенакис начинает работать в «стохастической манере», реализуя математические методы, связанные со строжайшим графическим конструированием музыкальной партитуры. По своей сущности сочинения, созданные в «стохастической манере», монтажны. Ю. Кон в какой-то мере раскрывает этот аспект: «Подобно распределению частиц в газе, звуки, по мнению Ксенакиса, можно расположить в виде больших или меньших скоплений, в “звуковом облаке”. Высчитав вероятности этих скоплений, их представляют на бумажных карточках графически. В разграфленной карточке точками обозначают большие или меньшие степени густоты “звукового облака”. Применяя элементарные исчисления классов – пересечение, объединение, дополнение и разность, Ксенакис предлагает новый тип сочинения музыки, в котором элементарными единицами являются уже не отдельные звуки, а целые “звуковые облака”. Проблему перехода от одного момента композиции к другому Ксенакис тоже предлагает решать математически, на основе теории групп и, главным образом, на основе так называемых “цепей Маркова”. Последние, как уже отмечалось, определяют вероятность данного состояния в связи с непосредственно предшествующим ему состоянием» (Кон Ю., 1976, с. 119).

Продолжая анализ композиторских практик в контексте монтажности, невозможно обойти вниманием явление минимализма. Основополагающим принципом художественного монтажа выступает ассоциативность, суть которой заключается в выявлении единого смыслового источника среди явлений, не связанных между

собой. Также важнейшим качеством ассоциативности является повтор. С помощью повтора происходит стереотипизация тех или иных ситуаций, установление некой устойчивой связи между ними. Важную роль в формировании ассоциаций играет многократность повтора, которая влияет на процесс превращения чужого материала в свой. Повторность становится главным способом построения тематического материала в минималистических опусах.

Так, П. Хамель, будучи сторонником минималистической музыки, характеризовал ее как музыку, в которой происходит повторение коротких мотивов. О технике «минималистической музыки» он пишет: «Путем перемещения небольших фигур или просто выдерживания одного звука и выявления его обертонов уничтожается различие между движением и статикой, они как бы существуют одновременно. Все происходит так, как если бы принцип повторения не имел никакой иной цели, кроме гипнотизирования слушателя... Прототипами этих бесконечных повторений, периодических формул, выдержанных звуков, не в последнюю очередь, являются индийская музыка, африканские ритмы и музыка гамелан. “Отцами” этой новой музыки явились в начале 60-х годов американцы Терри Райли, Ла Монте Янг и Стив Рейч» (Hamel P., 1981, S. 158–159). Характеристика, данная композитором, выявляет не только главное качество минималистической музыки – повторность, становящаяся и ее композиционным принципом, но еще и рождение вследствие этой повторности особого пространственно-временного континуума. Это качество также концептуально сближает монтаж и музыку минималистов.

Монтажность как принцип тематического развития проявляется и в медитативной музыке. Вокальный секстет К. Штокхаузена «Stimmung» свидетель-

ствует об этом. Партитура являет звуковую медитацию, которая, по мнению композитора, должна уводить слушателя в область подсознания. Музыкальный материал внутренне однороден и не вызывает каких-либо конкретных ассоциаций. Вот почему мы здесь не услышим отсылки к каким-либо конкретным жанрам, интонационным решениям.

Тематической основой служит аккордовое созвучие. Оно собирается постепенно. Не спеша, основной тон притягивает свои натуральные обертоны. Создается впечатление, что общей атмосферой произведения композитор воссоздает время вечности, его безграничность и всеохватность. На фоне этого застывшего аккордового комплекса происходит варьирование отдельных звуков и созвучий, а также микроварьирование на уровне динамических оттенков.

Обращает на себя внимание и вербальное решение секстета – это сочетание слогов: *ойя, ди – ди – ди, йа – йа, уа* со словами. Сами слова являют имена древневосточных богов. Помимо слов в секстете присутствуют отдельные фразы: «мое высшее, моя душа...», «когда я тебя погружаю, я уже полностью пребываю вовне, на самой высокой точке...», «я – мое истинное, когда я говорю “я”, мое великое “я”...», «я птица в зеркале твоих глаз, тончайшие чувства уплывают, и я веду батальон смертников сквозь свои серебристые воды...», «белое божество, от чьей воли все произрастает, возбуждает во мне пульс...», «я медленно, долго, постепенно погружаюсь в ту тишину...». Данное вербальное решение указывает на то, что монтаж и на уровне текста становится основным инструментом композитора в воссоздании концепции сочинения.

Монтажен инструментальный театр М. Кагеля. Показательно его сочинение «Людвиг ван», созданное в 1969 г. по случаю 200-летия со дня рождения Л. Бет-

ховена. Партитура монтажно соткана из сочинений великого гения. Композитор смело работает с избранными фрагментами. Он противопоставляет их, сознательно деформирует звучание, разбивает узнаваемый тематический материал. Цель М. Кагеля – приведение слушателя, хорошо знающего музыку немецкого гения, в состояние шока.

В сочинении «Staatstheater» М. Кагель продолжает воплощать идею парадоксального инструментального театра. Произведение было написано в 1971 г. по заказу директора Гамбургской оперы Рольфа Либермана. Целью создания этого сочинения является разрушение сложившейся веками оперной традиции. В достижении этой цели мастеру помогает монтажный тип организации драматургии.

Открытость структуры сочинения обнаруживает монтажные принципы организации формы. Это нерегламентированные девять частей-акций, которые могут исполняться в любом порядке, одновременно, параллельно. Такой установкой М. Кагель словно стремится сделать форму сочинения открытой, тем самым, повысить активность слушателя, его вовлеченность в исполнительский процесс. Интересно мнение самого композитора об этом сочинении: «Когда мы репетировали акцию под названием “Ансамбль”, я сказал певцам, что на протесты публики мы должны реагировать только музыкальными “мероприятиями”... – чем грубее реакция зала, тем лиричнее ответ на сцене. В конце концов удалось ввести ярость зала в спокойное русло... Участие публики в основе своей было исключительно позитивным. Но если кто-то идет в театр с вонючей бомбой (а так именно и было на премьере), это уже не участие, а запланированная провокация, целенаправленный террор. Такое “участие” дискуссии не подлежит. Но если кто-то... хочет выразить свое возмущение во время

исполнения возгласами и свистом, я нахожу это хотя и несколько странным, но все же понятным... Я считаю воздействие этой пьесы сильным, что свидетельствует о заложенном в ней здоровом начале» (Kagel M., 1975, S. 95).

И действительно, все здесь как будто бы неправильно. Отсутствует готовая, привычная структура сочинения, музыканты свободно перемещаются по сцене, могут неожиданно пользоваться инструментами, достигая иного тембрового звучания. Все здесь подчинено одной цели – удивить зрителя. Этот эффект достигается и музыкальными средствами, и жестиком, и светом, и пространством.

Итак, анализ авангардных течений зарубежной музыки 1950–1970-х гг. обнаруживает генеральную тенденцию, состоящую в деконструкции традиционных музыкальных решений, позволяющую композиторам работать иначе, создавать новые, парадоксальные художественные концепции. Эта возможность реализуется посредством своеобразного синтеза, осуществляемого в музыкальных текстах монтажным образом.

Актуализация в западной музыкальной культуре рассматриваемого периода монтажа как универсального принципа художественного мышления со свойственными ему дискретностью, сжатостью пространственно-временного континуума, усилением знаковости,

смысловой глубиной неслучайна. Этому способствует особая контекстуальная ситуация эпохи постмодернизма, требующая отдельного рассмотрения, так как именно в ней, на наш взгляд, сосредоточены предпосылки формирования монтажа как целостного художественно-культурного явления. В данной работе лишь отметим, что постмодернизм выражает отказ от любых традиций, сложившихся на предыдущем этапе развития культуры, и возносит на идейный пьедестал эклектичность, которая позволяет в контексте одного художественного пространства соединять разные авторские точки зрения, выраженные в виде различных стилей, приемов, форм.

Быть может поэтому монтаж оказался настолько созвучен художественному мышлению западных композиторов. Монтаж с его удивительной способностью соединять несоединимое позволил авторам смело экспериментировать в музыке на уровнях структуры, тематизма, интонации, текста, фактурных решений. Но главной причиной обращения к монтажу, без сомнения, является доминирующее свойство художественного мышления на данном этапе развития музыкального искусства – открытость, устремленность к различным художественно-культурным пластам, порождающая самые неожиданные концепции сочинений и их объемное художественное содержание.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
- Бочаров А. Оригинальность и ее тень // Литературная газета. 1980. 9 июля (№ 28). С. 5–12.
- Бычков В.В. Эстетика: учеб. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
- Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. 298 с.
- Иванов В.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. М.: Наука, 1988. С. 119–149.

REFERENCES

- Adorno, T. (2001), *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory], Respublika, Moscow, 527 p. (in Russ.)
- Bocharov, A. (1980), "Originality and its shadow", *Literaturnaya gazeta* [Literary newspaper], 9 July (no. 28), pp. 5–12. (in Russ.)
- Bychkov, V.V. (2004), *Estetika* [Aesthetics], Gardariki, Moscow, 556 p. (in Russ.)
- Chaikovskaya, V. (1980), "On the problem of space-time models in art", *Iskusstvo* [Art], no. 8, pp. 42–47. (in Russ.)
- Eizenshtein, S.M. (1964), *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected works: in 6 vol.], Vol. 3, *Iskusstvo*, Moscow, 672 p. (in Russ.)

- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 358 с.
- Кон Ю. О теоретической концепции Яниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М., 1976. С. 106–134.
- Кулешов Л.В. Практика кинорежиссуры. М.: Худож. лит., 1935. 272 с.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста: семиотические исследования по теории искусства. М.: Искусство, 1970. 384 с.
- Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: ЭэстиРаамат, 1973. 135 с.
- Пухначев Ю.В. Четыре измерения искусства. М.: Кн. дом «Либроком», 2011. 176 с.
- Раппопорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино / отв. ред. Б.В. Раушенбах. М.: Наука, 1988. С. 14–23.
- Синельникова О.В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2013. 404 с.
- Фелонов Л.Б. Монтаж в кино // Большая советская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1974. Т. 16.
- Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 269 с.
- Чайковская В. К проблеме пространственно-временных моделей в искусстве // Искусство. 1980. № 8. С. 42–47.
- Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. 672 с.
- Юткевич С.И. О киномонтаже // Человек на экране. М.: Госкиноиздат, 1947. С. 13–25.
- Hamel P.M. Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann. München, 1981. 250 S.
- Kagel M. Tamtam: Monologe und Dialoge für Musik. München, 1975. 194 S.
- Felonov, L.B. (1974), "Film editing", *Bol'shaya sovetskaya entsiklopedia* [The great Soviet encyclopedia], Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, vol. 16. (in Russ.)
- Hamel, P.M. (1981), *Durch Musik zum Selbst*. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann, München, 250 S. (in Germ.)
- Huttunen, T. (2007), *Imazhinist Mariengof: Dendi. Montazh. Tsiniki* [Imagist Marienhoff: A dandy. Mounting. Cynics], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, 269 p. (in Russ.)
- Ivanov, V.V. (1976), *Ocherki po istorii semiotiki v SSSR* [Essays on the history of semiotics in the USSR], Nauka, Moscow, 298 p. (in Russ.)
- Ivanov, V.V. (1988), "Installation as a principle of construction in the culture of the first half of the XX century", *Montazh. Literatura, iskusstvo, teatr, kino* [Mounting. Literature, art, theater, cinema], Nauka, Moscow, pp. 119–149. (in Russ.)
- Kagel, M. (1975), *Tamtam: monologe und dialoge für music*, München, 194 S. (in Germ.)
- Kogoutek, Ts. (1976), *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [The technique of composition in the music of the XX century], Muzyka, Moscow, 358 p. (in Russ.)
- Kon, Yu. (1976), "About the theoretical concept of Janis Xenakis", *Krizis burzhuaaznoi kul'tury i muzyka* [The crisis of bourgeois culture and music], Issue 3, Moscow, pp. 106–134. (in Russ.)
- Kuleshov, L.V. (1935), *Praktika kinorezhissury* [The practice of filmmaking], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, 272 p. (in Russ.)
- Lotman, Yu.M. (1970), *Struktura hudozhestvennogo teksta: semioticheskie issledovaniya po teorii iskusstva* [The structure of a literary text: semiotic research on the theory of art], Iskusstvo, Moscow, 384 p. (in Russ.)
- Lotman, Yu.M. (1973), *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics], EestiRaamat, Tallin, 135 p. (in Russ.)
- Puhnachev, Yu.V. (2011), *Chetyre izmereniya iskusstva* [The four dimensions of art], Knizhnyi dom "Librokom", Moscow, 176 p. (in Russ.)
- Rappoport, A.G. (1988), "Towards understanding the poetic and cultural-historical meaning of the installation", *Montazh. Literatura, iskusstvo, teatr, kino* [Mounting. Literature, art, theater, cinema], Nauka, Moscow, pp. 14–23. (in Russ.)
- Sinel'nikova, O.V. (2013), *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina v khudozhestvennom kontekste epohi: konstanty i metamorfozy stilya* [The work of Rodion Shchedrin in the artistic context of the Epoch: constants and metamorphoses of style], D. Sc. Thesis, Moscow, 404 p. (in Russ.)
- Yutkevich, S.I. (1947), "About the film editing", *Chelovek na ekrane* [The man on the screen], Goskinoizdat, Moscow, pp. 13–25. (in Russ.)

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Сведения об авторе

Денисова Зарина Мухриддиновна, кандидат искусствоведения, заместитель директора Екатеринбургской детской школы искусств № 2

E-mail: zmdenisova@mail.ru

Author Information

Zarina M. Denisova, Cand. Sc. (Art Criticism), Deputy Director of the Ekaterinburg Children's Art School no. 2

E-mail: zmdenisova@mail.ru

Поступила в редакцию 14.11.2023

После доработки 15.02.2024

Принята к публикации 19.02.2024

Received 14.11.2023

Revised 15.02.2024

Accepted for publication 19.02.2024

© Ли Цзянь, Медведева, Н.В., 2024

УДК 78.083.628

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-34-44

КОМПОЗИТОР И РЕЖИССЕР: О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ СОЗДАНИЯ КИНОМУЗЫКИ

Ли Цзянь¹, Н.В. Медведева¹

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

Аннотация. С момента возникновения звукового кино многие известные композиторы брались за сочинение саундтрека. В статье исследуются особенности процесса создания звукового оформления фильма. Сочинение музыки для кино происходит на разных этапах работы над картиной. Иногда композитор видит только сценарий и указания режиссера, а в других случаях просматривает отснятый материал. Нередко первая удачная работа режиссера и композитора приводит к созданию творческого тандема на долгие годы. Удачное музыкальное решение способствует популярности кинофильма, а иногда песни и инструментальные темы выходят за рамки картины, исполняются в концертах. В данной публикации проводится комплексный анализ Увертюры С. Прокофьева из фильма «Иван Грозный» С. Эйзенштейна и романсов В. Бибергана из кинофильмов разных режиссеров. На примере этих двух авторов заметно отличие в подходе к созданию киномузыки: в рамках театральной традиции (тематические комплексы по образцу оперы, балета и музыки к спектаклям) и с опорой на зрительный образ (фоновые звуковые и шумовые эффекты, сопровождающие кинокадр). Изучение принципов существования современного медиапространства, взаимодействия киноискусства с другими сферами творчества представляет актуальную область исследований. В статье выявляется разнообразие подходов при создании атмосферы фильма музыкальными средствами: воплощение точной звуковой характеристики эпохи, психологических портретов героев при помощи тембров голосов и инструментов. Основой для исследования стали работы о киномузыке Ю. Абдокова, Т. Егоровой, А. Смирнова, Т. Шак.

Ключевые слова: история кино, киномузыка, С. Прокофьев, С. Эйзенштейн, «Иван Грозный», В. Биберган, лейттематизм, фоновая музыка

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ли Цзянь, Медведева Н.В. Композитор и режиссер: о творческом методе создания киномузыки // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 34–44. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-34-44.

COMPOSER AND DIRECTOR: ABOUT THE CREATIVE METHOD OF CREATING FILM MUSIC

Li Jian¹, N.V. Medvedeva¹

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

Abstract. Since the advent of sound cinema, many famous composers have taken on the task of composing soundtracks. The article examines the features of the process of creating film sound design. Composing music for cinema occurs at different stages of work on a film. Sometimes the composer only sees the script and the director's instructions, while other times he views the footage. Often the first successful work of a director and composer leads to the creation of a creative tandem for many years. A successful musical solution contributes to the popularity of a film, and sometimes songs and instrumental themes go beyond the scope of the film and are performed in concerts. This publication provides a comprehensive analysis of S. Prokofiev's Overture from the

film “Ivan the Terrible” by S. Eisenstein and V. Bibergan’s romances from films by various directors. Using the example of these two authors, there is a noticeable difference in the approach to creating film music: within the framework of the theatrical tradition (thematic complexes modeled on opera, ballet and music for performances) and based on the visual image (background sound and noise effects accompanying the film frame). The study of the principles of existence of the modern media space, the interaction of cinema with other spheres of creativity represent a relevant area of research. The article reveals a variety of approaches to creating the atmosphere of a film using musical means: embodying the exact sound characteristics of the era, psychological portraits of characters using the timbres of voices and instruments. The research was based on the works on film music by Yu. Abdokov, T. Egorova, A. Smirnov, T. Shak.

Keywords: history of cinema, film music, S. Prokofiev, S. Eisenstein, “Ivan the Terrible”, V. Bibergan, leitthematism, background music

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

For citation: Li Jian, Medvedeva, N.V. (2024), “Composer and director: about the creative method of creating film music”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 34–44. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-34-44.

Киномузыка представляет особое направление в звуковом искусстве XX–XXI вв. Музыкальный материал в фильме выступает как один из компонентов всего кинотекста. Т.Ф. Шак для комплексного анализа искусства кино использует понятие медиатекст. Она пишет, что «медиатекст – это разновидность художественного (синтетического) текста, сложная поливидовая и полижанровая структура, организованная через систему элементов – визуальных и звуковых (вербальные, музыкальные, шумовые) – на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации» (2010, с. 13).

А. Смирнов в статье, посвященной синтезу искусств, рассматривает понятие «визуальная музыка». Он применяет данный термин к саундтрекам, сопровождающим абстрактный видеоряд. Исследователь дает девять интерпретаций этого выражения и подчеркивает объединяющий фактор, что новое слияние, которое возникает благодаря развитию мультимедиа, имеет в своей основе те же психологические и смысловые ассоциации, что и изначальное музыкальное искусство (Смирнов А., 2002, с. 106).

В фильме музыка вступает во взаимодействие с другими видами искусства. Композиторы совместно с режиссерами используют звуковые композиции для замены слова или подчеркивания его со-

держания. Именно музыка придает динамику действию, делая более выразительными поступки героев, а также сжимая или растягивая время на экране. Среди важнейших особенностей саундтрека стоит выделить пять параметров:

связь с видеорядом (отражение эпохи, страны);

иллюстративность (дополнение естественного шумового поля);

монтажность (эпизодичность звучания, прерывистость включения);

доступность (растворение в «картинке», запоминаемость, эмоциональная яркость);

программность (жанровая конкретность, звукоизобразительность).

Нередко исследователи кино проводят сравнение нового искусства с музыкально-сценическими жанрами, в частности, с оперой, так как произведения киносферы являются примерами зрелищных, синтетических жанров. Аналогии между кино и оперой касаются формы и драматургии (например, средства создания кульминации, музыкальный тематизм). Наиболее частым приемом служит системная организация музыкально-драматургических ролей – введение лейттематизма. Такой репрезентативный индивидуализированный музыкальный материал нередко становится «визитной карточкой» кинофильма. В ленте он функционирует внутри кадра и за его пределами, соче-

таясь с текстом и видео. Его появление подчиняется вербально-сюжетному ряду, монтажному ритму и видению режиссера: «Лейтмотивы связаны интонационно, взаимодействуют и взаимовлияют друг на друга, причем данная интонационная связь обусловлена идеей произведения, драматургическими закономерностями целого. Именно через лейтмотивную драматургию (драматургию интонаций) раскрывается основной конфликт произведения, прослеживается развитие образов» (Шак Т., 2017, с. 21).

Саундтрек нередко запоминается зрителю сильнее, чем киносцены, тогда он выходит за пределы фильма и может стать самостоятельным. Среди музыки советских композиторов стоит назвать песни Андрея Петрова из кинофильмов «Жестокий романс», «Я шагаю по Москве», «О бедном гусаре замолвите слово». Для «Служебного романа» композитор написал тринадцать мелодий. Самый известный номер – это «Песенка о погоде» (слова Э. Рязанова), которую узнают по первой строчке «У природы нет плохой погоды». В лирической комедии нередко главные герои (работники офиса 1970-х гг.) спешат на службу под проливным осенним дождем или по первому снегу. В музыке, тексте и на картинке зритель наблюдает не только «природные» обновления, но с ними и душевные перемены персонажей (поиск и обретение равновесия снаружи и внутри).

Для кинофильма необходимо сохранять баланс между содержанием видеоряда и музыкальным сопровождением. Отсутствие смыслов и логики повествования режиссер может постараться скрыть при помощи звуковой дорожки. Однако возникает крайность – музыка полностью затмевает фильм. Его даже могут и не вспомнить. Ю.Б. Абдоков в исследовании киномузыки Бориса Чайковского приводит такую цитату композитора,

обращенную к ученикам: «Если режиссер предлагает вам сочинять звуковые заплатки и дублирующие кадр декорации, если с самого начала он не заботится о внутреннем ритме всего, что происходит на съемочной площадке и фиксируется на пленке, бегите от него...» (цит. по: (Абдоков Ю., 2022, с. 119)).

Ярким примером является музыка Г.В. Свиридова к двухсерийному кинофильму М. Швейцера «Время, вперед!» (1965, по одноименной повести В. Катаева) и музыкальные «иллюстрации» к повести А.С. Пушкина «Метель» (фильм В. Басова, 1964). В 1967 г. появилась сюита из шести частей на основе музыки к фильму Швейцера (самая известная – румба – использовалась в заставке информационной программы «Время»). В 1974 г. композитор сделал переложение девяти номеров из «Метели» для симфонического оркестра. Эти версии стали знамениты, вытеснив из восприятия слушателя связь с фильмом.

Музыкальный материал кино нередко составляют авторская музыка, цитаты известных произведений, синтез специально написанной музыки и цитат. Благодаря появлению заимствований возможно активизировать и поддерживать подтекстовые функции, что направлено на ассоциативную память просвещенного зрителя. Режиссер усложняет полифоническую структуру фильма, привносит, добавляет и расставляет смысловые акценты, что провоцирует контрапункты смыслов в визуально-сюжетном ряду киноленты.

В поисках музыкального материала в работе режиссеров и композиторов есть отличия. Для драматургического наполнения фильма необходимо выбрать три формата, в которых будет «работать» музыка. Ее задачи определяются качественным (жанры, характер тематизма, конкретные выразительные средства для создания образов), количественным

(одна или несколько репрезентативных тем), процессуальным (развитие музыкального материала) параметрами. Для режиссеров оказывается важным найти «своего» композитора.

Цель данной статьи – рассмотреть продолжительное взаимодействие композиторов и кинорежиссеров, сравнить творческий метод С. Прокофьева – С. Эйзенштейна и В. Бибергана. Действительно хорошей киноработой становится такой творческий союз, где авторы легко друг друга понимают. Степень свободы и работа в рамках «экранного времени», согласие в идеях и интерпретациях действий героев – это необходимые условия для создателей кинопродукции. Разные жанры и время, в которое трудились авторы, накладывало свои отпечатки. Восприятие музыки как самостоятельного или подчиненного элемента в кадре, создание атмосферы тембрами оркестра, инструментов или голосов выдает различное мышление кинокомпозиторов: ориентация на театральные жанры, в первую очередь, и встраивание законченных номеров для киноцен или движение от экранных эпизодов, создание свободных форм.

Киномузыка С. Прокофьева. Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) является автором музыкальных эпизодов к восьми кинолентам. Режиссер Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948) сделал несколько своих самых известных кинопроектов совместно с Прокофьевым. В декабре 1938 г. на экраны вышел «Александр Невский» – первый звуковой фильм режиссера. Эта кинолента пользовалась успехом и оказалась актуальной в связи с совершающимися историческими событиями. Эйзенштейн за фильм был удостоен Сталинской премии первой степени (1941).

До работы с этим режиссером Прокофьев уже выступил как кинокомпозитор. Одним из его первых сочинений для

экрана была музыка к фильму А. Файнциммера «Поручик Киж» (1933). Сюжет сатирической повести Юрия Тынянова воссоздает атмосферу павловской эпохи в характере исторического анекдота. Для Прокофьева этот опыт стал лабораторией по поиску тембров (сцена на Марсовом поле, где одновременно играют четыре оркестра) и погружению в прошлое («историческое» звучание, использование напевов старинных русских песен).

Некоторые фильмы в силу различных обстоятельств не вышли на экран, и музыка к ним осталась неизвестной. Большинство кинотем Прокофьева вошли в симфонические опусы¹. Из музыки к «Поручику Киж» была составлена симфоническая сюита (ор. 60, 1934). «Александр Невский» чаще всего исполняется как кантата для смешанного хора, оркестра и меццо-сопрано (ор. 78, 1938–1939). Нередко концерт строится из двух версий киномузыки Прокофьева в переложении для симфонического оркестра. Помимо кантаты «Александр Невский» звучит музыка к фильму «Иван Грозный»².

Уже при создании «Александра Невского» режиссер и композитор сделали множество открытий в области киномузыки и взаимодействия видеоряда со звуковой дорожкой. Эйзенштейн использует термин «звукозрительная синхронность» – настоящий симбиоз изображения и музыки. Это становится возможным при создании вертикального монтажа, т.е. построения цепочки кадров по принципу «партитуры»: представить музыкальные партии, реплики, шумовое оформление и видеоряд как одновременное наложение партий-дорожек. М.Л. Зырянов пишет: «Звуковые треки и кадры перемещают в вертикальной и горизонтальной плоскостях, добиваясь идеального сочетания звука и изображения – так и рождается медиатекст» (2021, с. 17).

Фильм в двух сериях «Иван Грозный» стал последней кинокартиной режиссера студии «Мосфильм» С. Эйзенштейна. В январе 1941 г. от руководства Госкино (при поддержке Кремля) он получил заказ на создание двухсерийной киноэпопеи, посвященной жизни царя Ивана Васильевича Грозного (Ивана IV) и России времени его правления. Выбор сюжета был не случайным. Через образы выдающихся деятелей прошлого широкому зрителю рассказывали о действиях современных политиков: главной целью являлось укрепление власти руководства страны и воспитания граждан в духе государственной идеологии. Большой интерес к таким сюжетам накладывал на деятелей искусств определенные запреты. Все произведения подвергались строгой цензуре.

Изначально Эйзенштейн собирался создать трехсерийный фильм. Первая серия о начальном правлении Ивана Грозного утверждала идею завоеваний (взятие Казани) и объединения земель «ради Русского царства великого». Во второй серии разворачивался сюжет о полном разгроме боярской оппозиции («Боярский заговор»). В финале – кульминация ратных подвигов Грозного: его поход против ливонских рыцарей и победоносный выход к водам Балтики. Но в процессе работы режиссер изменил смыслы этой серии от торжественного прославления царя до почти открытого показа его несправедливых казней. Заключительные кадры серии были посвящены пиру опричников и убийству Владимира Старицкого³.

Прокофьев получил сценарий фильма в марте 1942 г. О порядке сочинения музыки он рассказывал Д. Кабалаевскому: «Первое: просмотр с Эйзенштейном очередного заснятого кадра. Второе: составление хронометража этого кадра и точное “обговаривание” с Эйзенштейном характера необходимой музыки. Третье: перевод хронометража в количество тактов,

в зависимости от принятого темпа музыки данного эпизода. Четвертое: сочинение музыки с таким расчетом, чтоб она точно уложилась в составленную тактовую сетку. Пятое: проигрывание написанной музыки (с метрономом) под изображение и запись на пленку в авторском исполнении на фортепиано. Шестое: просмотр эпизода с подложенной пробной записью музыки. Седьмое: если музыка полностью совпала с изображением, и не требует никаких исправлений, – написание оркестровой партитуры. Восьмое: запись музыки в оркестровом исполнении...»⁴.

Такого плана авторы придерживались не всегда. По словам Эйзенштейна, они с Прокофьевым долго торговались, «кто – первый» будет работать над следующим фрагментом: «Писать ли музыку по несмонтированным кускам изображения – с тем, чтобы, исходя из нее, строить монтаж, – или, законченно смонтировав сцену, под нее писать музыку»⁵. Об отношении режиссера к музыкальному оформлению композитор вспоминал: «В иных случаях он [Эйзенштейн] готов был “подтянуть” пленку со зрительным изображением вперед или назад, лишь бы не нарушить целостности музыкального отрывка»⁶. В ходе работы порой делались изменения (в том числе вычеркивания фрагментов) для подгона музыки к кинокадру. Подробно эта тема раскрывается в исследовании М.П. Рахмановой рукописных документов из Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки для издания полной партитуры⁷ музыки к кинофильму (2000, с. 230–236).

Прокофьев во многом работал со сценарием как с литературным произведением, что перекликается с его обращением к роману Л.Н. Толстого «Война и мир» для написания оперы. Он последовательно воплощал в звуках ситуации в кадре: венчание на царство, взятие Казани и др.

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

При этом Эйзенштейн давал четкий план по таймингу музыки и ее наполнению. У Прокофьева в распоряжении имелись рисунки режиссера и темник, где Эйзенштейн описал возможные звуковые образы и подлинные темы, которые задумывал во время написания сценария. Свобода творчества заключалась в выборе цитат и написании музыки с использованием различных оркестровых красок по своему усмотрению.

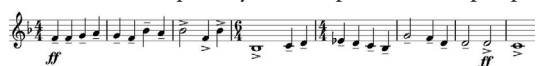
Первая серия музыкально разработанная очень подробно. Здесь стоит отметить разделение тем по соотношению с кадром: иллюстрации действия (музыка в кадре) и звучание с подтекстом (музыка за кадром). Примером музыки в кадре являются мелодии из сцены венчания на царство в Успенском соборе («Многая лета» авторства Прокофьева и песнопения подлинных церковных напевов) и свадебного пира, где звучат два женских хора на народные тексты, которые посвящены главным персонажам – жениху-Ивану («Величание: как на горочке дубчики стоят») и невесте-Анастасии («Лебедь»).

Одной из центральных сквозных тем является музыка Ивана Грозного. Впервые она появляется в начале фильма, где Эйзенштейн планировал показать напряженную атмосферу, сопутствующую восхождению Грозного на престол (Пролог). Этот номер у Прокофьева называется Увертюра. Она написана в трех частях (в средней части звучит хор).

Музыка крайних разделов связана с образом главного героя. Это характеристика Грозного как государственного деятеля, соответствующая официальной идеологии («сильная» личность, держащая в руках центральную власть). Основная тема фильма появляется на фоне бесконечного вихреобразного движения скрипок в высоком регистре. Величественная поступь Ивана Грозного воплощается

у четырех валторн и двух тромбонов на фортиссимо (пример 1).

Пример 1. С. Прокофьев. Музыка к кинофильму «Иван Грозный». Увертюра



В момент звучания музыки Грозного на экране располагался текст, который в окончательном варианте, прошедшем цензуру, выглядел так: «...О человеке, который в XVI столетии впервые объединил нашу страну, о московском князе, который из отдельных разобщенных и своекорыстных княжеств создал единое мощное государство, о полководце, который возвеличил военную славу нашей родины на востоке и на западе, о государе, который для решения этих великих задач впервые возложил на себя венец царя всея Руси...». Характер героя и его роль (в том числе, сквозь призму советской идеологии) передает музыка Прокофьева: маркатное поступенное движение ровными длительностями в умеренном темпе, ходы на кварту вверх, остановки после каждой фразы, где к звучанию подключается вся медная группа и деревянные духовые. Тема основана на чередовании полных и неполных автентических и плагальных кадансов. Постоянное возвращение к главному звуку передает тяжеловесность, создавая ощущение эпической однозначности, мужественной и суровой силы. По словам М. Арановского: «Распев выражен здесь слабее. Напротив, этим мелодиям присуще своеобразное скандирование звука, что, видимо, должно напоминать былинную речитацию и опять-таки вызывать впечатление архаичности» (1969, с. 129).

Средний раздел прославляет соратников Ивана Грозного, которые борются с «изменой лихой боярской». На фоне кадров грозы звучит мужской хор (пример 2) с начальными строками стихотворения Владимира Луговского:

*Туча черная поднимается,
Кровью алой заря умывается –
То измена лихая боярская
С государевой силой на бой идет.*

В воспоминаниях М. Мендельсон-Прокфьевой содержится эпизод о работе над музыкой к прологу: «Сергей Михайлович

показывал Сереже на Потылихе пролог к фильму. Теперь намечен просмотр материала по частям. В связи с тем, что Сережу интересовало звуковое изображение грозы в кино, ему показали фильм “Ураган”⁸. Сильно – но не то, что он искал» (2012, с. 227–228).

Пример 2. С. Прокофьев. Музыка к кинофильму «Иван Грозный». Увертюра

Музыкальный фрагмент из увертюры к фильму «Иван Грозный» С. Прокофьева. Фрагмент начинается с 19-го такта, обозначенного «più animato». В нем участвуют кларнет (Cl.), фагет (Fag.), корнет (Cr.) и хор (Coro). В 2-м такте обозначено «a 2» и «con brio». Хор поет текст: «Ту - ча чёр - на - я под - ни - ма - ет - ся, кро - вью а - ло - ю за - ря у - мм - ва - ет - ся. / Tu - cha chor - na - ya pod - ni - ma - yet - sa, kro - v'yu a - lo - yu za - r'a u - m - va - yet - sa.»

«Государева сила» охарактеризована композитором при помощи марша. Краткая десятизакладная тема у мужского трехголосного хора, наполненная пунктирным ритмом и сочетанием секундных ходов и скачков на кварту, звучит с остинатным сопровождением деревянных духовых и струнных, что не только подкрепляет архаический образ, но и понятно для зрителя, часто слышавшего марши на различных шествиях. На текст «силой на бой» в басу (у третьего тромбона и низких струнных) возникает ход, нисходящий по полутонам, который станет основой темы из номеров Смерть Глинской и Шуйский и псари. Эту тему можно отнести к боярству.

Музыка Прокофьева вместе с видеорядом создает атмосферу исторического фильма. Композитор использует многие приемы из оперного творчества. Все сцены имеют развитое звуковое сопровождение. Помимо ярких вокальных номеров, связанных с сюжетом, много музыки за

кадром. Режиссеру и композитору было необходимо заложить смыслы, которые противоречили цензуре. С помощью конфликта видеоряда и музыкального фона появляется объем у произведения. Разговор со зрителем не напрямую, а с помощью умалчиваний и подсказок – это характерная черта искусства, столкнувшегося с цензурой в 40-е гг. XX в.

При работе с режиссером над созданием саундтрека композиторы видели разные возможности звукового наполнения кадра. В каждом случае возникает уникальная ситуация. Может быть представлено обилие «личных» тем у главных персонажей, связанное с изменением их состояния, или наоборот преобладание тишины. Режиссер и композитор могут оставлять «подсказки» зрителю о предстоящих событиях, об отношении к происходящему или опускать разъяснения авторов для свободной интерпретации.

Киномузыка В. Бибергана. Вадим Давидович Биберган (р. 1937) создал музыку

более чем к 90 фильмам и сериалам. Многолетнее сотрудничество связывало его с выдающимся режиссером Глебом Панфиловым (1934–2023)⁹. В начале 1960-х гг. они впервые вместе работали над короткометражными лентами «Убит не на войне» и «Дело Курта Клаузевица». Совместный дебют в полнометражной картине «В огне брода нет» состоялся в 1967 г.

В работе над музыкой композитор стремился добиться тесной связи звукового образа с содержанием фильма. Биберган в отношениях кинокомпозитор – режиссер – актер выбирает подчиненную позицию, стремится раствориться и остаться в тени, чтобы музыка не воспринималась отдельно. В интервью он отмечал, что вне экрана его музыка существовать не будет, так как «в картине она звучит как “приклеенная”» (2007, с. 12). Композитор не создает индивидуальные портретно-психологические характеристики героев с помощью лейттематизма. Киновед Т.К. Егорова пишет: «Он избрал иной путь, состоящий в передаче эмоциональной атмосферы действия, точечном выделении моментов, важных для понимания сути происходящих на экране событий» (2021, с. 233).

Нередко в сочинениях Биберган использует простые, всем известные жанры. Это делает музыку наглядной. Через марш и различные танцы (вальс, галоп, полька) композитор передает атмосферу эпо-

хи, антураж локаций, дополняет видеоряд и портреты героев деталями.

В киномузыке Биберган нередко обращался к жанру романса. Эти вокальные номера позже приобрели популярность и вне рамок фильма. Таковы романсы на стихи А. Блока («Сирень» из кинофильма «Романовы. Венценосная семья» Глеба Панфилова, 2000) и А. Ахматовой («Приходи на меня посмотреть» из одноименного фильма Олега Янковского и Михаила Аграновича, 2000). Композитор каждый раз воссоздает эпоху, воплощенную в фильме.

Именно первая строчка романса «Приходи на меня посмотреть» стала итоговым вариантом названия фильма по пьесе Надежды Птушкиной «Пока она умирала». Романс написан Биберганом в жанре меланхолического старинного медленного (Andante) вальса. Волнообразная мелодия из затакта, цепляющаяся за ноты *ля* и *си* малой октавы и скачком парящая до *ля*¹ и *до*², создает мечтательную картину. За счет остановок на первую долю (половинная) и последующего активного движения восьмыми возникает эффект кружения и замирающего времени. Искренняя печаль в голосе подчеркивается нисходящим секвенционным движением на словах «этих рук никому не согреть» (пример 3). Этот романс появляется в финале фильма и «оживляет» идею призрачной мечты интеллигентных одиноких женщин о семейном счастье.

Пример 3. В. Биберган. Романс «Приходи на меня посмотреть»



Романс «Сирень» еще один пример стилизации эпохи. Он написан для двух голосов. В мелодии заключены безмятежность и легкость. Вопросо-ответное соотношение между фразами, плавное опевающее движение с достижением кульминации в третьей строфе (в романсе три куплета) вызывают легкое чувство тоски. Вступление фортепиано звучит в высоком регистре, придавая образу хрупкость и изящное благородство. В фильме этот образ в духе досуга русской интеллигенции начала XX в. играет ключевую роль. Между спокойной жизнью первых лет нового столетия и последующими тяжкими испытаниями, трагической гибелью царской семьи проходит тонкая невидимая грань.

Романс «Не говори мне о разлуке» на слова М. Никулиной был написан для трехсерийного фильма «Дым» (реж. Аян Шахмалиева, 1992) по одноименному роману И.С. Тургенева. Во многом мелодия и сопровождение представляют типичные черты для вокальных миниатюр второй половины XIX в. Романс написан в куплетной форме. Мелодия в гармоническом миноре начинается с восходящего хода на сексту (с V на III ступень) из такта. В аккомпанементе плавное волнообразное движение гармоний: разложенные аккорды триолями с отклонением в субдоминанту и прерванным оборотом. Действие фильма происходит в Баден-Бадене, где главный герой Литвинов встречается с женщиной, в которую был влюблен много лет назад.

Биберган написал музыку для кинофильма «Человек, которому везло» Константина Ершова (1978). На основе реальных событий в фильме рассказывается история Владимира Ишутина – поэта, который стал геологом. В одной из сцен картины друг главного героя знакомит его со своим домашним вокальным дуэтом (жена и ее сестра). Он напевает фразу

«в нашем доме», отсылая зрителя к «Евгению Онегину» П.И. Чайковского, где также поют сестры Ларины. В кадре показана небольшая гостиная, хозяин даже объявляет дуэт «Звуки» на слова Н. Огарева, но без имени композитора.

Романс написан в куплетной форме. Последние две строфы куплета повторяются. Равномерное движение шести восьмых «от баса» в аккомпанементе часто использовалось в бытовых романсах XIX в. Развитие и напряжение в мелодии создают хроматические проходящие и неаккордовые звуки (доминанта с секстой в кадансе), а также пунктирный ритм на вторую долю. В качестве аккомпанемента используются гитара и виолончель, на которой играет хозяин дома. Отрывки этой темы в инструментальном звучании будут появляться в разных фрагментах фильма и сразу изменяться с вторжением других звучаний (разговор о войне, гибель жены Ишутина). В финале герой на фоне мелодии романса в исполнении оркестра читает стихи «И уж немного нам осталось», словно подводя черту своей жизни.

Создавая музыку для фильмов, В. Биберган сращивает ее с видеорядом. В этом отличие его творческого метода от «оперного» принципа, в котором главенствует план музыкальной драматургии. Звуковое сопровождение ко всем сценам – редкое явление в его стиле. Исключением, пожалуй, является детский (семейный) фильм Ивана Попова «Радости и печали маленького лорда» (2003), пронизанный иллюстративно-характеристичной музыкой. Во многом именно музыке, не только усиливающей, но порой договаривающей суть происходящего на экране, фильм обязан своим ошеломляющим успехом, по праву поставившим картину в ранг лучшего российского детского фильма 1990–2000-х гг.

Как правило, Биберган предпочитает включить в картину лишь самый необ-

ходимый музыкальный материал, в то же время, подчеркивая естественные звуки в кадре (шелест, шаги, плеск). Напряжение через тишину и внезапное, краткое появление музыкального фона производит необходимый эффект. Порой какая-то одна музыкальная тема становится главной идеей фильма. Появившись, она может рассыпаться на элементы, или наоборот зазвучать целостно лишь в финале. Заглавные темы, написанные в жанре романса, вышли за пределы кино и сейчас исполняются на концертных площадках.

Свою работу кинокомпозитором Вадим Биберган определял, как дополня-

ющую к режиссерской. В его музыке важно слияние звукового фона с видеорядом. Сергей Прокофьев в дуэте с Сергеем Эйзенштейном работали на более раннем этапе зарождения киноискусства. В задачи Прокофьева входило создание большого пласта музыки по сценам со сквозными темами. Важно, что оба автора не считали киномузыку прикладной, «бытовой», проходящей. Музыка к фильмам этих знаковых для жанра композиторов вышла за пределы кинолент и приобрела безусловную популярность в качестве концертных номеров.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Некоторые мелодии он включил в другие свои сочинения: вокализ «Степь татарская» из фильма «Иван Грозный» процитирован в арии М.И. Кутузова из оперы «Война и мир», лейтмотив Лизы из «Пиковой дамы» превратился в одну из начальных тем Первой части Восьмой сонаты.

² Исполнительские редакции музыки к «Ивану Грозному» осуществлены другими композиторами: Абрам Стасевич составил ораторию (1962), Михаил Чулаки создал балет (либретто Ю. Григоровича, 1975).

³ Вторая серия должна была выйти на экраны в 1946 г. После ее упоминания в Постановлении ЦК ВКП (б) «О кинофильме “Большая жизнь”» от 4 сентября 1946 г. в негативном ключе, показ запретили. Впервые вторая серия кинофильма была представлена лишь после смерти И.В. Сталина в сентябре 1958 г. Третья серия осталась лишь в набросках.

⁴ С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. статьи С.И. Шлифштейна. 2-е изд., доп. М.: Музгиз, 1961. С. 257–258.

⁵ Там же. С. 485.

⁶ Эйзенштейн в воспоминаниях современников: сб. / сост.-ред., авт. предисл. и примеч. Р.Н. Юренева. М.: Искусство, 1974. С. 304.

⁷ Партитура выпущена Музеем музыкальной культуры им. М.И. Глинки (Москва) совместно с издательством «Hans Sikorski» (Гамбург) в 1997 г. Это первая публикация всего авторского текста Прокофьева, в том числе фрагменты рукописей, не вошедшие в окончательный вариант фильма (всего 55 номеров).

⁸ В качестве примера звукового оформления Прокофьеву был продемонстрирован боевик Джона Форда «Ураган» (The Hurricane; США, 1937, композитор Альфред Ньюман). В 1938 г. фильм получил Оскар за лучшую звукозапись (звукооператор Томас Моултон).

⁹ Отчасти этому способствовала их дружба с детских лет (они вместе учились в 37-й школе Свердловска).

ЛИТЕРАТУРА

Абдоков Ю.Б. Киномузыка Бориса Чайковского: «тембровая оптика» и «визуальная акустика» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 104–139.

Арановский М.Г. Мелодика С.С. Прокофьева. Исследовательские очерки. Л.: Музыка, 1969. 231 с.

Биберган В.Д. У каждой эпохи – своя интонация // Культура. 2007. № 23. 14–20 июня. С. 12.

Егорова Т.К. Вадим Биберган: портрет на фоне экрана // Вадим Биберган. Воспоминания. Ст. / ред.-сост. Н.В. Медведева; ред. Л.В. Марченко. СПб.: СПбГИК, 2021. С. 229–236.

REFERENCES

Abdokov, Yu.B. (2022), “Boris Tchaikovsky's film music: «timbre optics» and «visual acoustics»”, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Movie. Music], no. 2, pp. 104–139. (in Russ.)

Aranovskii, M.G. (1969), *Melodika S.S. Prokof'eva. Issledovatel'skie ocherki* [Melodica by S.S. Prokofiev. Research essays], Muzyka, Leningrad, 231 p. (in Russ.)

Bibergan, V.D. (2007), “Each epoch has its own intonation”, *Kul'tura* [Culture], 14–20 June, no. 23, p. 12. (in Russ.)

Egorova, T.K. (2021), “Vadim Bibergan: portrait on the background of the screen”, *Vadim Bibergan*.

Зырянов М.Л. «Александр Невский» С. Прокофьева и С. Эйзенштейна: начало истории саундтрека // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 27. С. 15–23.

Мендельсон-Прокофьева М.А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967. М.: Композитор, 2012. 632 с.

Рахманова М.П. Вторая жизнь партитуры // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 230–236.

Смирнов А. Визуальная музыка // Антология российского видеоарта. М.: МедиаАртЛаб, 2002. С. 105–111.

Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов н/Д., 2010. 46 с.

Шак Т.Ф., Хавлина Е.Б. Системный принцип организации музыкального тематизма: от оперы к кинематографу // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 2. С. 20–23.

Vospominaniya. Stat'i [Vadim Bibergan. Memories. Articles], in N.V. Medvedeva, L.V. Marchenko (ed.), SPbGIK, Saint Petersburg, pp. 229–236. (in Russ.)

Mendel'son-Prokof'eva, M.A. (2012), *O Sergee Sergeeviche Prokof'eva. Vospominaniya. Dnevnik. 1938–1967* [About Sergei Sergeyevich Prokofiev. Memories. The diaries. 1938–1967], Kompozitor, Moscow, 632 p. (in Russ.)

Rahmanova, M.P. (2000), “The second life of the score”, *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 2, pp. 230–236. (in Russ.)

Shak, T.F. (2010), *Muzyka v strukture mediatekst (na materiale hudozhestvennogo i animatsionnogo kino)* [Music in the structure of the media text (based on the material of feature and animated films)], Abstract D. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 46 p. (in Russ.)

Shak, T.F., Havlina, E.B. (2017), “The systemic principle of the organization of musical theming: from opera to cinema”, *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life in the South of Russia], no. 2, pp. 20–23. (in Russ.)

Smirnov, A. (2002), “Visual music”, *Antologiya rossiiskogo videoarta* [Anthology of Russian video art], MediaArtLab, Moscow, pp. 105–111. (in Russ.)

Zyryanov, M.L. (2021), “«Alexander Nevsky» by S. Prokofiev and S. Eisenstein: the beginning of the soundtrack history”, *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyi vestnik Ural'skoi konservatorii* [Music in the cultural system: Scientific bulletin of the Ural Conservatory], Issue 27, pp. 15–23. (in Russ.)

Сведения об авторах

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

E-mail: 363566513@qq.com

Медведева Надежда Викторовна, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: nadia_mozart@yahoo.com

Authors Information

Li Jian, post-graduate of the Department of Musical Education and Education of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: 363566513@qq.com

Nadezhda V. Medvedeva, Docent of the Department of Musical and Instrumental Training at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: nadia_mozart@yahoo.com

Поступила в редакцию 15.11.2023

После доработки 16.02.2024

Принята к публикации 21.02.2024

Received 15.11.2023

Revised 16.02.2024

Accepted for publication 21.02.2024

© Бажанов, Н.С., 2024

УДК 781.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-45-53

ФИНАЛЬНАЯ ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Н.С. Бажанов¹

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

Аннотация. Целью статьи является описание системы обобщенных форм музыкального произведения, обеспечивающих его существование в исполнительском искусстве. Музыкальное произведение мыслится только лишь в динамическом варианте, в процессе исполнения, как произведение совершенное и законченное (opus perfectum et absolutum) в момент его «становления» во времени. Известная система общих форм произведения – композитор – исполнитель – слушатель – ограничена исполнительской частью. Эта часть состоит из четырех форм музыкального произведения: нотный текст → интонационная форма исполнителя → форма игровых движений на инструменте → звуковая форма произведения. В исполнительских формах вводится системное понятие «финальность», в логике которой рассматриваются свойства музыкального произведения. Финальность представляет собой нарастание качественных значений рядоположных частей системы по мере приближения к заключительной части. Возможен рост информации, событийности, содержательности, взаимосвязей, влияния частей на успешность реализации основных функций системы и т.д. На стадии финальности произведения наиболее обоснованным становится единство трех форм музыкального произведения. Не может быть финальности как завершенности произведения вне музыкального сознания исполнителя, вне игровых движений на инструменте и вне его звучания. Таким образом, возникает финальность как триединство а) интонационной, б) игровой (движения исполнительского аппарата) и в) акустической исполнительских форм. Финальность музыкального произведения обеспечивается саморазвитием системы его общих форм на основе включенности музыкально-художественного сознания исполнителя, поддерживается антропоцентризмом системы общих форм, всеми видами музыкального знания, конкуренцией исполнителей и движением произведения к законченности, высочайшему совершенству и содержательности. Относительно теории формы музыкального произведения существует проблема, – в какой мере «музыкально-мыслительные операции», «музыкальное мышление», «преобразования» музыкального сознания образуют интонационную форму произведения на последнем, финальном этапе ее существования.

Ключевые слова: музыкальное произведение, финальность, интонационная форма, музыкально-художественное сознание

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бажанов Н.С. Финальная форма музыкального произведения // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 45–53. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-45-53.

THE FINAL FORM OF A PIECE OF MUSIC

N.S. Bazhanov¹

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

Abstract. The purpose of the article is to describe a system of generalized forms of a musical work that ensure the existence of a work in the performing arts. A musical work is thought of only in a dynamic version, in the process of performance, as a perfect and complete work (opus perfectum et absolutum) at the moment of its "formation" in time. The well-known system of general forms of the work – composer – performer – listener – is limited to the performing part. This part consists of four forms of a musical composition: musical notation → intonation

form of the performer → form of playing movements on the instrument → sound form of the work. In performing forms, the systemic concept of "finality" is introduced, in the logic of which the properties of a musical work are considered. Finality is an increase in the qualitative values of the successive parts of the system as we approach the final part. There may be an increase in information, eventfulness, content, relationships, the influence of parts on the success of the implementation of the main functions of the system, etc. At the stage of finality of the work, the unity of the three forms of a musical work becomes the most justified. There can be no finality as the completeness of a work outside the musical consciousness of the performer, outside the playing movements on the instrument and outside its sound. Thus, finality arises as a trinity of a) intonation, b) game (movements of the performing apparatus) and c) acoustic performance forms. The finality of a musical work is ensured by the self-development of a system of its general forms based on the inclusion of the musical and artistic consciousness of the performer, supported by the anthropocentrism of the system of general forms, all kinds of musical knowledge, competition of performers and the movement of the work towards completeness, the highest perfection and content. Regarding the theory of the form of a musical work, there is a problem – to what extent "musical-thinking operations", "musical thinking", "transformations" of musical consciousness form the intonation form of a work at the last, final stage of its existence.

Keywords: piece of music, finality, intonation form, musically artistic consciousness

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

For citation: Bazhanov, N.S. (2024), "The final form of a piece of music", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 45–53. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-45-53.

Во всем мире, и в России, и за рубежом, во всех учебных классах музыкальных заведений, незримо присутствует важнейший персонаж нашей деятельности – *музыкальное произведение*. В одних классах ученики совершенствуют исполнение музыкального произведения, в других аудиториях анализируют его строение, учатся сочинять новые произведения, изучают историю шедевров композиторского творчества. В обобщенном смысле, мы все профессиональные музыканты работаем в различных филиалах «Мирового института по освоению музыкального произведения». Вот почему, теория формы музыкального произведения является базовой и универсальной.

Полная система общих форм музыкального произведения состоит из шести элементов. Перечислим их последовательность:

1. *Интонационная форма композитора* – это итоговый «беловой» вариант звучания произведения в сфере музыкально-художественного сознания композитора.

2. *Нотный текст произведения* – графическая форма фиксации произведения в форме нотного издания. Предполагается что в сфере компози-

торского творчества, в упрощенном, схематичном варианте, звучание (интонирование) произведения в сознании автора *предшествует* его записи.

3. *Интонационная форма исполнителя* – представление звучания произведения (в совершенном и законченном виде) в сфере музыкально-художественного сознания исполнителя, опережающее на несколько мгновений соответствующие игровые движения и звук инструмента.

4. *Форма исполнительских игровых движений* – уникальный вид произведения, в виде сложнейших, совершенных движений игрового аппарата, неразрывно взаимосвязанных с инструментом.

5. *Акустическая форма музыкального произведения* – звучание произведения в концертном зале как акустический феномен. Эта форма является исходным оригиналом для множества видов звукозаписи.

6. *Интонационная форма слушателя* – форма соинтонирования музыкального произведения слушателем в собственном музыкально-художественном сознании.

Все названные выше формы произведения относятся *к одной и той же пьесе*. Благодаря совпадению, изоморфизму, тождественности общих форм на уров-

не элементарных единиц, произведение остается стабильным, идентичным самому себе, во всех деталях и может выполнять свои функции в музыкальном искусстве. Существует значительный дефицит знаний об интонационных формах произведения в сфере сознания композитора, исполнителя, слушателя. Каким образом узнать, как сочиняет композитор, как интонирует произведение великий музыкант-исполнитель, **как он думает музыкальным образом в контексте исполнения произведения?**

В статье рассматривается система произведения, ограниченная исполнительской частью из четырех общих форм: *нотный текст произведения; интонационная форма исполнителя; форма исполнительских игровых движений; акустическая форма музыкального произведения.*

Интонационная форма, по авторству принадлежащая одновременно композитору и исполнителю, существует в виде динамического процесса появления (становления) музыкального произведения в потоке времени и пространстве всех выразительных средств инструмента. Об этом оригинально пишет Р. Ингарден: «В пространстве реального мира, можно сказать определенно, никакие музыкальные произведения не существуют, особенно когда их никто не исполняет и никто их не слушает» (1962, с. 405–406). Тем самым Р. Ингарден, посредством «минус приема» указывает на необходимость включения преобразующего сознания человека в состав музыкального произведения.

Так появляется проблема, каким образом музыкально-художественное сознание человека (Коляденко Н., 2005) включено в состав произведения? Какую конфигурацию имеет музыкальное произведение в единстве своего акустического звучания, интонируемого человеком музыкальным (*Homo musicus*)? Интонацион-

ная форма исполнителя, пожалуй, самая малоисследованная форма произведения. Возможно, что по количеству неизведанного ей не уступает форма произведения в виде игровых движений исполнителя, которая не имеет даже исследовательских текстов. Единственная попытка фиксации траектории движения пальцев пианиста оптическим образом дана в работе Н. Бернштейна и Т. Поповой (1925, с. 4).

Безусловно прав швейцарский музыковед Эрнст Курт в рассуждении об интонации, что «существенный момент всякой мелодики лежит не в тонах, а между ними, в их связи, – наглядно говоря, в той части мелодической линии, которая в нотной записи представляет собою полое пространство между тонами, в этих кажущихся пробелах, “разрывах” (“Lücken”))» (1931, с. 13). Курт предельно ясно называет связи между мелодическими тонами как основное свойство интонации. Так возникает важнейшая задача изучения интонации как **формы музыкального сознания человека.**

Дальнейшее развитие теория интонации получает в работах В.В. Медушевского (1980, 1985) и его монографии «Интонационная форма музыки» (1993). Уточняя мысль Эрнста Курта, В.В. Медушевский характеризует музыкальные тона и отношения между ними как дискретность и континуальность: «Во фразе, сыгранной пианистом, мы одновременно воспринимаем и интервальное последование дискретных ступеней и просвечивающую в них непрерывность линии – без нее немислима интонация и невозможно интонирование» (1993, с. 15).

В данном случае Курт и Медушевский говорят лишь об одном преобразовании произведения в интонационной форме, когда два тона мелодии порождают три мелодические сущности – два тона и интервал между ними. Называя отношение тонов «полым пространством», Э. Курт

как бы подчеркивает ограниченность, схематичность нотного текста по отношению к форме интонации в сознании человека.

В. Медушевский в монографии не ставит задачей обсуждение отношения музыкального произведения и музыкально-художественного сознания, но опосредованно постоянно пишет об этом в иной терминологии и в родственных понятиях музыкознания: «Суть творчества – в динамике преобразования. Вспыхивающее в душе композитора предчувствие произведения стремительно проносится сквозь интонационные пространства культуры, в мгновение ока соединяет все ее слои и стороны в новой, неповторимой комбинации» (1993, с. 157).

Существуют еще более веские основания считать преобразования тонов в интервалы фундаментальным свойством динамической, т.е. процессуальной интонационной формы. Это двойственность интонационной природы формы, которая в акустическом смысле – непрерывный процесс становления произведения, а в сознании исполнителя, слушателя (которое принципиально дискретно) состоит из «квантов» *распознавания* элементов выразительных средств.

Чтобы существовали все возможные выразительные соотношения тонов в «полом пространстве» (Э. Курт) (между нот) необходим еще один компонент. В случае соединения двух мелодических тонов, сыгранных на стаккато, когда при начале звучания второго, первый тон уже не звучит, выразительные отношения тонов возможны только при наличии памяти, памяти человека. Этот пример иллюстрирует важнейший переход интонационного бытия и формы произведения из акустической действительности в действительность интонационного сознания музыканта. В этом случае все прозвучавшие тона минимальной структуры,

фразы (вне зависимости от исполнения) *зависают*, образуя кластер, уходящий в музыкальную память.

Запомнить процесс возможно лишь одним способом, – запоминая его части, элемент за элементом, один за другим, и когда цепочка будет достаточной длины, – свернуть ее сознанием в целостную структуру. Поскольку тонов в интонации немного (сакральное число от 3 до 5, иначе дробление на две интонации), они запоминаются вместе с уровнями выразительных средств, принадлежащих им, иначе говоря, в контексте выразительных значений.

Подобные интонационные преобразования Л.Г. Ушакова относит к музыкальному мышлению, используя термин «музыкально-мыслительные операции» (2012, с. 49). Как утверждает Э. Ганслик, «мыслить значит соотносить, сопоставлять то, что звучит в данный момент, с тем, что уже отзывало. А по возможности и с тем, что должно будет прозвучать в дальнейшем, по ходу развития музыкальных идей» (цит. по: (Ушакова Л., 2012, с. 49)).

Можно сделать подборку подобных суждений. Здесь берет начало полемика и дискурс о регистрах времени, – прошлое, настоящее, будущее, в которых располагается музыкальное произведение. Понятно, что адекватно природе произведения решить подобную проблему можно только на основе включения музыкально-художественного сознания человека в состав произведения. То, что невозможно было в физической действительности произведения, становилось легко доступным для преобразований музыкального сознания. Такие действия в трех регистрах времени получили названия – предслышания, постслышания, слышания музыкального произведения.

В интонационных формах композитора, исполнителя, слушателя происходят метаморфозы минимальных смысло-

образующих единиц. Звук окружающего мира сменяется *тоном* – звуком со стабильной высотой, он превращается в «интон» – тон взаимосвязанный с другими, пропеваемый, интонируемый человеком. В этой цепочки метаморфоз: звук – тон – интон, упорядоченность главного образующего элемента возрастает с каждым переходом. «Тон» – более упорядочен, чем «звук», а «интон» более соупорядочен, чем «тон». Возрастание порядка, музыкального космоса происходит только в одном направлении, к последнему самому главному элементу.

Так мы сталкиваемся с *проявлением финальности* общих форм произведения – направленности структур в одном направлении от простого к сложному. Происходит развитие интонационности от хаотичности к упорядоченности, от единичности и отделенности к системному единству множественных форм, от раздельности лишь объективного или субъективного к сложнейшему единству объектно-субъектных отношений в интонационных формах музыкального произведения.

Интонационная форма произведения давно подразумевалась в теории музыки, но именно В.В. Медушевский подводит ее вплотную к музыкальному сознанию и мышлению человека. Каждому тону звучащего произведения здесь соответствует психический эквивалент. Пропевая тон в сфере внутреннего слуха, музыкант не только «соизмеряет» музыку с самой собой, но приобретает произведение в личном опыте его интонирования и познания как музыкальной действительности. Интонационная форма длится во времени столько, сколько длится звуковая форма, имеет начало и конец, совпадающие с началом и окончанием звучания музыки.

Произведение в форме *событий психической действительности сознания музыканта* находится в строгом соответствии

с последовательностью событий предшествующих, эквивалентных общих форм произведения. Более того, идентичность произведения позволяет разделить события психической действительности на те, что относятся к произведению, или на те, что уже не являются произведением, а образуют его многочисленные экстрамузыкальные контексты.

В музыкальной науке понятие «финальность» используется во множестве различных значений. В монографии Т.В. Чередниченко понятие финальности связано с конфигурацией окончания тона, выразительность которого базируется на акустическом естественном затухании или «обрыве» звука посредством демпфера или специального приема (2002, с. 339). Здесь финальность понимается как часть артикуляции, выразительного средства, основанного на соотношении тона и цезуры в составе длительности.

О.В. Шмакова рассматривает финальность как феномен музыкального содержания, «извечного вопроса об итоге жизни человека в циклической смене форм бытия, о смысле смерти – финала жизни»¹. На уровне жанрового содержания она называет такие финальные формы, как постлюдия, эпилог. Следовательно, существуют жанровые финальные формы, в том числе и финалы циклических произведений.

Понятие «финальность» пришло в музыкознание из методологии теории общих систем и сводится к проявлению следующих функций: *завершение предыдущих форм, итог, обобщение, результативность*. Сложное состоит из частей, которые взаимодействуют между собой. Один из множества вариантов взаимодействия этих частей сводится к их последовательному, рядоположному *подчинению* последней, финальной части системы. В частях, выстроенных в ряд, их значение возрастает по мере приближения

к последней, финальной. Последняя часть самая главная, итоговая, определяющая успешность работы всей системы.

Под это описание системных отношений могло бы подойти большое множество примеров деятельности человека и явлений культуры, где главное – это последняя завершающая стадия бытия системы: театр, спортивные состязания, инженерия, строительство, опытно-конструкторские разработки и т.д.

Существует еще одно важное проявление финальности музыкального произведения, это *финальное качество интерпретации*. Среди интерпретаций шедевров прошлого репертуара каждая интерпретация современности автоматически становится в ряд последних. В зависимости от класса исполнителя она может стать не только самой современной, но и самой содержательной, – последним, *финальным* шедевром современного прочтения известного музыкального произведения. Это качество будет сохраняться до тех пор, пока другой исполнитель, спустя какое-то время, не превзойдет уровень его интерпретации и содержательности.

Процессуальность формы произведения и отношения с регистрами времени – один из важнейших атрибутов финальности. В плане темпоральности музыкальное произведение существует как процесс, находящийся на грани перехода будущего в настоящее. Отсюда любая исполнительская общая форма произведения содержит отчасти *неизвестный результат*, обусловленный неопределенностью будущего. В контексте этих свойств произведение музыки есть то, что «случается некоторое время». Произведение может получиться, но всегда есть вероятность неудачи или ограниченности результата. Это важнейшее свойство процессуальности музыкального произведения.

Грань «между прошлым и будущим» и переживание процесса их взаимопогло-

щения входят в состав исполнительских финальных форм произведения. В таком контексте подготовка произведения есть единственный способ свести отрицательную случайность к минимуму.

Мысль древнегреческого философа Протагора: «Человек есть мера всех вещей, существующих, что они существуют, и несуществующих, что они не существуют» (Лосев А., 1990, с. 67) стала основой антропоцентризма в современной науке. Развитие концепций восприятия музыки привело к пониманию, что финальный пункт движения музыкального произведения находится в музыкально-художественном сознании человека. Именно здесь заканчивалось онтологическое движение произведения в социуме. Используя ресурсы *музыкально-художественного сознания человека*, финальная форма произведения подчиняла себе все предыдущие виды. Она была центром устремления всей системы общих форм музыкального произведения.

Объектно-субъектные отношения. Музыкант-исполнитель участвует в процессе становления произведения, привнося в его состав известные и еще сокрытые особенности исполнения, интонирования, современного понимания. Исполнитель творит процессуальный текст произведения и одновременно сам является частью этого текста. Именно здесь берет начало дискурс об антропоцентризме музыкальных форм произведения.

«Не все звучащее улавливается слухом и не все слышимое – звучит» (Фейнберг С., 1969, с. 219). Удивительное высказывание С.Е. Фейнберга носит фундаментальный методологический характер. Разделим цитату С. Фейнберга на две части. «Не все звучащее улавливается слухом». К этой части относятся акустические вибрации тона по высоте, громкости, но воспринимаемые музыкантами как стабильные качества тона. Сюда же относятся так

называемые «мертвые интервалы», образованные тонами из соседних, но разных структур формы. Также соседние слова, последнее слово предыдущего предложения и первое последующего не взаимодействуют в образовании смыслов.

Гораздо интереснее то «слышимое, что не звучит». Незвучащий материал произведения существует в трех видах: а) тот, что интонируется, осознается и ощущается музыкантом, но реально вообще не существует и не существовал никогда на протяжении данного произведения (например, тональные, грамматические разметки выразительных средств, ладовые тяготения, обобщенные темповые зоны и т.д.); б) тот материал, который реально существовал в прошлом или прогнозируется слухом музыканта в будущем в звуковой форме произведения; в) тот, что существует как материал для преобразования из единичного звучания множества интонационных смыслов. Сюда относятся нерядоположные взаимосвязи тонов, образующие множество интонационных слоев в одноголосной мелодии и т.д.

Подобные «факты» музыкальной формы обусловлены важнейшей функцией музыкального сознания – *памятью* и непрерывным *сопоставлением элементов и частей* произведения между собой в музыкальном мышлении. Как пример, можно вспомнить пророческое высказывание С.И. Савшинского о взаимодействии исполнительских движений и интонирования произведения: «Итак, мы видим, что рука пианиста – не только слышащая, но и переживающая, выразительно жестикулирующая, “говорящая” рука» (2002, с. 139).

Следовательно, наиболее обоснованным становится триединство форм произведения на стадии финальности его

существования. Не может быть вершины формы музыкального произведения вне звучания, вне инструмента и вне музыкального сознания исполнителя. Таким образом, *финальность возникает как триединство исполнительских форм – интонационной, игровой и акустической*.

Суммируем смыслы приведенных выше цитат (см. выше по тексту). Р. Ингарден: «Произведения не существуют... когда их никто... не слушает», Э. Курт: «Существенный момент всякой мелодики лежит не в тонах, а между ними, в их связи», В. Медушевский: «Суть творчества... преобразование», Э. Ганслик: «Мыслить значит соотносить... что звучит в данный момент, с тем, что уже отзвучало», С. Фейнберг: «Не все слышимое – звучит». В продолжении этих смыслов возможен главный вопрос относительно формы музыкального произведения. В какой мере «музыкально-мыслительные операции» (Л.Г. Ушакова) «музыкальное мышление», «преобразования» составляют и образуют форму произведения на последнем финальном этапе ее существования?

Выводы. Финальным компонентом системы произведения являются три исполнительские формы: интонационная, форма игровых движений, акустическая (звучание произведения). Благодаря участию исполнителя и сложнейшим формам произведения с участием его сознания, интонационная форма произведения пребывает одновременно в трех регистрах времени в прошлом, настоящем и будущем.

Финальность музыкального произведения обеспечивается саморазвитием системы общих форм произведения, антропоцентризмом интонационной формы, движением формы к законченности, высочайшему совершенству и содержательности.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Шмакова О.В. Финальность как содержательный феномен в музыке. URL: [https://gnesin-](https://gnesin-academy.ru/wpcontent/documents/nauka/muz_forum/Shmakova.pdf)

[academy.ru/wpcontent/documents/nauka/muz_forum/Shmakova.pdf](https://gnesin-academy.ru/wpcontent/documents/nauka/muz_forum/Shmakova.pdf) (дата обращения: 30.09.2023).

ЛИТЕРАТУРА

Бернштейн Н., Попова Т. Стерео-циклограммы траекторий суставов пианиста. Совместное исследование фортепианного туше / ГИМН и ЦИТ. М., 1925. URL: https://asmir.info/articles/GenerationZ_Polytech.pdf (дата обращения: 30.09.2023).

Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. 572 с.

Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века): Моногр. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2005. 392 с.

Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 304 с.

Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Советская музыка. 1990. № 11. С. 64–74.

Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки: Сб. ст. М.: Музыка, 1980. С. 178–194.

Медушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе // Советская музыка. 1985. № 7. С. 66–70.

Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исслед. М.: Композитор, 1993. 262 с.

Савшинский С. Пианист и его работа. М.: Классика-XXI, 2002. 244 с.

Ушакова Л.Г. Музыкальное мышление: становление представлений, взглядов, теорий // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. 2012. № 5–6. С. 47–62.

Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. 598 с.

Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

REFERENCES

Bernshtein, N., Popova, T. (1925), *Stereo-tsiklogrammy traektorii sustavov pianista. Sovmestnoe issledovanie fortepiannogo tushe* [Stereo-cyclograms of the pianist's joint trajectories. Joint study of piano mascara], Moscow, Available at: https://asmir.info/articles/GenerationZ_Polytech.pdf (Accessed 30 September 2023). (in Russ.)

Cherednichenko, T. (2002), *Muzykal'nyi zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical stock. 70s. Problems. Portraits. Cases], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, 592 p. (in Russ.)

Feinberg, S.E. (1969), *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as art], 2nd ed., Muzyka, Moscow, 598 p. (in Russ.)

Ingarden, R. (1962), *Issledovaniya po estetike* [Aesthetics studies], Izdatel'stvo inostrannoi literatury, Moscow, 572 p. (in Russ.)

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

Kurt, E. (1931), *Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya Bakha* [Fundamentals of linear counterpoint: Bach's melodic polyphony], Muzgiz, Moscow, 304 p. (in Russ.)

Losev, A.F. (1990), "The main question of the philosophy of music". *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 11, pp. 64–74. (in Russ.)

Medushevskii, V.V. (1980), "The duality of musical form and music perception", *Vospriyatie muzyki* [Music perception], Muzyka, Moscow, pp. 178–194. (in Russ.)

Medushevskii, V. (1985), "Intonation theory in historical perspective", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 7, pp. 66–70. (in Russ.)

Medushevskii, V. (1993), *Intonatsionnaya forma muzyki: issledovanie* [Intonation form in music: research], Kompozitor, Moscow, 262 p. (in Russ.)

Savshinskii, S. (2002), *Pianist i ego rabota* [Pianist and his work], Klassika-XXI, Moscow, 244 p. (in Russ.)

Ushakova, L.G. (2012), "Musical thinking: the formation of ideas, views, theories", *Psikhologiya. Istoriko-kriticheskie obzory i sovremennye issledovaniya* [Psychology. Historical critical reviews and contemporary research], no. 5–6, pp. 47–62. (in Russ.)

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Сведения об авторе

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Author Information

Nikolai S. Bazhanov, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Поступила в редакцию 09.11.2023

После доработки 19.02.2024

Принята к публикации 21.02.2024

Received 09.11.2023

Revised 19.02.2024

Accepted for publication 21.02.2024

МАНДОЛИНА И РОДСТВЕННЫЕ ЕЙ ИНСТРУМЕНТЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ НЕАПОЛЯ XVIII в.

К.Л. Зайцева¹

¹ Казанский (Приволжский) федеральный университет, Казань, 420008, Российская Федерация

Аннотация. В статье раскрываются особенности бытования мандолины и родственных ей инструментов в Неаполе XVIII в. Согласно историческим источникам и старинным справочникам, в этот период популярностью пользовались такие струнно-щипковые инструменты, как колашионе, пандура, мандола, испанская гитара. Однако наиболее востребована была мандолина ввиду схожести ее строя со скрипкой, что значительно расширило мандолинный репертуар. Именно в Неаполе в рассматриваемый период были осуществлены значительные конструктивные изменения мандолины: увеличился корпус, появилась сломленная дека, что позволило использовать металлические струны. Ведущую роль в процессе модернизации мандолины сыграла семья мастеров Виначча, а также мастера Д. Филано и Дж.-Б. Фабрикаторе. Инструменты, созданные представителями семьи, обладали более ярким и выразительным тембром. Конструктивные изменения повлияли и на развитие репертуара, который постепенно становится все более разнообразным. Для мандолины писали такие мастера, как Гаспаро Габеллоне, Доменико Каудиозо, Эмануэле Барбелла, Карло Чечере, Джузеппе Джулиано. Их сочинения, в том числе, способствовали формированию профессионального исполнительства на мандолине. Целью данной статьи стала систематизация сведений о развитии мандолинного искусства в Неаполе XVIII в. Представлены имена композиторов и исполнителей на мандолине в этот период.

Ключевые слова: мандолина, Неаполь, XVIII век, исполнительство на мандолине, струнно-щипковые инструменты

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Зайцева К.Л. Мандолина и родственные ей инструменты в музыкальной жизни Неаполя XVIII в. // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 54–61. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-54-61.

MANDOLIN AND RELATED INSTRUMENTS IN THE MUSICAL LIFE OF NAPLES IN THE 18th CENTURY

K.L. Zaitseva¹

¹ Kazan (Volga Region) Federal University, Kazan, 420008, Russian Federation

Abstract. The article reveals the peculiarities of the existence of the mandolin and related instruments in Naples in the 18th century. According to historical sources and ancient reference books, during this period, stringed instruments such as colashione, pandura, mandola, and Spanish guitar were popular. However, the mandolin was in greatest demand due to the similarity of its structure with the violin, which significantly expanded the mandolin repertoire. It was in Naples during the period under review that significant design changes were made to the mandolin: the body was enlarged, a broken soundboard appeared, which made it possible to use metal strings. The leading role in the process of modernization of the mandolin was played by the Vinaccia family

of masters, as well as by masters D. Filano and G.-B. Fabricatore. The instruments created by members of the family had a brighter and more expressive timbre. Constructive changes also influenced the development of the repertoire, which is gradually becoming more diverse. Such masters wrote for the mandolin as Gasparo Gabellone, Domenico Caudioso, Emanuele Barbella, Carlo Cecere, Giuseppe Giuliano. Their compositions, among other things, contributed to the formation of professional mandolin performance. The purpose of this article was to systematize information about the development of mandolin art in Naples in the 18th century. The names of composers and mandolin players during this period are presented.

Keywords: mandolin, Naples, 18th century, mandolin performance, plucked string instruments

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

For citation: Zaitseva, K.L. (2024), "Mandolin and related instruments in the musical life of Naples in the 18th century", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 54–61. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-54-61.

В XVIII в. Неаполь стал крупным музыкальным центром Европы. Главным образом, это связано со взлетом неаполитанской оперной школы и радикальным переворотом в развитии оперного жанра. Первостепенную роль в музыкальном искусстве в Неаполе играли четыре действующие консерватории: Санта-Мария-де-Лорето, Пьета-де-и-Туркини, Сант-Онофрио-а-Капуана и Повери-ди-Джезу-Кристо. Эти учебные заведения обеспечивали Неаполь профессиональными кадрами. Однако, как отмечает Д. Дюмиган, выпускалось такое количество музыкантов, что их некуда было трудоустроить. Неаполитанские композиторы отправлялись на поиски работы в другие города: «Вышедшие из стен консерваторий композиторы смогли внедрить стиль неаполитанской оперы как в Венеции, так и в других городах Европы» (Dumigan D., 2014, p. 152).

Несомненно, развитие неаполитанского искусства обозначенного периода связано с оперой, однако инструментальное творчество представляет не меньший интерес. Среди инструментов, широко распространенных в Неаполе и других городах Италии, можно выделить щипковые: прежде всего, лютню и мандолину¹. Мандолина имела плоскую дека, шесть струн и изогнутую головку. Такая разновидность инструмента в современной практике называется барочной мандолиной.

Помимо лютни и мандолины в музыкальной жизни Неаполя были и другие

популярные струнно-щипковые инструменты. Сведения о них можно почерпнуть в знаменитом труде «Гармонический кабинет, полный музыкальных инструментов...» (*Gabinetto Armonico, pieno d'Istromenti sonori*, 1722), итальянского ученого Филиппо Бонанни (1638–1728), чьи научные интересы простирались от анатомии до музыки. Особая ценность сборника заключалась не только в описании инструментов, но и в содержащихся в нем 150 изображений музыкальных инструментов со всего мира (Bonanni F., 1722). Исследователь К. Гирардини, резюмируя значение издания, отмечает, что оно стало «одним из важнейших документов, посвященных музыкальным инструментам в XVIII веке» (Ghirardini C., 2008). В «Гармоническом кабинете...» описаны и другие инструменты, бытовавшие в Неаполе наравне с лютней и мандолиной: пандура, испанская гитара, мандола, колашионе. Рассмотрим подробнее их конструктивные особенности.

Родственники колашионе (*colascione*) – арабские длинные лютни (танбур или бузуки) с натянутыми проволочными струнами. Они были ввезены в Неаполь в XV в., вероятно, турками, поселившись в Италии (Sparks P., 1989, p. 165–166). Эти инструменты и повлияли на конструкционные особенности итальянской лютни, в результате чего появился новый колашионе². Его главная особенность – длинный гриф, оснащенный двумя или тремя одинарными струнами и шестнад-

цатью ладами. Общая длина варьировалась от 120 до 150 см. В книге «Гармонический кабинет...» помещена гравюра с изображением колашионе (рис. 1).



Рис. 1. Колашионе.

Гравюра из книги «Гармонический кабинет...»
Ф. Бонанни (Bonanni F., 1722, p. 100)

Уменьшенная версия инструмента, часто называемая колашиончино (colascioncino), получила распространение в Италии и во Франции в середине XVIII в. Интерес возник благодаря гастрольям братьев Доменико и Джузеппе Колла, изображенных на старинной гравюре (рис. 2).



Рис. 2. Доменико и его брат из Брешии. Гравюра³

О выступлении двух итальянцев на колашиончино вспоминал и герцог

Луи-Шарль д'Альбер де Люин в «Мемуарах» (*Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735–1758)*) (Luynes Ch., 1860). По его признанию, игра на необычном инструменте привлекла внимание самой королевы: «На прошлой неделе (ориентировочно в начале июня 1753 г. – К.З.) в заключении концерта королева услышала игру двух итальянцев на уникальном инструменте; это разновидность гитары с очень длинным грифом. Инструмент называется колашиончино: на нем установлены две струны, настроенные в кварту; диапазон у него две октавы; струны защищаются небольшим заостренным кусочком коры дерева. Они поиграли немного музыки, представляющей собой дуэт; музыканты весьма умело управлялись с этим инструментом с весьма приятным звучанием; их исполнение было потрясающим» (Luynes Ch., 1860, p. 471–472).

Среди щипковых инструментов, также получивших распространение в Неаполе, можно назвать и **мандолу**. Согласно описанию Бонанни в его «Гармоническом кабинете...», мандола имеет небольшой размер, четыре струны и высокий регистр (рис. 3).



Рис. 3. Мандола (Bonanni F., 1722, p. 99)

Отличительными признаками **пандуры** являются больший чем у мандолы

размер и восемь металлических струн, исполняют на которых с помощью плектра. О пандуре автор пишет: «У неаполитанцев под Пандурой подразумевается инструмент, немного отличающийся от Мандолы, по массе значительно превосходящий ее, а также снабженный восемью металлическими струнами; исполняют на нем пером, извлекая благородные гармонии» (Bonanni F., 1722, p. 97). Гравюра же в книге Бонанни заставляет усомниться в точности описания, поскольку на рисунке у пандуры изображено десять колков (рис. 4).



Рис. 4. Пандура (Bonanni F., 1722, p. 97)

Широко была распространена и испанская гитара. Она имеет пять сдвоенных струн, звук из которых извлекают с помощью пальцев щипком или ударом по всем струнам (рис. 5).



Рис. 5. Испанская гитара (Bonanni F., 1722, p. 97)

Испанская гитара считалась женским инструментом, поскольку большей популярностью пользовалась у представительниц прекрасного пола. Широко распространены в Неаполе и гитары с металлическими струнами. Они часто выступали в качестве аккомпанирующего инструмента при пении или танце и играли на них с помощью медиатора.

При всем многообразии инструментов, бытовавших в Неаполе, роль ведущего постепенно стала занимать мандолина. Причин выдвижения мандолины на первый план несколько. Прежде всего, она отличалась ясным, звонким тембром, который позволял озвучивать довольно большие площади концертных залов. Кроме того, немаловажную роль сыграли и размеры мандолины: компактный инструмент, в отличие, например, от длинного колашионе, позволял переносить его в любое место. Исследователь мандолинного искусства П. Спаркс в числе основных причин называет и тот факт, что мандолина имела тот же способ настройки, что и скрипка. В результате, часть скрипичного репертуара была доступна для исполнения и на мандолине.

Именно в Неаполе происходили поиски усовершенствования инструмента. Так, начиная с 1740 г., важным конструктивным изменением мандолины стало введение сломанной или наклоненной деки. Наклон достигался либо путем сгибания деки над раскаленной кочергой или вырезанием выемки на ее нижней стороне, сразу за подставкой. Данная форма помогала распределить натяжение струн более равномерно по всему корпусу инструмента, чем в случае с плоской декой и зафиксированной подставкой. Новый дизайн стал особенностью неаполитанского стиля (рис. 6).

Неаполитанские мастера также углубили заднюю часть (или кузов) инструмента. Кузов чаще всего состоял из 11 или



Рис. 6. Неаполитанская мандолина

13 полос платана, палисандра или клена. У более дорогих инструментов каждое ребро (полоса) было рифленным (т.е. закругленным по краям), поэтому задняя часть инструмента представляла собой ряд выпуклостей и впадин. Ближайшая к деке пара ребер была гораздо глубже остальных, что придавало мандолине характерный глубокий изгиб. Наиболее дорогие инструменты были снабжены накладкой на гриф из твердой древесины и украшены слоновой костью. Гриф заканчивался на уровне с декой на десятом ладу, в отличие от современных мандолин, гриф которых достигает резонатора или его середины. На грифе также отображались лады, выполненные из металла или слоновой кости. Плоская головка со стреловидными колками (вставленными сзади) схожа с традиционной неаполитанской конструкцией гитары. Резонатор был открыт, а между ним и подставкой имелась защитная пластина, изготовленная либо из черепахового панциря, либо из инкрустированного куска дерева твердых пород. Закреплением струны к кнопкам у основания инструмента удалось избежать проблемы разрыва деки, которая возникает при фиксированной подставке у лютневого типа мандолин при вы-

соком натяжении струн. Средняя общая длина мандолины составляла около 56 см с игровой длиной струны около 33,5 см (цит. по: (Sparks P., 1989, p. 21)).

Наибольший вклад в разработку конструктивных изменений мандолины принадлежит семье Виначча – известным производителям струнных инструментов. Династия, насчитывающая несколько поколений, на протяжении XVIII–XIX столетий занимала лидирующую позицию в процессе изготовления, распространения и совершенствования выразительных возможностей мандолины⁴. Следует отметить и других неаполитанских мастеров второй половины XVIII в.: Д. Филано и Дж.-Б. Фабрикаторе.

Путешественники, побывавшие в Неаполе, упоминают, что инструмент был популярен среди представителей всех сословий. Исследователь мандолинного искусства П. Спаркс приводит слова известного музыковеда XVIII в. Чарльза Бёрни, который во время своих путешествий по Италии не раз слышал игру местных мандолинистов на улицах города: «Вторая неделя в Неаполе. В этот вечер на улице слышно какое-то подлинное неаполитанское пение в сопровождении caloscioncino, мандолины и скрипки (цит. по: (Sparks P., 1989, p. 24)).

Хотя в Неаполе мандолина считалась, прежде всего, инструментом «уличным», для нее писали музыку многие композиторы, например, Гаспаро Габеллоне, Доменико Каудиозо, Эмануэле Барбелла, Карло Чечере, Джузеппе Джулиано. Ими были созданы концерты в сопровождении бас-со континуо и многочисленные камерные произведения для инструмента.

Гаспаро Габеллоне (1727–1796) с 1738 г. учился в консерватории Санта-Мария-де-Лорето в Неаполе, где изучал пение и композицию под руководством Франческо Дуранте. Он начал свою деятельность в 1757 г. в качестве оперного композито-

ра, сочиняя оперы-buffa для *Teatro Nuovo*. С 1780 г. он посвятил себя исключительно сочинению духовной музыки, прежде всего, кантат, среди которых наиболее известна *Qui del Sebeto in riva*, написанная в 1769 г. в честь дня рождения королевы

Каролины. Для мандолины и струнных Габеллоне написал Концерт (пример 1).

О Доменико Каудиозо известно лишь, что он родился в Италии в XVIII в. Им создан Концерт для мандолины и баса континуо (пример 2).

Пример 1. Г. Габеллоне. Концерт для мандолины и струнных



Пример 2. Д. Каудиозо. Концерт для мандолины и баса континуо



Эмануэле Барбелла родился в Неаполе 14 апреля 1718 г. в семье музыкального педагога Франческо Барбеллы и Антонио Мушеттолы. Первые уроки игры на скрипке он получил от отца. Затем продолжил обучение у Анджело Цага и Паскуале Бини и в консерватории Сан-

та-Мария-де-Лорето у Николы Витоло. В этой же консерватории до 1740 г. изучал теорию музыки и композицию у Микеле Кабаллоне, после смерти которого учился у Леонардо Лео с 1740 по 1744 г. Известна его Соната для дуэта мандолин или скрипок (пример 3).

Пример 3. Э. Барбелла. Соната для дуэта мандолин или скрипок



Приведенные выше примеры демонстрируют довольно высокий уровень исполнительского мастерства за счет продолжительных гаммообразных пассажей, аккордовой техники, орнаментики в виде форшлагов, штрихового, ритмического разнообразия. В Неаполе выросла целая плеяда исполнителей и композиторов, посвятивших свое творчество мандолине. Ведущим считался Джузеппе Джулиано. Именно о нем пишет мандолинист и педагог Пьетро Дени в методическом трактате по игре на мандолине: «Я видел в Неаполе маэстро Джулиано, того, кто, по моему мнению, играет на мандолине лучше меня...» (Denis P., 1768, p. 3).

Таким образом, Неаполь стал важным центром развития мандолинного

искусства XVIII в. Разработанные неаполитанскими музыкантами конструктивные изменения способствовали усилению выразительных возможностей и обогащению тембра, что выдвигало мандолину на первый план среди родственных ей инструментов. В неаполитанской среде сложился профессиональный интерес к инструменту. Музыкальные фрагменты произведений Г. Габеллоне, Д. Каудиозо, Э. Барбелла, представленные в данной статье, дают возможность выявить довольно высокий уровень технической оснащенности исполнителей той эпохи, проследить формирование фактурных особенностей и основных приемов игры, которые получают свое дальнейшее развитие в мандолинном искусстве рубежа XVIII–XIX вв.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исследователь Т.С. Сергеева отмечает, что происхождение лютни связано с влиянием арабской культуры. В частности, европейская лютня зародилась в Испании путем заимствования у арабской культуры и трансформации инструмента уда. Мандолина же появилась позднее на основе лютни (Сергеева Т., 2008, с. 224).

² Его часто путают с калахоном, имеющим немецкое происхождение, с 5, 6, 7 или 8 струнами.

³ Источник иллюстрации: Musicaantigua.com. URL: <https://musicaantigua.com/wp-content/uploads/2017/10/calascione21.jpg> (дата обращения: 05.01.2024).

⁴ Наиболее ранним из сохранившихся образцов мандолины является теноровая мандолина, или мандола, датированная 1744 г., сделанная Гаэтано Виначча; сейчас она находится в Королевской консерватории музыки в Брюсселе (Baines A., 1966, p. 34).

ЛИТЕРАТУРА

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

Baines A. European and American musical instruments. New York: Viking Press, 1966. 167 p.

Bonanni F. Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori. Roma: Nella stamperia di G. Placho, 1722. 482 p.

Denis P. Methode pour apprendre a jouer de la mandoline. Paris, 1768. 23 p.

Dumigan D.J. Nicola Porpora's Operas for the «Opera of the Nobility»: the Poetry and The Music. Thesis DPh. Huddersfield: University of Huddersfield, 2014. 366 p.

Ghirardini C. Filippo Bonanni's Gabinetto armonico and the Antiquarians' Writings on Musical Instruments // Music in Art. 2008. Vol. 33, № 1. P. 168–234. URL: <https://www.jstor.org/stable/41818565> (дата обращения: 21.12.2023).

Luynes Ch. Ph. d'A. Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735–1758). Vol. 12. Paris, Firmin didot frères, fils et cie, 1860. 536 p.

REFERENCES

Baines, A. (1966), European and American musical instruments, Viking Press, New York, 167 p. (in Eng.)

Bonanni, F. (1722), *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori* [Harmonious cabinet full of sound instruments], Nella stamperia di G. Placho, Roma, 482 p. (in Ital.)

Denis, P. (1768), *Methode pour apprendre a jouer de la mandolin* [How to learn to play the mandolin], Paris, 23 p. (in Fr.)

Dumigan, D.J. (2014), Nicola Porpora's Operas for the «Opera of the Nobility»: The Poetry and The Music, Thesis DPh, University of Huddersfield, Huddersfield, 366 p. (in Eng.)

Ghirardini, C. (2008), Filippo Bonanni's gabinetto armonico and the antiquarians' writings on musical instruments, *Music in art*, Vol. 33, no. 1, pp. 168–234, Available at: <https://www.jstor.org/stable/41818565> (Accessed 21 December 2023). (in Eng.)

Luynes, Ch.Ph. d'A. (1860), *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735–1758)* [Memoirs

Sparks P. A history of the mandoline from its original until the early nineteenth century, with a thematic index of published and manuscript music for the instrument. PhD Thesis. Oxford, 1989. 205 p.

of the Duke of Luynes on the court of Louis XV (1735–1758)], Vol. 12, Firmin didot frères, fils et cie, Paris, 536 p. (in Fr.)

Sergeeva, T.S. (2008), *Muzyka al-Andalus: rozhdenie zapadno-arabskoj klassiki* [Music of al-Andalus: the birth of Western Arabic classics], KGK, Kazan', 308 p. (in Russ.)

Sparks, P. (1989), *A history of the mandoline from its original until the early nineteenth century, with a thematic index of published and manuscript music for the instrument*, PhD Thesis, Oxford, 205 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Зайцева Ксения Леонидовна, старший преподаватель кафедры татаристики и культуроведения Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань), соискатель (научный руководитель – кандидат искусствоведения Е.Ю. Шигаева), ORCID: 0000-0002-1097-4410

E-mail: zaitsieva-1990@mail.ru

Author Information

Ksenia L. Zaitseva, senior lecturer of the Department of Tataristics and Cultural Studies at the Institute of Philology and Intercultural Communication of Kazan (Volga Region) Federal University (Kazan'), applicant (supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism) E.Yu. Shigaeva), ORCID: 0000-0002-1097-4410

E-mail: zaitsieva-1990@mail.ru

Поступила в редакцию 21.12.2023

После доработки 21.02.2024

Принята к публикации 23.02.2024

Received 21.12.2023

Revised 21.02.2024

Accepted for publication 23.02.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 62–71

ISSN 2308-1031

Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 1, pp. 62–71

ISSN 2308-1031

© Коробейников, С.С., 2024

УДК 785.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-62-71

ОБ ОДНОМ УНИКАЛЬНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕШЕНИИ БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО

С.С. Коробейников^{1, 2}

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

² Новосибирский государственный театральный институт, Новосибирск, 630049, Российская Федерация

Аннотация. Рассматривается своеобразие первой части Концерта для фортепиано с оркестром Бориса Чайковского. Оно заключается в чрезвычайно последовательной комбинации сквозной репетиционности и тотальной квадратности. Репетиционная структура тематизма первой части обуславливает его монообразность и жанровое тяготение к токкатности. Вместе с тем интонационная организация опирается на принцип вариантной оstinатности, образующей две крупные вариационные волны на уровне формы в целом. В звуковысотной линии композитор целенаправленно преодолевает ощущение опорности в крупном плане, сохраняя опорность на микроуровне и, таким образом, избегает атональности. В драматургическом плане интонационный процесс осознается как длительный поиск точки опоры и движение к цели, которая достигается только в последних тактах. В рамках пятичастной структуры цикла токкатная репетиционность первой части играет первостепенную репрезентативную роль и оказывает влияние на музыку всего сочинения. Во второй–пятой частях репетиционность в той или иной степени становится важным фактурным и мелодико-ритмическим приемом. Вторая особенность первой части – доминирование равномасштабных восьмитактовых структур. Это стало ведущей структурной идеей. Поиск параллелей данной идее среди сочинений XX в. привел к выводу об ее уникальности. Сочетание же квадратности и репетиционности в контексте крупной части инструментального цикла представляется интересным художественным открытием композитора.

Ключевые слова: Борис Чайковский, концерт, репетиционность, квадратность, художественное открытие

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Коробейников С.С. Об одном уникальном художественном решении Бориса Чайковского // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 62–71. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-62-71.

ABOUT ONE UNIQUE ARTISTIC SOLUTION BY BORIS TCHAIKOVSKY

S.S. Korobeinikov^{1, 2}

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

² Novosibirsk State Theatre Institute, Novosibirsk, 630049, Russian Federation

Abstract. The article examines the originality of the first movement of Boris Tchaikovsky's Piano Concerto. It lies in an extremely consistent combination of end-to-end rehearsal and total squareness. The rehearsal structure of the thematic structure of the first part of the concert determines its monotony and genre tendency towards toccata. At the same time, the intonation organization is based on the principle of variant ostinatism, which forms two

large variation waves at the level of the form as a whole. In the pitch line, the composer purposefully overcomes the feeling of support in the close-up, maintaining support at the micro level and, thus, avoiding atonality. In dramatic terms, the intonation process is perceived as a long search for a fulcrum and movement towards a goal, which is achieved only in the last bars. Within the framework of the five-part structure of the cycle, the toccata rehearsal of the first movement has a primary representative role and influences the music of the entire composition. In parts 2-5, rehearsal to one degree or another becomes an important textural and melodic-rhythmic device. The second feature of the first part of the concert is the dominance of equal-scale eight-bar structures. This became the leading structural idea of the first part. The search for parallels to this idea among the works of the twentieth century led to the conclusion about its uniqueness. The combination of squareness and rehearsal in the context of a large part of the instrumental cycle seems to be an interesting artistic discovery of the composer.

Keywords: Boris Tchaikovsky, concert, rehearsal, squareness, artistic innovation

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

For citation: Korobeinikov, S.S. (2024), "About one unique artistic solution by Boris Tchaikovsky", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 62–71. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-62-71.

Борис Александрович Чайковский (1925–1996) относится к числу композиторов, умеющих, оперируя достаточно традиционным и многократно апробированным набором средств, предлагать нестандартные художественные решения. Одно из них, чрезвычайно оригинальное, находим в первой части Концерта для фортепиано с оркестром (1971). Характер изложения отличается здесь доминированием одного типа интонационного движения – репетиционности, явленной с самого начала и сохраняющейся на протяжении всей части. Кроме того, особенностью музыки является преобладание равномащштабных квадратных структур.

В изложении материала **квадратность маркируется** как главный принцип движения формы. Для композиторской музыки второй половины XX в. сочетание двух этих приемов изложения и развития, которые, пожалуй, можно отнести к категории простейших, весьма нестандартно и пробуждает исследовательский интерес. В статье будет показана уникальность данного сочетания и его обусловленность драматургической задачей.

Характер изложения, заданный с самого начала, апеллирует к жанру токкаты, принявшей современный облик в эпоху романтизма. На таких проявлениях токкатности, как непрерывность, целеустремленность, интенсивность и поступательность движения, основаны де-

сятки образцов этого жанра в музыке XIX и XX вв. Поэтому можно и первую часть концерта Б. Чайковского с полным основанием назвать токкатой для фортепиано с оркестром.

Прежде чем коснуться стиливых корней тех приемов, которые использует композитор, остановимся на своеобразии первой части в целом. Организация формы отличается предельной метроритмической слитностью, что в целом весьма присуще жанру токкаты. Здесь почти до самого конца нет ни одной синхронной паузы; все смысловые цезуры реализованы в рамках непрерывного движения.

Композиция первой части представляет собой слитную монотемную вариантно-вариационную форму с варьируемым рефреном. Структурирование формы осуществляется с помощью фактурного контраста и повторности крупных тематических блоков. Тематизм гомогенен; в продвижении репетиционности, на которой он основан, первостепенную роль играет звуковысотный фактор, включающий линейную и аккордово-гармоническую составляющие.

Форму в целом можно разделить на четыре раздела-этапа. 1-й (до ц. 8) основан на **одноголосных** репетициях (пример 1). Расположение опорных звуковых точек направлено на преодоление ощущения опорности. После длительного господства инициального тона g, звучащего как устой,

его осевая роль исчезает. Звуковысотная линия напоминает поиск «на ощупь» какой-либо другой опоры. Вот эта последовательность семи сегментов 1-го раздела (начальный с одним звуком *g*, здесь опущен), структурированная по восьмитакам

там с выделением повторяемых звуков: *g-a-des-es* (пример 2), *es-f-ces-b*, *des-e-des-g*, *a-es-f*, *f-h-e-b*, *e-g-es-g-d*, *g-fis-f-e*. До конца 1-го раздела звук *g* звучит «на равных» среди других, и поэтому его господство в итоге не просматривается.

Пример 1. Начало первой части



Пример 2. Первый сегмент первого раздела первой части



Для уравнивания звуков с избеганием доминирования какого-то из них композитор второй половины XX в. мог обратиться к атональной 12-тоновости, она способна эффективно «распылять» потенциальные устои. Но Б. Чайковский, мыслящий тонально, умело выстраивает длительную безопорную интонационную конструкцию, сохраняя действие тональности на микроуровнях. Например, 2-й сегмент из перечисленных семи явно опирается на устой *es*, 3-й подразумевает опору на *f*, в следующих также можно усмотреть опоры – явные или завуалированные. Благодаря метрической выровненности звучания потенциальная опорность не реализуется, нивелируется.

Драматургически подобный прием напоминает отказ от заданной константы и напряженный, длительный поиск новой. Этому поиску и посвящено все последующее развитие.

В следующих разделах периодически появляются локальные и быстро сменяемые, «отвергаемые» опоры. Вслед за первоначальным господством монодии во 2-м разделе (ц. 8–11) изложение становится аккордовым, и этот вариант начальной темы воспринимается как рефрен. Появления этого рефрена неравномерны и концентрируются в финальной фазе первой части концерта. Первая из новых опор, возникающая в рассматриваемом 2-м раз-

деле, – ля-минорное трезвучие (ц. 8) – быстро сменяется фа-минорным трезвучием (ц. 10), но и оно сразу отстраняется. Начальная монодическая опора (g) пытается вновь захватить доминирующее положение (ц. 11), но «безуспешно».

3-й раздел (ц. 11–20) является вариацией 1-го со строго выдерживаемой последовательностью и длительностью звуковысотных сегментов («строгая вариация»). Соответствие тематического материала этих двух разделов можно продемонстрировать следующим образом:

репетиции g: начало первой части – и ц. 11

репетиции g / a / des / es – ц. 1 и ц. 12

репетиции es / f / ces / b – ц. 2 и ц. 13

репетиции des / e / des / g – ц. 3 и ц. 14

репетиции a / es / f – ц. 4 и ц. 15

репетиции f / h / e / b – ц. 5 и ц. 16

репетиции e / g / g / es / g / d – ц. 6 и ц. 17

репетиции g / fis / f / e – ц. 7 и 4 такта после ц. 18¹.

Последний, 4-й этап развития первой части включает троекратное проведение аккордового рефрена (ц. 20, 24 и 26). Кроме того, этот раздел отличает усиление целенаправленности высотного движения: верхний голос солиста, начиная с ц. 24, в своих репетиционных повторах непреклонно продвигается вверх, сначала по полутонам, а затем скачкообразно. Вот линия восхождения верхнего голоса солиста (ц. 24–27): $dis^2-e^2-f^2-fis^2-g^2-gis^2-a^2-b^2-h^2-c^3-des^3-d^3-dis^3-gis^3-ais^3-cis^4-dis^4$. «Застревая» на самом высоком звуке dis^4 (ц. 27), движение впервые – за несколько секунд до окончания – внезапно останавливается, словно обретая ощущение определенности. Эта длящаяся шесть тактов остановка с паузами – важнейшее финальное событие первой части. Остановка происходит на звуке e^2 у оркестра, который не сразу разрешается классическим кварио-квинтовым прыжком в обретаемую, наконец, тонику. Между звуком e^2 и то-

никой помещены два осложненных большими секундами созвучия – $dis-f-gis-b$ и $e-a-h-d$. И только когда все это движение разрешается в ля-мажорное трезвучие, логика цели осознается весьма явно: перед нами типичная «кадансовая пара» – вводный к доминанте и она сама (пример 3).

Таким образом, тональное развитие первой части представляется весьма продуманным. Начало части утверждает ости-натный устой g в его весьма длительном самовыявлении и утверждении, конечный устой a возникает впервые в начале 2-го раздела (ц. 8), но очень быстро отстраняется и как значимая тональная опора первой части не воспринимается. Это, так сказать, «видение» отдаленной цели. В качестве промежуточных звеньев в этом движении воспринимаются f-moll (ц. 10 и 20–23) и gis-moll (ц. 24 и 26–27). Последняя тональность уже непосредственно приближается к цели всего движения. И его общая направленность схематично представляется следующей: $g-f-gis-a$. Здесь налицо и тенденция восхождения от g к a и своеобразный «откат» (f), который, как правило, сопровождает любое целенаправленное продвижение, не обходящееся без зигзагов и отклонений.

Во всем том видится оригинальная реализация **драматургии цели**, ярким примером которой и является первая часть Концерта Б. Чайковского.

В рамках пятичастной структуры цикла токкатная репетиционность первой части концерта играет первостепенную репрезентативную роль и оказывает влияние на музыку всего сочинения. В каждой части, следующей за первой, репетиционность разного типа и темпоритма в той или иной степени становится важным фактурным и мелодико-ритмическим приемом. Так образуется целостность формы фортепианного концерта, обусловленная и указанным мелодико-ритмическим приемом

The musical score is presented in two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a dense, rhythmic texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The second system begins with a measure marked with a box containing the number 28. This system includes a forte (ff) dynamic marking and a measure with a fermata. The notation continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings, including a piano (p) marking in the final measures. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation, with a focus on rhythmic complexity and dynamic contrast.

и, главное, драматургической задачей, побудившей композитора к его целенаправленному использованию. Как жизненная позиция проявляются в этом сочинении

образы упорства, энергии непрерывного и неуклонного движения, суровой и требовательной, местами исступленной настойчивости. Это содержательный стержень

произведения, вариантно разворачивающийся во всех пяти частях.

В связи с первой частью Концерта Б. Чайковского, который мы относим к жанру токкаты, уместно поставить вопрос о том, насколько репетиционная техника присуща токкате как жанру и в целом токкатности как приему изложения.

Анализ известных токкат (прежде всего фортепианных) показывает, что репетиционность в том или ином виде используется достаточно часто (см. токкаты К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, С. Прокофьева, А. Хачатуряна). Но среди них нет **ни одной**, в которой подобный прием был бы проведен столь же последовательно, как у Б. Чайковского.

Наиболее яркими аналогами репетиционной технике являются сочинения американских минималистов, которые в большей или меньшей степени приближаются к токкатности. Сущностное тяготение минималистов к репетитивности в разных видах проявилось и в использовании рассматриваемого нами приема – **равномерной репетиционности** звука или аккорда. Такие примеры можно найти у Стива Райха («Electric Counterpoint»), Филипа Гласса («Why Does Someone Have To Die», 10-я симфония, квартет № 3), Джона Адамса («Harmonium», «Shaker Loops»). Количество примеров, думается, можно увеличить. Однако все названные сочинения созданы после Концерта Б. Чайковского, начиная с конца 1970-х гг. И только одно из классических сочинений репетитивизма можно назвать непосредственным предшественником рассматриваемой нами пьесы. Имеем в виду композицию Терри Райли «In C» (1964). Длющаяся около часа, она пронизана сквозной равномерной репетиционностью от начала до конца, и ее инициум – равномерная пульсация звука – прямо отсылает к началу концерта Б. Чайковского.

Гипотеза о влиянии звуковой концепции Т. Райли на Б. Чайковского нуждается, видимо, в дополнительной проверке. Но сравнение двух сочинений демонстрирует – при явном внешнем сходстве репетиционной оstinатности – их принципиальные мировоззренческие различия. У классика минимализма в этом его эмблематичном сочинении нет явной линейной логики. Есть ее «наметки», отмеченные А. Соколовым, как «явный намек на традиционный тональный план» и «тень классической формы» с тоникодоминантово-субдоминантовой логикой (2004, с. 199). Господствует же погружение в поток с отключением от целеполагания. Тем не менее, отметим и важный момент сходства. Демонстративная стабильная и неизменная метрономичность превращается и у Райли и у Чайковского в символ Времени, структурированного на атомы-звукоточки, которое, по сути, и является главным символическим героем обеих композиций.

Однако репетиционность рассматриваемой музыки Б. Чайковского можно развернуть и в ином драматургическом ракурсе. В ее непреклонной ударности можно ощутить отголосок образности, связанной с воплощением некоего тревожащего и вибрирующего вневличного начала. В классической музыке XIX в. ударность нередко была семантически связана с образами рока (см. известные темы судьбы у симфонистов XIX в.). Но Б. Чайковскому удается направить образное развитие в иное русло. Благодаря тому, что тотально господствующая ударность как первоплановая тематическая субстанция не имеет интонационной антитезы внутри первой части, репетиционность – в таком контексте – существенно ослабляет свой «фатальный» семантический ген. И в этом можно усмотреть еще одно сходство с «In C» Райли. Музыка, лишенная образа человека, воплощает

не только Время, но и бьющую ключом и жестко структурированную чистую энергию. И в этой связи возникает вопрос: что же созидает ее жесткую структурированность?

Ответ на него связан со второй, не менее интересной, чем рассмотренная, особенностью первой части концерта – доминированием равномасштабно-квадратных структур. Их чередование в рамках формы всей части можно показать следующим образом (цифры обозначают количество тактов):

1-й раздел: 8-8-8-8-1-8-8-8-8.

2-й раздел: 8-8-8.

3-й раздел: 8-8-8-8-8-8-8-8-4.

4-й раздел: 8-8-8-8-8-8-8-4-6-5.

Здесь наглядно видна структурная идея, опирающаяся на 8-тактовость. Такая организация крупной формы «по клеточкам» представляется совершенно уникальной – и с точки зрения первой части сонатно-симфонического цикла, в которой непереносимое наличие неустойчивых моментов формы всегда размывало квадратность (даже у классицистов), и с позиции XX в., в котором именно **отказ от квадратности** и тактометрической повторности был важным проявлением новой ритмики. Более того, стабильная квадратность в крупной форме в принципе нежелательна, в доказательство чего В. Холопова приводит мысль С. Прокофьева – композитора, выделявшегося, кстати, в XX в. наибольшим тяготением к квадратности².

Именно поэтому естественное желание Б. Чайковского время от времени «разбавлять» восьмеричную группировку тактов в первой части концерта приводит к введению пяти отклонений от 8-тактовости. Два первых являются простыми структурными расширениями: это одноктакт в середине 1-го раздела, вклинивающийся перед ц. 4, и преддыктовый четы-

рехтакт на доминанте в конце 3-го раздела перед утверждением f-moll как временного устоя (перед ц. 20). Три последние структуры, помещенные в самый конец части (4-6-5 тактов), следуют подряд, и их концентрация именно в итоговой фазе, конечно, не случайна. Предшествуют этому разрушению 8-тактовой квадратности целенаправленное восходящее движение верхнего голоса (описанное выше), имеющее «нагнетательный» характер. Все здесь движется к мощной энергетической кульминации. Комплекс используемых средств вызывает представление о работе некоего механизма, приближающегося к пределу своих возможностей и ломающего заданную «симметрию моторного движения» (Холопова В., 2002, с. 153).

Поиск параллелей структурно-драматургической идее Б. Чайковского среди сочинений XX в. привел к примерам, воплощающим механистическое начало. Это «Фабрика» из балета С. Прокофьева «Стальной скок», «Завод» А. Мосолова, «Болеро» М. Равеля и эпизод вместо разработки первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Ни в одном из этих сочинений не наблюдается чередования равномасштабных и одновременно квадратных построений. В эпизоде «Фабрика» начальная тактовая структура может быть изложена следующим образом: 5 + 12 + 13 (4+3+6) + 13 + 8 + 8 (в этом восьмитакте последний такт усечен наполовину). «Завод» Мосолова открывается длительным и не группирующимся в более крупные блоки остинато объемом 26 тактов, за которым следует тема валторн со структурой 6 + 1 + 6 + 6 с 10-тактной серединой и второй темой у низких духовых, в которой метрические смещения лишают ее – при неизменном тактовом размере – метрической стабильности. В «Болеро» структура повторяемой вариации равна 19 тактам (период 8+9+2 связка), у Шостаковича 21 такту (период 12+6+3).

В опусах минималистов (сочинения С. Райха, Т. Райли, Д. Адамса, Ф. Гласса) равномерная квадратность также представлена, вопреки ожиданиям, весьма эпизодично и главным образом в жанре миниатюры (см., например, у Ф. Гласса саундтреки к кинофильмам, пьесы «Mad Rush», «Opening» из цикла «Glassworks» и др.).

Предпринятый анализ первой части Концерта для фортепиано с оркестром Б. Чайковского выявил, что имеющееся в ней сочетание репетиционности и равномерной квадратности является **художественным открытием** композитора и примером нестандартной трактовки токкатности. По степени концентрации равномерных квадратных структур в крупной форме рассматриваемое произведение можно без преувеличения называть художественным уникалом.

Идея репетиционности, однако, обнаруживается и в ряде других сочинений Б. Чайковского, о чем указывает К. Корганов (2001, с. 48–49). Это Партита для виолончели и камерного ансамбля (1966), Третий квартет (1967), Концерт для скрипки с оркестром (1969), предшествующие Фортепианному концерту, который можно рассмотреть как обобщение этой интонационной идеи композитора. После такой концентрации репетиционности только еще одно сочинение композитора столь явно отразило эту же идею – Соната для двух фортепиано (1972). Но ни в одном из указанных произведений нет такой **тотальной и беспрерывной** репетиционности, как в Концерте для фортепиано.

На уровне цикла все остальные части Концерта Б. Чайковского – при тяготении к квадратным структурам в начальных или итоговых фазах – свободны от такой педантичной периодичности – благодаря дополнениям и связкам (вторая часть), текучести срединных построений, вве-

дению переменных размеров (третья и четвертая части). Марш четвертой части, который более других в силу своей жанровой природы мог бы опираться на квадратность, отличается демонстративной нерегулярной акцентностью. То же в финале – квадратность здесь не просматривается в принципе.

Возникает вопрос: в чем же заключается художественный смысл обнажения регулярной периодичности именно в первой части концерта? Думается, что ответ следует искать в драматургической плоскости. Концерт посвящен утверждению образов активности и жизненной энергии. В первой части она воплощена в виде развернутого во времени динамического поля разной степени интенсивности. Перед нами обобщенная эпическая сила – одно из проявлений самой жизни, и образ человека находится здесь за скобками. Энергия движения, поначалу не проявляющая своей аксиологической направленности (позитивная / негативная), с введением аккордовой фактуры в ц. 8 приобретает неоклассицистские стиливые проявления, за которыми в XX в. закреплен гармонизирующий эстетический статус. И когда в заключительном кадансе первой части возникает внезапный прорыв мажора, ярко вспыхивающего и мощно звучащего, художественный образ первой части осознается как носитель жизнеутверждающего начала. Драматургию первой части можно обозначить как процесс целенаправленного встраивания в **отлаженный и осмысленный механизм бытия**, приводящий к позитивному результату.

Однако композитор отвергает гипертрофированный структурный педантизм, ибо осознает его как прокрустово ложе, как **сковывающий регламент**. Да и сама цель дальнейшего движения, понимаемая вначале как обретение *устоя, стержня* (о чем говорилось выше), постепенно ста-

новится все более туманной и, возможно, даже иллюзорной. Как это осуществляется?

В монолитной третьей части, близкой по характеру рассмотренному начальному этапу цикла, реализована идея сочетания жизненной напористости с **внутренней свободой**, которой не было в первой части. Вторая и четвертая части, в противоположность первой и третьей, полиобразны. В медленной второй активная действенность среднего раздела сопоставлена с состоянием ретроспективно окрашенного покоя, заставляющего на время воспарить в «выси небесные», уйти в созерцательную статику. В четвертой маршу как символу динамики и движения противостоят то энтропия свободно текущих проявлений жизни, то нечто для этого цикла новое – вопросительность и даже неуверенность (см. ц. 87 и от ц. 126 до конца части). В финале цикла сомнения в избранном векторе движения постепенно усиливаются, и в итоге настойчиво-упорный инициальный модус теряет энергетику, никнет. Резюмирующая Концерт минорная тоника в ремарке *ppp* является полюсом к начальному *forte*, Концерт открывающему. Возникает довольно неожиданное завершение интонационной фабулы, обещавшей, казалось бы, утверждение динамизма и напористости как оптимальной жизненной позиции.

Вместо весьма уместного в данном жанре динамичного апофеоза композитор останавливается на выводе, пробуждающем рефлекссию, да еще и с драматическим подтекстом. Его можно обозначить

как **концептуальное сомнение в состоятельности цели**, которое в значительной степени обесценивает весь тот энергетический напор, которым пронизан концерт от первой части до финала. Начальная часть концепции, воплощающая некую педантичную структурную организацию, в одном из слоев своего содержания может рассматриваться как символ определяющего эту цель **социального механизма**. Все это позволяет осторожно трактовать данную идею как подспудно выраженное обобщенным языком инструментальной формы неприятие композитором жесткого идеологического регламента в жизни советского общества и связанного с ним целеполагания. В контексте времени создания сочинения (1971 г.) подобный подтекст кажется достаточно крамольным и даже вполне «диссидентским». Но это лишь гипотеза.

Б. Чайковского можно с полным основанием назвать мастером индивидуальных и неповторимых художественных решений. Если для него в высшей степени характерна свойственная неоромантизму «лирика, предстающая в качестве ведущего эмоционально-содержательного модуса» (Денисова З., 2020, с. 15), то в его творчестве можно обнаружить и совершенно иные художественные концепции. И одним из показательных примеров не романтического, а ударного пианизма, не лирического, а внеличного высказывания, рисующего образ Времени и Мира, является яркое произведение русской музыки – Концерт для фортепиано с оркестром Бориса Чайковского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сходство 1-го и 3-го разделов концерта и изложение мелодической линии у разных инструментов дало основание Т. Лейе высказать интересную идею об использовании композитором закономерностей «колоссального канона, в котором роль

пропосты играет весь первый раздел части до ц. 10» (1986, с. 119).

² «Если вся длинная пьеса будет построена из 4+4+4, то этот порядок станет невыносим, и 4 плюс 5 повеет как свежий воздух» (цит. по: (Холопова В., 2002, с. 154)).

ЛИТЕРАТУРА

Денисова З.М. Романтические тенденции в отечественной музыке последней трети XX века // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 12–21.

Корганов К. Борис Чайковский: личность и творчество. М.: Композитор, 2001. 200 с.

Лейе Т. Музыкальная драматургия инструментальных концертов Б. Чайковского // Проблемы истории русской и советской музыки: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 88. М., 1986, С. 104–126.

Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов высш. учеб. заведений. М.: Владос, 2004. 231 с.

Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.

REFERENCES

Denisova, Z.M. (2020), «Romantic trends in Russian music of the last third of the twentieth century», *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 1. pp 12–21. (in Russ)

Kholopova, V.N. (2002), *Teoriya muzyki: melodika, ritmica, facture, temaitzm* [Music theory: melody, rhythm, texture, thematic], Lan', Saint Petersburg, 368 p. (in Russ.)

Korganov, K. (2001), *Boris Chaikovskii: lichnost' i tvorchestvo* [Boris Tchaikovsky: personality and creativity], Kompozitor, Moscow, 200 p. (in Russ.)

Leje, T. (1986), «Musical dramaturgy of instrumental concerts by B. Tchaikovsky», *Problemy istorii russkoi i sovetskoi muzyki* [Problems of the history of Russian and Soviet music], Issue 88, Moscow, pp. 104–126. (in Russ.)

Sokolov, A.S. (2004), *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to 20th century musical composition], Vlados, Moscow, 231 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: korobe1nikov61@ya.ru

Author Information

Sergej S. Korobeinikov, Cand. Sc. (Art Criticism), dean of the chair history of theater, literature and music at the Novosibirsk State Theatre Institute; associate Professor at the Department of Music's History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: korobe1nikov61@ya.ru

Поступила в редакцию 19.12.2023

После доработки 20.02.2024

Принята к публикации 21.02.2024

Received 19.12.2023

Revised 20.02.2024

Accepted for publication 21.02.2024

СИНЕСТЕЗИЯ И ВОООБРАЖЕНИЕ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ

С.В. Конанчук¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт психологии и социальной работы, Санкт-Петербург, 199178, Российская Федерация

Аннотация. Рассматривается проблема изучения феномена синестезии как одной из форм активного творческого воображения (имagination). Цель исследования – уточнение роли и особенностей функционирования синестезии в сфере современной художественной культуры и в искусстве на основе сопоставления ее характеристик с феноменом имagination. Проанализированы исторические истоки формирования современных научных представлений о феномене воображения, начиная с философии Античности и Нового времени до современности. При сопоставлении свойств и особенностей функционирования синестезии и феномена воображения выявлены такие общие закономерности, как участие в смыслообразующей деятельности сознания, интеграция чувственного и рационально-обобщающего начал, символизация художественного образа и др. Отмечено, что игра воображения, диалог модальностей, диалог чувственного и рационального, свойственные синестезии, способствуют отображению живой связи художественного образа и окружающего пространства в динамике, позволяя добиться глубины восприятия и эстетической выразительности. В условиях постоянного расширения виртуальной составляющей современной культуры роль синестезии в процессах художественно-эстетической коммуникации неуклонно возрастает, поскольку синестезия способствует объединению многообразных разнородных элементов в единое гармоничное целое, т.е. выполняет функцию сохранения целостности сенсорного опыта в современной «медиакультуре». Определена эффективность применения синестетических методологий в области эстетического образования с целью развития креативности и творческого воображения. Среди актуальных синестетических методологий в области музыкального искусства наиболее востребованны разработки Б.М. Галеева и И.Л. Ванечкиной, Н.П. Коляденко, Л.П. Прокофьевой, И.А. Трофимовой, Е.О. Зелениной, С.В. Камышниковой и др.

Ключевые слова: эстетика, художественная культура, синестезия, синтез искусств, воображение, креативность

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Конанчук С.В. Синестезия и воображение: эстетические подходы к исследованию // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 72–78. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-72-78.

SYNESTHESIA AND IMAGINATION: AESTHETIC APPROACHES TO RESEARCH

S.V. Konanchuk¹

¹ Saint Petersburg State Institute of Psychology and Social Work, Saint Petersburg, 199178, Russian Federation

Abstract. The article examines the problem of studying the phenomenon of synesthesia as one of the forms of active creative imagination (imagination). The purpose of the study is to clarify the role and characteristics

of the functioning of synesthesia in the field of modern artistic culture and art based on a comparison of its characteristics with the phenomenon of imagination. This study analyzes the historical origins of the formation of modern scientific ideas about the phenomenon of imagination, starting from the philosophy of Antiquity and Modern times to the present. A comparison of the functioning features of synesthesia and the phenomenon of imagination revealed such general patterns as participation in the meaning-forming activity of consciousness, integration of the sensory and rational-generalizing principles, symbolization of an artistic image, etc. It can be noted that the play of imagination, the dialogue of modalities, the dialogue of the sensual and rational, characteristic of synesthesia, contribute to the display of a living connection between the artistic image and the surrounding space in dynamics, allowing one to achieve depth of perception and aesthetic expressiveness. In the context of the constant expansion of the virtual component of modern culture, the role of synesthesia in the processes of artistic and aesthetic communication is steadily increasing, since synesthesia contributes to the unification of diverse heterogeneous elements into a single harmonious whole. Thus, synesthesia performs the function of preserving the integrity of sensory experience in the conditions of modern "media culture". The article notes the effectiveness of using synaesthetic methodologies in the field of aesthetic education with the aim of developing creativity and creative imagination. Among the current synesthetic methodologies in the field of musical art, the most popular are the developments of B.M. Galeev and I.L. Vanechkina, N.P. Kolyadenko, L.P. Prokofieva, I.A. Trofimova, E.O. Zelenina, S.V. Kamyshnikova and others.

Keywords: aesthetics, art culture, synesthesia, synthesis of arts, imagination, creativity

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

For citation: Konanchuk, S.V. (2024), "Synesthesia and imagination: aesthetic approaches to research", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 72–78. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-72-78.

Современная теоретическая эстетика сосредоточена на изучении таких новых направлений, как экологическая эстетика, нейроэстетика и синестетика, расширяющих не только сферу современных исследований, но и само понятие пространства эстетики, которое объединяет в единое целое три главных составляющих: средовое пространство, пространство внутреннего мира человека и виртуальное пространство.

Внимание к синестетической проблематике за последнее пятилетие неуклонно возрастает, тема синестезии активно исследуется во многих ведущих научных и образовательных центрах России, Западной Европы и США. Для российской науки особое значение имеют следующие события: в Российском институте истории искусств (Санкт-Петербург) в 2018, 2021 гг. состоялись две международные научно-практические конференции «Искусство звука и света»; в 2019 г. в Московском государственном психолого-педагогическом университете при участии Международной ассоциации синестетов, деятелей искусства и науки (IASAS), а также в Московской государственной

консерватории им. П.И. Чайковского была организована мультидисциплинарная международная научная конференция «Синестезия: межсенсорные аспекты познавательной деятельности в науке и искусстве»; в Казани прошли две международные научно-практические конференции «Галеевские чтения – 2020» и «Галеевские чтения – 2023», посвященные синестетической проблематике; в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова с 2018 г. проходят ежегодные международные научные конференции «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика», имеющие углубленную теоретическую направленность в ракурсе изучения проблемы синтеза искусств и синестезии; в 2023 г. во Владимирском государственном университете им. А.Г. и Н.Г. Столетовых состоялась III Российский эстетический конгресс (тема конгресса – «Эстетика во времена глобальных перемен»), на трех секциях которого обсуждались вопросы синестезии.

Актуальность синестетической проблематики связана с объективными процессами, происходящими в сфере со-

временной художественной культуры: усложнением уровней и форм синтеза, появлением все более сложных сочетаний виртуальных и реальных элементов, объединением экспериментов и традиции в искусстве. Современная эстетика относит перечисленные проблемы, возникающие в сфере художественной коммуникации, к феномену становления новой чувственности, усилению синестезийности эстетического восприятия и необходимости развития творческого воображения (Конанчук С., 2021). Основным центром притяжения научного внимания и научных интересов в отношении изучения феномена синестезии прежде всего в музыкальном искусстве является сибирская школа музыкальной синестетики, продолжающая и развивающая традиции изучения синестезии в социокультурном контексте, сформированные казанским СКБ НИИ «Прометей» под руководством Б.М. Галеева.

Среди важных вопросов музыкальной синестетики можно назвать тему изучения феномена синестезии как одной из форм активного творческого воображения (имагинации). П.С. Волкова отмечает, что феномен эмоционального или континуального мышления в отличие от рационального имеет непосредственное отношение к сенсорной интеграции или синестезии (2008). Синестезия, по мнению автора, является одним из основополагающих принципов смыслообразующей деятельности сознания: благодаря объединению чувственного и обобщающе-рационального начал в процессе межчувственной интеграции, осуществляемой на основе диалога модальностей, «синестезия выступает в качестве пускового механизма, стимулирующего мыслительность носителя концептуальной системы» (Волкова П., 2016, с. 50–51).

Цель настоящего исследования – уточнение роли и особенностей функциони-

рования синестезии в сфере современной художественной культуры и в искусстве на основе сопоставления ее характеристик с феноменом имажинации.

Особенности творческого воображения внимательно изучались Я.Э. Голосовкером в работе «Имагинативный абсолют». На основе анализа художественного творчества, в том числе музыкального искусства, ученый пришел к заключению, что воображение раскрывается одновременно как энергия и субстанция (субстанциональная форма), т.е. образно. Выраженный образ становится смыслообразом. Воображение одновременно создает и познает, т.е. создает идеи и познает их как смыслообразы. Таким образом, творческий и познавательный процессы в имажинативном разуме протекают одновременно (Голосовкер Я., 2012).

Активное творческое воображение обладает такими свойствами, как ассоциативность, художественно-образное представление, индивидуально-смысловое отношение к произведению искусства, эмоциональная окрашенность. По мнению Р. Арнхейма, творческое воображение представляет собой непрерывный процесс, проходящий от простейшего получения сенсорной информации до самых обобщенных теоретических представлений (1994, с. 98). Важно отметить, что синестезия, как и творческое воображение, связана с процессами символизации, проявляющимися в сфере искусства, более того, истинная ценность произведения искусства определяется именно наличием в нем символического начала. По мнению А.Ф. Лосева, «символ обладает почти всеми атрибутами воображения: трансцендентальностью, спонтанностью, синтетичностью, ассоциативностью, продуктивностью...» (1979, с. 223). Восприятие символа можно описать как процесс живого чувственного созерцания, связанного с абстрактным мышлением и худо-

жественно-эстетической восприимчивостью. Здесь прослеживается корреляция с основными функциями синестезии: формированием символично-эстетической образности произведения искусства, усилением эстетической выразительности.

Проблема фантазии и воображения интересовала философов еще со времен Античности. Например, Плутарх Афинский (ок. 45 – ок. 127) сформулировал уникальное учение о фантазии, согласно которому чувственные предметы приводят в движение чувственность, активизирующую в свою очередь чувственное или образное представление (фантазию). При этом образное представление отражает не только сами чувственные предметы, но и их формы, эйдосы, выраженные и закрепленные в сознании. Фантазия здесь рассматривается как точка пересечения двух линий – чувственности и разума. Смысловую деятельность разума или энергию разума Плутарх называет фантазией, считая ее явлением активным, а не пассивно-отобразительным, но эта активность относится исключительно к мировому разуму, объективному миру, а человек способен только подражать этой космической фантазии в какой-то степени (Лосев А., 2000).

Позднее Прокл (410–485) рассматривал фантазию как деятельность, занимающую срединное положение между чистым умом и телесно-чувственным познанием. Как порождение ума, фантазия идеальна и трансцендентальна, но, имея отношение к смысловой сфере, она совмещает в себе и телесное, переводя его в сферу чистого смысла. Фантазия есть энергия ума, но так как она связана и с пассивной материей, философ называл ее страдательным умом. В качестве примера он привел геометрические образы, подчеркивая, что вся геометрия и есть наука о средней области между мышлением и чувственностью, и потому она есть об-

ласть фантазии, но это уже не пассивное воспроизведение такой же пассивно данной чувственной предметности, а активность творческого ума.

Прокл разработал теорию космической фантазии, относящейся ко вселенскому разуму, являющейся разумной, добродетельной и в своем предельном выражении представляющей собой акт божественного творчества, при этом он упоминал об удовольствии, которое возникает от подобного рода трансцендентальной фантазии. Удовольствие, доставляемое чистой фантазией, связано с упоминанием о наслаждении вымыслами и о логосах как «образах сущего», т.е. здесь подразумевается «игра» фантазии (Лосев А., 2000, с. 193–197, 318–327).

А.Ф. Лосев подчеркивает, что Прокл разработал уникальный для греческой философии принцип трансцендентальной фантазии, который упоминается только в учении об активности космического или сверхкосмического разума, но для Прокла такой разум служит высшей реальностью. Поэтому, когда в немецком романтизме говорится о фантазии, то ее понимают как порождение человеческого субъекта, а у Прокла эта фантазия – результат самой объективной действительности (Лосев А., 2000, с. 318–327).

Основатель эстетики А.Г. Баумгартен отмечал особое значение воображения как организующего принципа, объединяющего все элементы представления. Способность воображения он назвал центром притяжения для всей совокупности низших способностей, выраженных понятием «аналога разума», выявляющего структуру методов восприятия, форму связанности истин, имманентную чувственности, причем это связь динамично изменяющаяся, совершенствующаяся, и для этого не нужно переходить на уровень интеллектуального познания (Баумгартен А., 2021, с. 19–20).

Учение И. Канта о продуктивном воображении – одно из наиболее интересных в его философии, оно послужило активным началом для развития экзистенциальной философии и герменевтики. Воображение Кант назвал изначальной способностью чистого познания, позволяющей связать воедино чувственность и рассудок. Опираясь на кантовскую теорию продуктивного воображения, М. Хайдеггер создал учение об изначальной способности онтологического познания, Ж. Сартр сформировал феноменологическую теорию воображения, в которой раскрыл взаимосвязь творческой природы сознания и образа, Г. Гадамер описал теорию игровой, образной природы познания, П. Рикёр разработал теорию метафоры и повествования применительно к художественному творчеству и историческим процессам (Великотный А., 2005).

Обращаясь к современной проблематике, необходимо отметить значимость новых исследований синестезии в русле новосибирской школы музыкальной синестетики, возглавляемой Н.П. Коляденко, которая подчеркивает, что на современном этапе «переформатирования» научного мышления в музыкознании актуальны такие интерпретативные подходы, как герменевтический, когнитивный, феноменологический, раскрывающие специфику музыкального смыслопорождения, при этом важное значение имеют методологии, выявляющие многозначность музыкального смысла, – это синестетика и синергетика. Синестетика формирует стратегии синестетической интерпретации музыкальных текстов «неклассического звукового пространства» и других направлений, в то время как синергетика исследует нестационарные состояния систем, их динамику как объектов музыкальной культуры, при этом описание процессов музыкального

смыслопорождения приобретает универсальный характер (Коляденко Н., 2017).

Н.Н. Суворов отмечает, что воображение, по сути, противоположно наблюдению, оно наполнено смыслообразами, раздвигающими психологическое пространство и притягивающими в свою орбиту ценности и мечты. Синестезия как невербальное мышление раскрывает особенности воображения и воображаемого. Если абстрактное мышление стремится к объективности, минимизируя субъективность и вербализуя свои суждения, то воображаемое обходится без слов, а иногда даже, по определению Г. Башляра, становится «воображением без образов».

Беспредметная живопись П. Клее и музыка Э. Денисова, написанная по его картинам, например, с трудом поддаются описанию, но имеют множество интерпретаций. Возможно, образ был первичным в первобытной интеллектуальной деятельности, и лишь позднее «душа обстроилась словами», как об этом упомянул В. Набоков.

Описывая характеристики воображения и воображаемого, Н.Н. Суворов отмечает, что фактически все художественное творчество можно рассматривать как процесс «опредмечивания воображаемого», продуктивность же его зависит от гибкости и зоркости ассоциативного мышления. Воображаемая реальность всегда субъективна, но не дискретна, она воплощается в произведениях искусства и артефактах культуры, развивая собственное пространство. «Подобно коллективному бессознательному существует коллективное воображаемое. Возможно, его влияние значительно больше, чем принято считать» (Суворов Н., 2016, с. 81).

Взаимосвязь синестезии и феномена воображения изучается в сфере нейроэстетики. В. Рамачандран при исследовании закономерностей эстетического восприятия установил несколько объ-

ективных законов, один из которых он назвал законом синестезии (метафоры). Визуальные образы искусства, согласно закону синестезии, строятся метафорически. Метафора связана с сенсорным опытом, при этом она имеет концептуальный характер, т. е. является смысловой структурой, ее можно рассматривать как когнитивный механизм, характеризующий абстрактное мышление, например, восприятие музыкальных образов или чтение музыкальных нот (Рамачандран В., 2006).

Эстетические законы В. Рамачандрана, установленные в процессе изучения феномена синестезии, способствуют выявлению универсальных механизмов художественного творчества и научного познания, позволяя более глубоко изучить природу эстетического опыта, связанного с воображением и креативностью.

В настоящее время в сфере художественно-эстетического образования и педагогики приобретают все большее значение синестетические методики, целью которых является развитие творческого

мышления. Оригинальны и эффективны в области музыкальной педагогики следующие методики: педагогические методы «музыкальной графики» И.Л. Ванечкиной и И.А. Трофимовой, разработанные на основе опыта О. Райнера; синестетическая методика музыкально-эстетического воспитания Н.П. Коляденко, включающая метод постижения музыкальной образности (акустического ряда) с помощью межчувственно эквивалентных образов-тропов языка (неакустического ряда); метод цветовой визуализации музыки с помощью предметно-символических рисунков С.В. Камышниковой и др.

Подводя итоги, можно отметить, что современные исследования синестезии отражают общие тенденции синтеза, присутствующие в мировой художественной культуре начала XXI в., и с наступлением «неклассического» этапа гуманитарной науки, появлением текстов «неклассического художественного пространства» значимость исследований синестезии неуклонно возрастает.

ЛИТЕРАТУРА

Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / пер. с англ. М.: Прометей, 1994. 352 с.

Баумгартен А.Г. Эстетика / пер. с лат. яз. Г.С. Беликова, А.В. Белоусова, Д.В. Бугая, М.И. Касьяновой, А.О. Корчагина, Е.Ю. Чепель, Ю.А. Шахова, под общ. ред. А.В. Белоусова и Ю.А. Шахова. М.: Русский фонд содействия образованию и науке. Издательство Университета Дмитрия Пожарского, 2021. 760 с.

Великотный А.М. И. Кант и проблема творческого воображения в экзистенциально-герменевтической философии: дис. ... канд. филос. наук. Тверь, 2005. 239 с.

Волкова П.С. Феномен синестезии в свете имажинации // Синестезия: содружество чувств и синтез искусств: материалы междунар. науч.-практ. конф., 3–8 нояб. 2008. Казань: КГТУ им. А.Н. Туполева, 2008. С. 89–95.

Волкова П.С. Синестезия в аспекте смыслообразующей деятельности сознания: методологический подход // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория практика: сб. науч. ст. Вып. 1. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория, 2016. С. 41–52.

REFERENCES

Arnheim, R. (1994), *Novye ocherki po psihologii iskusstva* [New essays on the psychology of art], Prometej, Moscow, 352 p. (in Russ.)

Baumgarten, A.G. (2021), *Estetika* [Aesthetics], trans. by G.S. Belikova, A.V. Belousova, D.V. Bugaya, M.I. Kas'yanovoj, A.O. Korchagina, E.Yu. Chepel', Yu.A. Shahova, in A.V. Belousova, Yu.A. Shahova (ed.), *Russkij fond sodejstviya obrazovaniyu i nauke. Izdatel'stvo Universiteta Dmitriya Pozharskogo*, Moscow, 760 p. (in Russ.)

Golosovker, Ya.E. (2012), *Imaginativnyj absoljuty* [Imaginative absolute], *Akademicheskij proekt*, Moscow, 318 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2017), "The role of synaesthetics in the development of 'Non-classical' musicology", *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Culturology and art history], no. 25, pp. 82–88. (in Russ.)

Konanchuk, S.V. (2021), "Problems of modern aesthetic education: the formation of a new sensibility", *Chelovek i obrazovanie* [Man and Education], no. 1, pp. 71–75. (in Russ.)

Голосовкер Я.Э. Имагинативный абсолют. М.: Акад. проект, 2012. 318 с.

Коляденко Н.П. Роль синестетики в становлении «неклассического» музыкознания // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение, 2017. № 25. С. 82–88.

Конанчук С.В. Проблемы современного эстетического образования: становления новой чувственности // Человек и образование. 2021, № 1. С. 71–75.

Лосев А.Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. Вып. 6. М., 1979. 296 с.

Лосев А.Ф. История античной эстетики. Последние века. Кн. 2. Харьков: Фолио; М.: Изд-во АСТ, 2000. 544 с.

Рамачандран В.С. Рождение разума. Загадки нашего сознания. М.: Олимп-Бизнес, 2006. С. 50–72.

Суворов Н.Н. Наступление воображаемого: воображаемое как феномен культуры // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 2, июнь. С. 73–81.

Losev, A.F. (1979), "Two necessary prerequisites for constructing the history of aesthetics before the emergence of aesthetics as an independent discipline", *Estetika i zhizn'* [Aesthetics and life], Issue 6, 296 p. (in Russ.)

Losev, A.F. (2000), *Istoriya antichnoy estetiki. Poslednie veka. Kn. 2* [History of ancient aesthetics. Book 2], Folio, Izdatel'stvo ACT, Kharkov, Moscow, 544 p. (in Russ.)

Ramachandran, V.S. (2006), *Rozhdenie razuma. Zagadki nashego soznaniya* [The birth of reason. Mysteries of our consciousness], Olimp-Biznes, Moscow, pp. 50–72. (in Russ.)

Suvorov, N.N. (2016), "The offensive of the imaginary: the imaginary as a cultural phenomenon", *Vestnik SPbGUKI* [Bulletin of St. Petersburg State University of Culture and Culture], no. 2 June, pp. 73–81. (in Russ.)

Velikotnyj, A. (2005), *I. Kant i problema tvorcheskogo voobrazheniya v ekzistencial'no-germenevticheskoj filosofii* [I. Kant and the problem of creative imagination in existential-hermeneutic philosophy], Cand. Sc. (Philos.), Tver', 239 p. (in Russ.)

Volkova, P.S. (2008), "The phenomenon of synesthesia in the light of imagination", *Sinesteziya: sodruzhestvo chuvstv i sintez iskusstv* [Synesthesia: commonwealth of senses and synthesis of arts], KGTU im. A.N. Tupoleva, Kazan', pp. 89–95. (in Russ.)

Volkova, P.S. (2016), "Synesthesia in the aspect of meaning-forming activity of consciousness: a methodological approach", *Voprosy muzykal'noj sinestetiki: istoriya, teoriya praktika* [Questions of musical synaesthetics: history, theory, practice], Vol. 1, Novosibirsk, pp. 41–52. (in Russ.)

Сведения об авторе

Конанчук Светлана Витальевна, кандидат философских наук, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы

E-mail: moskov_sveta@mail.ru

Author Information

Svetlana V. Konanchuk, Cand. Sc. (Philosophical Sciences), associate professor of the Department of Social and Humanitarian Disciplines at the Saint Petersburg State Institute of Psychology and Social Work

E-mail: moskov_sveta@mail.ru

Поступила в редакцию 31.01.2024

После доработки 22.02.2024

Принята к публикации 23.02.2024

Received 31.01.2024

Revised 22.02.2024

Accepted for publication 23.02.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 79–88

ISSN 2308-1031

Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 1, pp. 79–88

ISSN 2308-1031

© Казанцева, Т.Г., Омарова, Е.А., 2024

УДК 783.2:784.1:784.92

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-79-88

ОПЫТ ОПИСАНИЯ ТЕМБРО-АРТИКУЛЯЦИОННЫХ ФЕНОМЕНОВ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ СТАРООБРЯДЦЕВ-ЧАСОВЕННЫХ ВЕРХОВЬЯ МАЛОГО ЕНИСЕЯ (НА МАТЕРИАЛЕ, ЗАПИСАННОМ ОТ Г.Ф.Р.)

Т.Г. Казанцева^{1,2}, Е.А. Омарова¹

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

² Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, 630102, Российская Федерация

Аннотация. На основе обобщения исследовательского опыта изучения тембра в акустике, вокальной педагогике, этномузыкологии, а также с учетом основных положений артикуляционной классификации тембров В.В. Мазепуса предлагается комплексное описание тембро-артикуляционных феноменов старообрядческого богослужебного пения на материале, записанном в первых музыкально-археографических экспедициях на территории Тувы (1969–1970 гг.) от одного из представителей часовенного согласия. Рассматриваются такие аспекты, как литургическое произношение и диалектные особенности речи носителя традиции, фонетические явления, возникающие непосредственно в пении, обусловленные особенностями артикуляции мелизматические приемы, зависимость звуковысотного уровня реализации обиходного звукоряда от типа голоса. В результате исследования были установлены следующие тембро-артикуляционные приметы: продиктованная правилами церковнославянского языка особая орфоэпическая норма, огласовка согласных и замена редуцированных гласных полногласными аллофонами, общая назализация, ряд устойчивых мелизматических приемов, занижение уровня обиходного звукоряда на интервал в пределах кварты. Большинство примет могут быть трактованы как свойственные старообрядческому пению в целом или его региональному варианту, единичные – как индивидуальные особенности. Дальнейшее исследование с привлечением более широкого круга аудиоматериалов позволит уточнить, присущи ли последние только этому певчему или также характеризуют локальную традицию.

Ключевые слова: старообрядцы Сибири, часовенное согласие, богослужебно-певческая культура, исполнительская традиция, тембр, артикуляция

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Казанцева Т.Г., Омарова Е.А. Опыт описания тембро-артикуляционных феноменов богослужебного пения старообрядцев-часовенных верховья Малого Енисея (на материале, записанном от Г.Ф.Р.) // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 79–88. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-79-88.

THE EXPERIENCE OF DESCRIBING
THE TIMBRE-ARTICULATION PHENOMENA
OF THE LITURGICAL CHANT OF THE OLD BELIEVERS
CHASOVENNYE COMMUNITY OF THE UPPER REACHES
OF LITTLE YENISEI RIVER
(BASED ON THE MATERIAL RECORDED FROM G.F.R.)

T.G. Kazantseva^{1,2}, E.A. Omarova¹

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

² State Public Scientific Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, 630102, Russian Federation

Abstract. In this article, based on the generalization of the research experience of studying timbre in acoustics, vocal pedagogy, ethnomusicology, and also taking into account the main provisions of the articulatory classification of timbres of V.V. Mazepus, a comprehensive description of the timbre-articulation phenomena of Old Believer liturgical singing is proposed on the basis of material recorded during the first musical-archaeographic expeditions on the territory of Tuva (1969–1970) from one of the representatives of the chasovennye community. Such aspects as liturgical pronunciation and dialectal features of the speech of the bearer of the tradition, phonetic phenomena that arise directly in singing, melismatic techniques due to the peculiarities of articulation, dependence of the pitch level of the realization of the church scale on the type of voice are considered. As a result of the study, the following timbre-articulation signs were established: a special orthoepic norm, dictated by the rules of the Church Slavonic language, vocalization of consonants and the replacement of reduced ones by full-vowels allophones, general nasalization, a number of stable melismatic techniques, down of the level of church scale by an interval within a fourth. Most of the signs can be interpreted as characteristic of the Old Believer singing in general or its regional variant, a few – as individual features. Further research involving a wider range of audio materials will make it possible to clarify whether the latter are unique to this singer or also characterize the local tradition as a whole.

Keywords: Siberian Old Believers, chasovennye community, liturgical singing culture, performing tradition, timbre, articulation

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

For citation: Kazantseva, T.G., Omarova, E.A. (2024), “The experience of describing the timbre-articulation phenomena of the liturgical chant of the Old Believers chasovennye community of the Upper Reaches of Little Yenisei River (based on the material recorded from G.F.R.)”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 79–88. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-79-88.

Одним из наиболее сложных для описания и, как следствие, наименее изученных параметров старообрядческой богослужбно-певческой культуры как «звучащего памятника»¹ являются особенности звукоизвлечения, т.е. темброво-артикуляционные характеристики. Не случайно данный аспект затрагивается далеко не во всех работах, посвященных старообрядческой исполнительской традиции², а описание тембровых качеств, как правило, ограничивается определениями, основанными на ассоциациях с субъективными сенсорными ощущениями, эстетических категориях и метафорах (Владышевская Т., 2006, с. 259, 262, 264; Денисов Н., 2015, с. 66–70).

Попытки более строгого описания тембра старообрядческого пения с применением точных методов анализа представлены в исследованиях Т.А. Старостиной и А.Г. Клишина (2005), а также Т.П. Балановской (2015). Однако интерпретации авторами полученных сонограмм оказались не во всем убедительны. Причиной тому, на наш взгляд, является, во-первых, применение акустического анализа к аудиофайлам, содержащим хоровое (темброво не однородное) звучание, во-вторых, отсутствие объективных, однозначно понимаемых критериев такой интерпретации и общепринятой терминологии.

Сложность изучения данного параметра старообрядческой певческой культуры объясняется сложностью самого феномена тембра. Тембр изначально входит в предметную область музыкальной акустики, поэтому в преобладающем большинстве работ³ (Helmholtz Н., 1863; Юссон Р., 1974; Морозов В., 2002; Алдошина И., 2006; Харуто А., 2009 и др.) он рассматривается как акустический феномен, зависящий «от спектра сигнала <...> формы волны, звукового давления, расположения частот в спектре и временных характеристик звука» (Алдошина И., 2006, с. 181). В методических разработках вокальных педагогов академического (Морозов В., 2002 и др.) и фольклорного (Власова С., 2014) направлений сочетаются акустический и физиологический аспекты, согласно которым взаимосвязь дыхания и системы резонаторов должна быть направлена на достижение звука определенного качества.

Иной подход представляет собой артикуляционная классификация этномзыкальных тембров В.В. Мазепуса. Вслед за исследованиями в области фонетики автор в качестве основополагающего впервые вводит артикуляционный критерий, подчеркивая, что значим, прежде всего, способ получения тембра, а акустический анализ следует рассматривать как метод проверки артикуляционного описания (Мазепус В., 1998)⁴. Помимо методики, артикуляционная классификация предлагает строгий, устоявшийся терминологический аппарат, что делает ее привлекательной для описания тембровых феноменов старообрядческого богослужебного пения, которое является целью настоящего исследования.

Материалом для анализа служат впервые вводимые в научный оборот аудиозаписи, сделанные А.Н. Кручининой в 1970 г. в ходе одной из первых музыкально-археологических экспедиций к ста-

рообрядцам-часовенным верховья Мало-го Енисея (Республика Тыва) от ведущего певчего, знатока и учителя знаменного и демественного распева, переписчика крюковых книг Г.Ф.Р.⁵ (1889 г.р.). Семья информанта переселилась в Урянхайский край в 1917 г. из Нижнего Тагила (через Алтай), следовательно, певчий является носителем уральской традиции, которая наследует поволжскую (керженскую). Выбор материала исследования обусловлен тем, что в данном случае он предоставляет уникальную для корректного описания тембра возможность работать с сольным исполнением, которое в свою очередь является аутентичным образцом местной певческой традиции (Казанцева Т., 2018; 2022а, б). Описание впервые носит системный характер и затрагивает такие аспекты, как постановка голосового аппарата, тембровая окраска произносимого и пропеваемого текста, обусловленные артикуляцией мелизматические приемы.

Во всех работах, посвященных старообрядческому молитвенному пению, отмечается, что главной его задачей является донесение сакрального слова. Это требует не только активной артикуляции, но и явственного различия гласных звуков. Последнего качества труднее достигнуть при академической постановке голоса, когда происходит выравнивание первых двух формант, отвечающих за тембровое различие гласных. В связи с этим постановка голоса Г.Ф.Р. определяется нахождением певчим (видимо, интуитивно) такой артикуляционной позиции, которая не выравнивает тембр гласных. Эта позиция – особая, не открытая, фольклорная, но и не академическая.

Церковнославянский язык песнопений требует особого литургического произношения, что должно отличать его от обыденной бытовой речи. Это произношение не допускает редукции гласных, оглушения и ассимиляции согласных. Певчий

достаточно точно выполняет данные требования, поэтому в его пении можно выделить ряд тембровых особенностей, не зависящих от собственно вокального интонирования. К ним относится, например, использование фрикативного велярного звонкого [ɣ]⁶ вместо велярного взрывного [ɣ]. Подобное произношение носит системный характер:

II.5.7 Преславныйи [ɣ]осподь,

VI.3. [ɣ]онителя фараона,

VI.5. Бо[ɣ]у победную песнь.

Однако в интонационном потоке обнаруживаются отдельные явления, нарушающие произносительную норму церковнославянского языка. Среди них – элизия, не постоянная, но периодически возникающая в индивидуальных условиях. Например, в односложном слове приходящимся на конец мелостроки, происходит «изъятие» смычного дентального глухого [т]:

II.4. Преспеюция [ɣ]рехи потребил[у] е[с'].

В другом случае элизия возникает в середине строки в последнем слоге слова «Чюдотворай» исчезает палатальный аппроксимант [j]:

VIII.2. Чюдотво[р'а] древле.

Данные феномены можно трактовать как проявление диалекта (бытовой речи) носителя традиции, которое, в свою очередь, также влияет на сонорную окраску певческого воспроизведения литургического текста.

Диалектными либо архаизирующими приметами объясняется и особое произношение певчим передненёбного альвеолопалатального [ш'] как двухфонемное сочетание [шч']:

I.4. Всемо[ɣ]у[шч']ая противныя сотре.

Более обширную группу составляют примеры изменения гласных, возникаю-

щие при пропевании. Их следует разделить на два типа. Первый представлен заменой гласного переднего ряда верхнего подъема [и] на йотированный переднего ряда среднего подъема [je] в начале слова или после гласной в середине слова:

III.4. И разделивы[je] море изра[je] льтеским людем,

V.4. Христос истрясл есть Изра[je]ля же спасе.

Противоположным образом [е] в некоторых случаях меняется на гласные верхнего подъема среднего ряда [ы] после глухого ретрофлексного сибиллянта [ш] или верхнего подъема переднего ряда [и] после палатального глухого свистящего [с']:

I.6. Путь [ɣ]лубины обновли[шы],

VIII.7. Пеша ходяща спа[с'и].

Другой вариант изменения качества гласного – преобразование лабиализованного заднего ряда средневерхнего подъема [о] в сходный по ряду, но верхнего подъема [у]:

II.4. Преспеюция грехи потребил[у] е[с'],

III.7. То[уу] Единого воспоем.

В пении текста встречается и замена гласного разными звуками. Так, в следующем примере огубленный гласный заднего ряда средневерхнего подъема [о] переходит в одном случае в гласный переднего ряда среднего подъема [е] при палатализации предыдущего согласного, во втором – в неогубленный среднего ряда нижнего подъема [а]:

VII.3. Пер[в'е]е разливаем[а]е.

Ко второму типу замен относятся огласовки согласных или замена редуцированных гласных на полногласные:

I.3. Та бо без(ы)смертне⁸,

I.6. Путь [ɣ]лубины обнов[л'и]ши,

III.4. И разделивы[je] море изра[je] льтеским людем,

III.6. Препрославлен сы[и],
VII.6. Поет Тебе пес[н'е] победную.

В интонировании певца наблюдается закрытость артикуляционной позиции, а также гнусавый призыв. Этот признак может быть результатом суперсегментной назализации, возникающей в результате приопускания нёбной занавески. Однако, возможно, что подобный призыв является результатом палатализации, которая обуславливается приближением спинки языка к твердому нёбу. Этот вопрос требует дополнительного исследования⁹.

Обращаясь к характеристике исполнительской манеры, отметим, что певчий систематически использует особый тембровый прием – непределенную тре-

молирующую глоттализацию, во время которой голосовые связки немного приближаются друг к другу и отдаляются, причем тремолирующая глоттализация отличается от вибрато тем, что нерегулярные артикуляционные движения контролируются исполнителем.

Особенностью вокального интонирования певчего является постоянный глиссандирующий подъем («подъезд») к начальному звуку песнопения или звуку, берущемуся после цезуры. Интервал между высотой, с которой начинается глиссандо, и собственно начальным тоном, может варьироваться от секунды до квинты (пример 1).

В редких случаях наблюдаются скольжения между соседними ступенями в слогораспеве (пример 2).

Пример 1. «Свят Господь» демественного распева
“Holy is the Lord”, demestvenny chant

Записано на $\frac{1}{2}$ тона выше
♩ = 100

Свя - - - - -т Го - - - спо - - - - - (о) - - - дь

Бо - - - -г На - - (а) - - - - - - - (а) - - - - - - - -ш

Пример 2. «Господоначальную Херувим», мелострока 4
(нижняя строка – голос Г.Ф.Р.; верхняя – два женских)
“The Lord's Cherubim”, melodic line 4
(bottom line – voice of G.F.R.; top line – two women's voices)

Записано на $\frac{1}{2}$ тона ниже
♩ = 60

су - - ще е Бо го - на - ча ли - е -

су - - ще е Бо го - на - ча ли - е -

В пении Г.Ф.Р. преобладает связное, кантиленное звуковедение, однако и здесь есть своя особенность – мягкое подчеркивание каждой ступени в распеве гласного звука, напоминающие приемом *tenuto*¹⁰. Реже присутствует твердая атака.

Другой вид мелизматике близок морденту. Он возникает при исполнении непродолжительного звука, когда певчий после взятия основного тона совершает

голосовыми связками мелкие, быстрые, движения (пример 3).

Мордент (иногда дополненный гласандированием) отмечается и при воспроизведении некоторых продолжительных звуков. В этом случае мелизм находится, как правило, в середине или ближе к окончанию их звучания (пример 4).

Зачастую приемы разных групп встречаются в одной строке песнопения (пример 5).

Пример 3. «Господоначальную Херувим», мелострока 3
(нижняя строка – голос Г.Ф.Р.; верхняя – два женских)
“The Lord’s Cherub”, melodic line 3
(bottom line – voice of G.F.R.; top line – two women’s voices)

Записано на $\frac{1}{2}$ тона ниже

$\text{♩} = 60$

0:20:43

ю - же - - не - ра - zde - - льну Тро - - и цу во - е ди - - не це

ю - же - - не - ра - zde - - льну Тро - - и цу во - е ди - - не це

Пример 4. «Достойно есть» 6-го гласа, мелострока 3
“Axion Estin” (“It is Truly Meet”) 6th tone, melodic line 3

Записано на $\frac{1}{2}$ тона выше

$\text{♩} = 53$

далее “завышает” на четверть тона

0:20:76

Присно - бла - же - - - нну ю - и Пре - не - по ро - - чну - - ю

Пример 5. «Херувимская песнь» болгарского распева, мелострока 2
“Cherubic Hymn”, Bulgarian chant, melodic line 2

Записано на $\frac{1}{2}$ тона выше

$\text{♩} = 58$

0:27:46

И - - - - - же Хе ру ви - - - - - ми

0:28:31

та - - - - - йно - (о) - бра зу (у) - - - - - ю - ще - - -

Таким образом, для рассмотренного материала характерен целый ряд тембро-артикуляционных особенностей. К ним, прежде всего, относится особая произносительная норма, выработанная в процессе освоения особой манеры литургического чтения сакральных текстов, и, возможно, сохранившая некоторые архаичные черты русской фонетики.

Другой особенностью является общая назализация. Появление носового призвуча Т.А. Старостина и А.Н. Клишин трактуют как интуитивно найденный способ «использования одного из головных резонаторов, придающих голосу звучность, и, тем самым, освобождающих связки от излишнего напряжения» (2005, с. 32). Однако помимо физиологического фактора этот прием обладает и определенной семантической нагрузкой: в сочетании с очень закрытой артикуляционной позицией он придает пению внутренне сосредоточенный, эмоционально отрешенный характер. Видимо, именно это качество старообрядческого богослужебного пения определяется термином «молитвенное».

Следует также отметить тенденцию к огласовке согласных. Интересно, что в большинстве случаев добавленные гласные приходятся на позиции архаических этимологических «еров», однако данное явление не следует трактовать как рудименты раздельноречия, так как

традиция часовенных принципиально истинноречна.

Что касается конкретных мелизматических приемов, то они могут быть индивидуальными, присущими только этому исполнителю. Тем не менее, важно подчеркнуть, что традиция, носителем которой является певчий, допускает использование мелизматики, не отраженной в крюковой записи напевов, а ограниченный спектр таких приемов и условий их появления в распеве свидетельствует о наличии определенных правил, также заданных данной традицией. Мелизматика, как и тенденция к вокализации вербального текста, может отражать локальную и древнюю певческую эстетику, что требует более детального сравнительного анализа с другими традициями.

Подводя итог, следует сказать, что пение Г.Ф.Р. обладает приметами, не обусловленными только природой его голоса, а являющимися приобретенными профессиональными навыками в соответствии с вокальной эстетикой той традиции, к которой принадлежит исполнитель. Данные навыки могли сформироваться неосознанно, благодаря продолжительной регулярной практике пения на старообрядческом богослужении, но, скорее всего, певчий в раннем возрасте прошел специальную школу при одном из соборов Нижнего Тагила – крупнейшего центра уральского старообрядчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин Т.Ф. Владышевской (2006, с. 239).

² Согласно имеющимся исследованиям (Владышевская Т., 2006, с. 239–257; Денисов Н., 2005; 2015; Полозова И., 2009, с. 202–262; Дынникова И., 2009, с. 279–328; Казанцева Т., 2002; 2017; 2021 и др.), понятие «исполнительская традиция» включает широкий спектр явлений. Н.Г. Денисов, например, предлагает такие параметры ее описания, как темп, звукоизвлечение (постановка голоса), артикуляция (произношение), дыхание, динамика (2015, с. 61–72).

³ Музыкальная акустика / под ред. Н.А. Гарбузова. М.: Музгиз, 1954. 237 с.

⁴ Элементы тембро-артикуляционного подхода ранее применялись в музыкальной фольклористике (Косырева С., 2017).

⁵ Замена в статье полного имени информанта инициалами обусловлена этическими причинами. Исполнитель являлся представителем наиболее закрытого старообрядческого согласия урало-сибирских часовенных, в котором существует запрет на широкую огласку личных данных, а также категорическое неприятие сети Интернет, в которой в конечном итоге будут представлены материалы данной публикации.

⁶ В данной работе применяется фонетическая транскрипция на основе кириллицы, расширенной за счет ряда знаков из фонетического алфавита на основе латиницы. Здесь и далее во всех примерах транскрибируются только особо произносимые звуки, они заключены в квадратные скобки.

⁷ Примеры преимущественно взяты из воскресных ирмосов, поэтому здесь и далее первая римская цифра обозначает глас воскресного ирмоса, арабская после точки – порядковый номер мелотропки в нем.

⁸ В круглые скобки заключен добавленный гласный.

⁹ Благодарим Н.М. Кондратьеву за консультации по вопросам трактовки тембровых явлений.

¹⁰ Термин используется нами в первоначальном смысле, как указывающий на выдерживание полных длительностей и отсутствие пауз между соседними звуками, но исполнение их с заметной атакой; близкий прием у струнных и духовых инструментов определяется термином *détaché*.

ЛИТЕРАТУРА

Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб.: Композитор СПб, 2006. 720 с.

Балановская Т.П. К вопросу о тембровой специфике старообрядческого богослужебного пения (на материале спектрографических исследований певческого звука общины с. Дерсу Приморского края) // Вестник музыкальной науки. 2015. № 2. С. 47–55.

Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. 472 с.

Власова С.Ю. Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника // Этномузыколог: Russian Ethnomusicological Bulletin. 2014. 15 окт. URL: <http://etmus.ru/vlasova-s-yu-traditionnoe-penie-muzkalynaya-logika-i-vokalynaya-tehnika/> (дата обращения: 15.03.2023).

Денисов Н.Г. Стрельниковский хор Костромской земли. Традиции старообрядческого церковного пения. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 480 с.

Денисов Н.Г. Старообрядческая богослужебно-певческая культура: вопросы типологии. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 608 с.

Дынникова И.В. Морозовский хор в контексте старообрядческой культуры начала XX века. М.: Индрик, 2009. 440 с.

Казанцева Т.Г. Традиции литургического пения старообрядцев «Большого прихода» Улан-Удэ (по архивным материалам забайкальской экспедиции 1999 г.) // Вестник музыкальной науки. 2017. № 3. С. 101–109.

Казанцева Т.Г. Материалы для изучения богослужебно-певческой традиции староверов-часовенных Верхнего Енисея // Музыкальная культура Сибири: источники, традиционные и академические формы творчества. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2018. С. 28–64.

Казанцева Т.Г. Аудиоколлекция Т.Ф. Владышевской как источник изучения богослужебно-певческой культуры старообрядцев Сибири // Рождественские беседы о духовной музыке. Вып. 3: Александр Невский: Запад и Восток, историческая память народа. М.: Моск. гос. ун-т, 2021. С. 45–71.

REFERENCES

Aldoshina, I., Pritts, R. (2006), *Muzykal'naya akustika* [Musical acoustics], Kompozitor SPb, Saint Petersburg, 720 p. (in Russ.)

Balanovskaya, T.P. (2015), "On the question of the timbre of the Old Believers' liturgical singing (based on spectrographic studies of singing of the Derсу community Primorsky Territory)", *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 47–55. (in Russ.)

Denisov, N.G. (2005), *Strel'nikovskii khor Kostromskoi zemli. Traditsii staroobryadcheskogo tserkovnogo peniya* [Strelnikovsky choir of the Kostroma land. Traditions of church ritual singing]. Progress-Traditsiya, Moscow, 480 p. (in Russ.)

Denisov, N.G. (2015), *Staroobryadcheskaya bogoslužhebno-pevcheskaya kul'tura: voprosy tipologii* [Old Believer liturgical and singing culture: issues of typology], Progress-Traditsiya, Moscow, 608 p. (in Russ.)

Dynnikova, I.V. (2009), *Morozovskii khor v kontekste staroobryadcheskoi kul'tury nachala XX veka* [Morozovsky choir in the context of the Old Believer culture of the early twentieth century], Indrik, Moscow, 440 p. (in Russ.)

Haruto, A.V. (2009), *Muzykal'naya informatika: Teoreticheskie osnovy* [Music informatics: theoretical foundations], Izdatel'stvo LKI, Moscow, 400 p. (in Russ.)

Helmholtz, H. (1863), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für Theorie der Musik*, Braunschweig, 600 S. (in Germ.)

Kazantseva, T.G. (2017), "Traditions of liturgical singing of the Old Believers of the "Big Parish" of Ulan-Ude (based on archival materials of the Trans-Baikal expedition of 1999)", *Journal of Musical Science*, no. 3, pp. 101–109. (in Russ.)

Kazantseva, T.G. (2018), "Materials for the study of the liturgical and singing tradition of the Old Believers chasovtnnye of the Upper Yenisei", *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: istochniki, traditsionnye i akademicheskie formy tvorchestva* [Musical culture of Siberia: sources, traditional and academic forms of creativity], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, pp. 28–64. (in Russ.)

Казанцева Т.Г. Из начальной истории полевых исследований старообрядческой богослужбно-певческой культуры на территории Сибири // Древнерусское песнопение. Пути во времени. Вып. 10: к 100-летию открытия кафедры древнерусской музыки в Петроградской государственной консерватории. СПб.; Саратов: Амирит, 2022а. С. 315–328.

Казанцева Т.Г., Мурашова Н.С., Светлова О.А. и др. Традиции духовного пения в культуре старообрядцев Алтая. Новосибирск: Наука, 2002. 494 с. (Православная культура Сибири; Вып. 1).

Казанцева Т.Г., Омарова Е.А. Богослужбно-певческая культура старообрядцев часовенного согласия верховья Малого Енисея в 60–70-е годы XX века (по материалам археографических экспедиций) // Исторический курьер. 2022б. № 26. С. 286–296. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-2-20.pdf>. (дата обращения: 15.03.2023).

Косырева С.В., Николаева С.Ю. Проблемы изучения певческих традиций народов Карелии: опыт выявления тембро-артикуляционных моделей // Ежегодник финно-угорских исследований. 2017. Т. 11, № 1. С. 123–133.

Мазепус В.В. Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология. М.: Наследие, 1998. С. 24–51.

Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М., 2002. 496 с.

Полозова И.В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев: формы бытования в исторической перспективе. Саратов: Саратов. гос. консерватория, 2009. 336 с.

Старостина Т.А., Клишин А.Г. Звуковысотная картина русского троестрочия. Опыт электронной реконструкции // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 30–39.

Харуто А.В. Музыкальная информатика: теоретические основы: учеб. пособие. М.: Изд-во ЛКИ, 2009. 400 с.

Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. М.: Музыка, 1974. 262 с.

Helmholtz H. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für Theorie der Musik. Braunschweig, 1863. 600 S.

Kazantseva, T.G. (2021), “Audio collection of T.F. Vladyshevskaya as a source for studying the liturgical and singing culture of the Old Believers of Siberia”, *Rozhdestvenskie besedy o dukhovnoi muzyke*. Vyp. 3: *Aleksandr Nevskii: Zapad i Vostok, istoricheskaya pamyat' naroda* [Christmas conversations about sacred music. Iss. 3: Alexander Nevsky: West and East, the historical memory of the people], *Moskovskii gosudarstvennyi universitet*, Moscow, pp. 45–71. (in Russ.)

Kazantseva, T.G. (2022a), “From the initial history of field research of the Old Believer liturgical singing culture in Siberia”, *Drevnerusskoe pesnopenie. Puti vo vremeni*. Vyp. 10: *K 100-letiyu otkrytiya kafedry drevnerusskoi muzyki v Petrogradskoi gosudarstvennoi konservatorii* [Old Russian Chant. Paths in time. Issue 10: To the 100th anniversary of the opening of the Department of Old Russian Music at the Petrograd State Conservatory], *Amirit*, Saint Petersburg, Saratov, pp. 315–328. (in Russ.)

Kazantseva, T.G., Murashova, N.S., Svetlova, O.A. and other (2002), *Traditsii dukhovnogo peniya v kul'ture starobryadtsev Altaya* [Traditions of spiritual singing in the culture of the Old Believers of Altai], *Nauka*, Novosibirsk, 494 p. (in Russ.)

Kazantseva, T.G., Omarova, E.A. (2022b), “The Liturgical and Singing Culture of the Old Believers of the Chasovtnnye Community of the Upper Small Yenisei in the 60s-70s of the 20th Century (Based on Archaeographic Expeditions)”, *Istoricheskii kur'er* [Historical courier], no. 2, pp. 286–296, Available at: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-2-20.pdf> (Accessed 15 March 2023). (in Russ.)

Kosyrev, S.V., Nikolaeva, S.Yu. (2017), “Problems of studying the singing traditions of the peoples of Karelia: the experience of identifying timbre-articulation models”, *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy* [Yearbook of Finno-Ugric Studies], Vol. 11, no. 1, pp. 123–133. (in Russ.)

Mazepus, V.V. (1998), “Articulatory classification and principles of notation of timbres of musical folklore”, *Fol'klor. Kompleksnaya tekstologiya* [Folklore. Complex textology], *Nasledie*, Moscow, pp. 24–51. (in Russ.)

Morozov, V.P. (2002), *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoi teorii i tekhniki* [The art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technology], *Moscow*, 496 p. (in Russ.)

Polozova, I.V. (2009), *Tserkovno-pevcheskaya kul'tura saratovskikh starobryadtsev: formy bytovaniya v istoricheskoi perspektive* [Church-singing culture of the Saratov Old Believers: forms of existence in a historical perspective], *Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya*, Saratov, 336 p. (in Russ.)

Starostina, T.A., Klishin, A.G. (2005), “Sound-altitude picture of Russian troestrochye. Experience of

electronic reconstruction”, *Muzykal'naya akademiya* [Musical academy], no. 4, pp. 30–39. (in Russ.)

Vladyshevskaya, T.F. (2006), *Muzykal'naya kul'tura Drevnei Rusi* [Musical culture of Ancient Rus'], Znack, Moscow, 472 p. (in Russ.)

Vlasova, S.Yu. (2014), “Traditional singing: musical logic and vocal technique”, *Etnomuzykolog* [Ethnomusicologist], Available at: <http://etmus.ru/vlasova-s-yu-traditsionnoe-penie-muzkalynaya-logika-i-vokalynaya-tehnika/> (Accessed 15 March 2023). (in Russ.)

Yusson, R. (1974), *Pevcheskii golos. Issledovanie osnovnykh fiziologicheskikh i akusticheskikh yavlenii pevcheskogo golosa* [Singing voice. Study of the main physiological and acoustic phenomena of the singing voice], Muzyka, Moscow, 262 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Казанцева Татьяна Генриховна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки; старший научный сотрудник Отдела редких книг и рукописей Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск)

E-mail: kerzak2002@mail.ru

Омарова Елизавета Александровна, студент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: elizaveta.vorobeveva.98@inbox.ru

Authors Information

Tatyana G. Kazantseva, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory; Senior Researcher of the Department of Rare Books and Manuscripts at the State Public Scientific and Technical Library, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)

E-mail: kerzak2002@mail.ru

Elizaveta A. Omarova, student of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: elizaveta.vorobeveva.98@inbox.ru

Поступила в редакцию 07.07.2023

После доработки 22.02.2024

Принята к публикации 23.02.2024

Received 07.07.2023

Revised 22.02.2024

Accepted for publication 23.02.2024

ПРОБЛЕМА И МЕТОДЫ ЗВУКОВЫСОТНОЙ СЕГМЕНТАЦИИ В ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Н.М. Кондратьева¹

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

Аннотация. Обсуждается базовая проблема выделения в звуковом потоке минимальных высотных сегментов. Она очень актуальна, поскольку от качества сегментации зависит информативность аналитических моделей. Характеризуется инженерно-технический подход к сегментации, основанный на квантовании. Его сильной стороной является точная фиксация высот в каждом образце. Однако в результате исследователь получает огромный набор высотных элементов, из которых не может быть составлен аналитический текст. Второй подход – это метод «граничной оценки». Он предполагает сознательное построение более простой модели, для того чтобы выделить определенный аспект сложного явления. В качестве главного критерия установления минимальных высотных инвариантных единиц выступает статистическая и грамматическая регулярность. Описывается разработанный автором, совместно с В.Ф. Дмитриевым, статистический метод установления инвариантного звукоряда. Он предусматривает транспозицию всех образцов на интервал, обеспечивающий минимальный сдвиг всех ступеней, и построение хроновысотного графика. Приводятся выводы о принципиальной значимости высотных контуров разных типов. Именно закономерные соединения типов контуров со ступенями звукоряда образуют системно значимые инвариантные единицы звуковвысотной организации. Подчеркивается необходимость применения итерационного подхода как при нотировании, так и в процессе установления высотных инвариантов.

Ключевые слова: этномузыкология, музыкальная культура Сибири, методы анализа музыкальных текстов, статистическая сегментация, инвариантный звукоряд

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Кондратьева Н.М. Проблема и методы звуковвысотной сегментации в этномузыкологии // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 89–96. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-89-96.

PROBLEM AND METHODS OF PITCH SEGMENTATION IN ETHNOMUSICOLOGY

N.M. Kondrat'eva¹

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

Abstract. The article discusses the basic problem of identifying minimum height segments in the sound stream. It is very relevant, since the information content of analytical models depends on the quality of segmentation. An engineering and technical approach to segmentation based on quantization is characterized. Its strength is the exact determination of heights in each sample. However, as a result, the researcher receives a huge set of height elements from which an analytical text cannot be compiled. The second approach is the “boundary evaluation” method. It involves consciously constructing a simpler model in order to highlight a particular aspect of a complex

phenomenon. Statistical and grammatical regularity is highlighted as the main criterion for establishing minimal pitch invariant units. The statistical method developed by the author, together with V.F. Dmitriev, for establishing an invariant scale is described. It provides for the transposition of all samples into an interval with a minimal shift of all steps, and the construction of a chrono-altitude graph. The author's conclusions about the fundamental importance of height contours of different types are presented. It is the natural connections of contour types with scale steps that form systemically significant invariant units of pitch organization. The need to use an iterative approach is emphasized both in notation and in the process of establishing altitude invariants.

Keywords: ethnomusicology, musical culture of Siberia, methods of musical texts analysis, statistical segmentation, invariant pitch scale

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

For citation: Kondrat'eva, N.M. (2024), "Problem and methods of pitch segmentation in ethnomusicology", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 89–96. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-89-96.

Для этномузыкологии проблема сегментации является основополагающей. Она актуальна на всех этапах работы исследователя с этномузыкальным материалом, начиная с нотирования и заканчивая выявлением лежащей в его основе грамматики. Поскольку звуковысотный уровень организации чрезвычайно важен для абсолютного большинства музыкальных феноменов, жанровых традиций и музыкальных стилей во всех этнических культурах современного мира, проблема высотной сегментации и современные подходы к ее решению, заслуживают самого пристального внимания и специального рассмотрения.

Высотная сегментация – это процесс и результат вычленения в перманентном звуковом движении отдельных элементов – минимальных единиц музыкальной ткани. Такие минимальные высотные сегменты в универсально-грамматическом подходе В.В. Мазепуса рассматриваются в качестве одного из «структурных инвариантов» (1993, с. 11). От того, как проведена сегментация зависит очень многое. Качество высотной сегментации обуславливает глубину нашего понимания исследуемой звуковысотной системы. А именно, если при сегментации в процессе нотирования музыкального материала будут определены и зафиксированы высотные признаки, релевантные для изучаемой культурной традиции, мы сможем на следующем этапе аналитической работы сде-

лать адекватное описание ее звуковысотной организации. В случае же неудачной сегментации высотная система останется непонятой или понятой недостаточно.

К решению проблемы существуют различные методологические и технологические подходы. Инженерно-технический подход к высотной сегментации заключается в том, что минимальный звуковой сегмент выделяется при помощи квантования или, другими словами, деления времени на малые отрезки, которые могут иметь разную длину. Затем физические показатели звука на каждом кванте времени усредняются. Постулируется неизменяемость высоты выделенных сегментов, которые предстают как совокупности физических характеристик звука на каждом кванте.

В результате возникает последовательность символов, которая точно фиксирует особенности звуковысотной линии конкретного музыкального образца, а также индивидуальные особенности единичного исполнения. Однако при этом возникает серьезная проблема, связанная с выделением слишком большого количества высотных элементов, часть которых, к тому же, вполне может быть окказиональной ошибкой. Поясню ее на конкретном примере.

В первой мелодической строке шорской песни *сарын*, записанной Р.Б. Назаренко и Л.Н. Арбачаковой от К.Н. Адыяковой, 1929 года рождения, в деревне Наа

Чол Таштагольского района Кемеровской области летом 1998 г. (АТМ НГК, коллекция А0135, № 29) с помощью квантования была получена следующая высотная последовательность, Гц: 243,8; 266,5; 294,6; 299,3; 277,3; 303,2; 309,0; 288,1; 218,3; 188,2. Она соответствует средним арифметическим значениям минимальной и максимальной высот каждого сегмента. В ней фигурируют десять различных высот, которые для записи текста (под текстом здесь подразумевается графическое изображение информации (Мазепус В., 1993)) могут быть обозначены, например, цифрами 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 соответственно. Вторая мелодическая строка песни добавляет в список сегментов еще двенадцать высотных элементов, которые обозначаются цифрами 11–22. В 4-строчной строфе, представляющей в данном случае форму целостного произведения, содержится уже 45 различных элементов. Далее можно с большой долей уверенности предположить, что если бы песня состояла из двух, трех, четырех (и т. д.) строф, то количество различных высот могло увеличиться соответственно до 90, 135, 180 и т.д.

В итоге получен бессодержательный и бесструктурный результат, так как бесконечную последовательность символов (натуральный ряд чисел) в качестве текста рассматривать нельзя. Текст обязательно должен состоять из конечного и, желательно, как можно меньшего числа значимых элементов (Мазепус В., 1993).

Следует особо подчеркнуть тот факт, что перейти от приведенной выше последовательности символов к тексту нельзя до тех пор, пока не будет решен принципиальный вопрос о том, какие именно сегменты и на каком основании могут быть отождествлены между собой. Дать же правильный ответ на этот вопрос можно только тогда, когда хорошо известны грамматические нормы стиля или тра-

диции, к которому относится анализируемый образец. Таким образом, пытаясь решить проблему сегментации исключительно методом квантования, исследователь традиционной музыки, звуковысотная грамматика которой неизвестна или изучена в недостаточной мере, неизбежно попадет в тупик. Упования на широкие возможности современной измерительной аппаратуры, к сожалению, не оправдываются.

Не может помочь этномузыкологу и лингвистический опыт, хотя некоторые позиции, связанные с пониманием минимальных сегментов, в этномузыкологии активно используются. Одной из таких общих позиций является упомянутая выше интерпретация минимального сегмента как особого структурного инварианта, с помощью которого уже при сегментации происходит переход от реально слышимых вариантов звука к абстрактному грамматическому элементу. В лингвистике этот минимальный инвариант определяется как множество свободно чередующихся звуков. Свободно чередующимися звуками считаются все звуки, которые могут взаимозаменять друг друга в любом месте звуковой цепи при условии, что смысл высказывания не изменяется.

Само собой разумеется, что все звуки, находящиеся между собой в отношении свободного чередования, отличаются друг от друга акустическими свойствами. Эти свойства определяются как особенностями артикуляции говорящего человека, так и другими факторами. Для того чтобы установить значимые и незначимые различительные признаки свободно чередующихся звуков, лингвистами проводится процедура сверки. Она заключается в том, что между собой соответственно сравниваются все звуки в тысяче вариантов одного слова, произнесенных одним и тем же исполнителем. Все выявленные

различия считаются несущественными, поскольку смысл слова не меняется. Свободно чередующиеся звуки, естественно, отождествляются и принимаются за один сегмент.

Минимальный высотный сегмент музыкальной ткани тоже является абстрактным структурным элементом, так как он неизбежно объединяет множество звуков, различных по высоте, которые обязательно отождествляются исполнителями и слушателями. Однако нельзя забывать о том, что нормы отождествления высот могут очень сильно отличаться в разных этнических культурах. Например, если в культуре тепехуа – американских индейцев, населяющих штат Веракруз Мексики, – традиционное обрядовое исполнительство на скрипке и пение допускают воспроизведение мелодий с разбросом абсолютных высот, не превышающим 5 центов (Boiles Ch., 1967), то в европейском академическом скрипичном и вокальном исполнительстве величина такого разброса бывает на порядок больше. Столь же существенно различается в этих культурах и музыкальный строй: звукоряд тепехуа основан на равномерной темперации, полученной путем деления квинты, с минимальным расстоянием между ступенями 175 центов; европейская же темперация, с интервалом 100 центов, базируется на делении октавы.

В связи с тем, что музыкальная семантика в отличие от семантики естественного языка, имеет обобщенный характер (Мазепус В., 1993, с. 7–8), этномузыковед, нотирующий образцы малоизвестной музыкальной традиции, а затем исследующий ее звуковысотную организацию, никогда не может быть уверен в том, что чередование звуков, которые он отождествляет в своей сегментации, не приводит к изменению культурного смысла звучащего произведения.

Учитывая вышеназванные обстоятельства, В.В. Мазепус предлагал решить эту

проблему, признав все способы сегментации одного и того же исходного материала и соответственно все варианты отождествления высот равновозможными при условии, что сегментация удовлетворяет критериям объективности и однозначности: «При любом способе сегментации, обозначая минимальные сегменты подходящими символами, мы получаем текст, который в сочетании с управляющей им грамматикой моделирует изучаемый культурный феномен. Другие варианты сегментации приводили бы к другим моделям того же явления. При соблюдении общих требований научной методологии все эти модели в равной мере справедливы; различия между ними определяются только степенью их информативности» (1993, с. 9).

Таким образом, для выделения минимальных высотных сегментов нужно постулировать тождество одних элементов и различие других. При этом необходимо строго определить принципы сегментации и различительные признаки, что обеспечит выполнение главного, абсолютного требования методологии научного исследования, заключающегося в воспроизводимости результата. Иными словами, другие исследователи, используя те же принципы сегментации, должны получить тот же аналитический результат.

Более подробно, по-видимому, следует рассмотреть требование информативности, предъявляемое к аналитическим моделям. Это требование является чрезвычайно значимым. С одной стороны, всем известно, что никакая теоретическая модель не может быть абсолютно информативной, то есть не может исчерпывать всего содержания реальных явлений, которые становятся объектом исследования. С особой очевидностью эта аксиома относится к культурным моделям, поскольку культурные системы как объекты исследования отличаются чрезвычайной

сложностью, синтаксической неоднородностью и неоднозначностью.

С другой стороны, сам процесс развития в той или иной области научного знания связан со стремлением исследователей построить системные модели, более глубокие и информативные, чем те, которые были известны ранее. В этом процессе простые модели не просто предваряют сложные, но и создают для последних необходимую базу. «Например, не исключено, что в европейской традиции малые отклонения от точных темперированных высот, возникающие всякий раз при исполнении музыки на инструментах с нефиксированной настройкой, не являются случайными, а удовлетворяют определенным правилам, бессознательно усвоенным исполнителями той или иной школы. Тогда сегментация, различающая эти отклонения, приведет к модели более глубокой, чем музыкальная теория, основанная на равномерной темперации. Но такая более глубокая модель вряд ли могла бы быть построенной, если бы ей не предшествовали более простые модели» (Мазепус В., 1993, с. 10).

В связи с вышеизложенным упомяну метод сегментации, о котором рассказывал В.В. Мазепус в лекционном консерваторском курсе «Системные методы анализа текста». Он называл его «методом граничной оценки». Смысл подхода заключается в сознательном построении упрощенной, ограниченной, но при этом строгой модели сложного явления, которая позволяет приблизиться к его пониманию.

В качестве примера В.В. Мазепус предлагал при анализе звуковысотной вертикали двух-, трех- и многоголосной музыки построить сначала модель, различающую только консонансы и диссонансы. Текст в этом случае будет представлять собой чередование всего двух элементов, например: к к д к д д д... В более сложном

варианте дополнительно можно было бы фиксировать ритмические условия, то есть различать консонансы и диссонансы, появляющиеся на сильном и слабом времени. Тогда текст состоял бы из четырех сегментов: к, к, д, д.

Понятно, что упрощенные модели будут менее информативны в сравнении с теми, в которых различаются все интервалы. Однако они акцентируют внимание на аспекте диссонансной насыщенности, обычно остающимся в тени. А ведь и по этому признаку тоже можно сравнивать разные музыкальные стили в разных культурах.

Не оспаривая возможность выбора исследователем произвольных признаков для отождествления и различения звуковых явлений, зададимся вопросами: как можно установить релевантные и нерелевантные для сегментации этномузикального материала признаки, и как произвести сегментацию, которая обеспечит высокий уровень информативности описанию той или иной звуковысотной системы?

Наиболее продуктивный подход к решению проблемы сегментации связан с исследованием свойства регулярности слышимых и фиксируемых звуковых образов. Регулярность, под которой в универсально-грамматическом подходе понимается воспроизводимость и повторяемость в некоторых основных чертах, выделенных самой культурой, служит главным критерием распознавания нормативных явлений и их отличия от разного рода окказионализмов.

Одним из способов выявления на основе критерия регулярности нерелевантных признаков, которые должны игнорироваться при отождествлении высот, является широко используемый в этномузикологии анализ вариантов исполнения музыкально-фольклорных произведений. Именно, на основе сравнения имеющихся

в распоряжении исследователя вариантов той или иной песни, наигрыша и др., выделяются различные реализации высот в аналогичных местах или позициях музыкального текста, причем сопоставляются как интонационно параллельные строки одного образца, так и строки, принадлежащие разным образцам. Варианты реализации высот, чаще всего, можно считать свободно чередующимися, а признаки, их различающие, незначимыми.

Этот способ определения множества высот, подлежащих отождествлению в один минимальный сегмент, в какой-то мере напоминает лингвистическую сверку. Понятно, что правильность аналитического результата и адекватность сегментации системным свойствам изучаемой культурной традиции при таком способе действий напрямую зависит от количества сравниваемого материала.

Еще более надежные и объективные результаты в процессе звуковысотной сегментации можно получить, используя достижения математической статистики. Так, нетривиальная задача «выявления ступеней звукоряда», сложность которой «обусловлена вариантностью их высотного положения» (Новикова О., 2017, с. 69), и проблема установления инвариантного звукоряда изучаемой музыкальной традиции могут быть решены с помощью статистического метода. Этот метод на материале вокальной, преимущественно монодийной музыки коренных сибирских народов развит автором. Его основные математические алгоритмы были разработаны доктором физико-математических наук, главным научным сотрудником теоретического отдела Института ядерной физики СО РАН В.Ф. Дмитриевым.

В общих чертах суть метода статистического определения звукоряда заключается в том, что с помощью специализированных компьютерных программ

в каждом образце изучаемой традиции устанавливается время звучания каждой высоты. Затем для каждого образца строится хроновысотный график, представляющий собой кривую с выделенными пиками – центральными точками ступеней звукоряда. Естественные ширины или зоны ступеней, допускаемые самой культурой, определяются по половине высоты пиков. Далее с использованием программы Mathematica Вольфрама по алгоритмам производится транспозиция всех образцов относительно друг друга на интервал, обеспечивающий минимальный сдвиг всех ступеней.

В полученном таким образом итоговом графике максимумы кривой показывают статистически выделенные центры ступеней инвариантной шкалы, а несовпавшие пиковые показатели отдельных образцов – границы центральных частей высотных ступеней. Особого внимания заслуживает тот факт, что в сибирской традиционной музыке ширины зон ступеней инвариантных звукорядов варьируются в больших пределах, что послужило основанием использовать по отношению к ним термин «зоноряды» (Кондратьева Н., 2006, с. 39).

Подчеркну, что охарактеризованный выше метод статистического установления инвариантного звукоряда ориентирован, в первую очередь, на определение звукоряда целостной музыкальной жанровой традиции в рамках одной этнической культуры. Задача может быть поставлена и более узко. Так, с помощью этого метода можно установить высотную специфику локальных традиций, исполнительских школ, отдельных исполнителей и даже отдельных фольклорных произведений, правда при условии их достаточной протяженности (см., например: (Кондратьева Н., 2018)).

Следующим чрезвычайно важным и при этом совершенно непривычным

для европейски ориентированных музыковедов является положение о том, что определение ступеней высотной шкалы не решает проблему сегментации в полной мере. Многочисленные исследования сибирской музыки показали, что для абсолютного большинства этнических культур важное значение имеет процесс высотных изменений звука, разворачивающийся на ступенях звукоряда. Минимальные высотные сегменты – это не точки, а, скорее, довольно сложные «узоры». Они были названы «высотными контурами» (Кондратьева Н., 2006, с. 33).

Системную роль в коренных сибирских музыкальных культурах играют высотные контуры разных типов: ровные, вибрированные, входящие, исходящие, морденты, трели, наклонные, дуги и зигзаги. Первые шесть типов образуют класс стабилизированных, имеющих ровный участок контуров; последние три – класс скользящих, высота которых изменяется на протяжении всего времени их звучания, представляя собой «сплошное глissандирование» (Кондратьева Н., 2006, с. 33–34).

Именно эти высотные контуры, закономерным образом реализуясь на ступенях инвариантного звукоряда, образуют универсальные для коренных сибирских

музыкальных традиций базовые единицы звуковысотной организации. При этом в каждой этнической, локальной, жанровой традиции существует свой собственный «алфавит». Необходимость обязательного учета высотных контуров при сегментации обусловлена тем, что при проведении универсально-грамматических исследований различных высотных систем была обнаружена грамматическая регулярность, регламентирующая систему запретов. Эти запреты распространяются на соединения как интонационных контуров определенных типов с конкретными ступенями звукоряда, так и инвариантных высотных элементов разных типов между собой.

В завершении хотелось бы подчеркнуть, что процесс сегментации является довольно сложной итерационной процедурой. Сегментация, чтобы стать удачной, должна пройти несколько последовательных этапов. Ее первоначальный вариант аналитически проверяется и, в случае обнаружения грамматических противоречий, уточняется. Затем вновь проверяется и вновь уточняется. Эта процедура проводится до тех пор, пока не будет достигнуто равновесие между «тонкостью» сегментации и надежностью установленной на ее основе грамматики.

ЛИТЕРАТУРА

Кондратьева Н.М. К понятию звуковысотной организации традиционной музыки: новые теоретические и технологические подходы // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. М., 2006. Т. 2. С. 31–41.

Кондратьева Н.М. Статистическое установление звукоряда одного музыкально-фольклорного образца: специфика высотной шкалы чалканского похоронно-поминального плача *сыгыт* // Вестник музыкальной науки. 2018. № 2. С. 104–111.

Мазепус В.В. Универсально-грамматический подход в культурологии / Новосиб. гос. консерватория. Новосибирск, 1993. 48 с.

Новикова О.В. Проблемы нотации музыки бурятского эпоса (на материале улигера «Тохоньин ганса Төөлэн» Буры Барнакова) // Вестник музыкальной науки. 2017. № 3. С. 68–76.

REFERENCES

Boiles, Ch. (1967), Tepehua thought-song: a case of semantic signaling, *Ethnomusicology*, Vol. 6, no. 3, pp. 267–292. (in Eng.)

Kondrat'eva, N.M. (2006), "To the concept of pitch organization of traditional music: theoretical and technological approaches", *Pervyi Vserossiiskii kongress fol'kloristov* [First All-Russian congress of folklorists], Moscow, Vol. 2, pp. 31–41. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (2018), "Statistical determination of the pitch scale of single folklore music sample: pitch scale specificity of Chalkan burial lamentation *sygyt*", *Journal of musical science*, no. 2, pp 104–111. (in Russ.)

Mazepus, V.V. (1993), *Universal'no-grammaticheskiy podkhod v kul'turologii* [Universal grammar approach in science of culture], Novosibirsk, 48 p. (in Russ.)

Boiles Ch. Tepehua thought-song: a case of semantic signaling // *Ethnomusicology*. 1967. Vol. 6, № 3. P. 267–292.

Novikova, O.V. (2017), "Problems of musical notation of the Buryat's epos (on the material of uliger «Tokhonoyngansa Toolen» of Bura Barnakov)", *Journal of musical science*, no. 3, pp. 68–76. (in Russ.)

Сведения об авторе

Кондратьева Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: nmkondratyeva@mail.ru

Author Information

Natalia M. Kondrat'eva, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novisibirsk State Conservatory

E-mail: nmkondratyeva@mail.ru

Поступила в редакцию 01.01.2024

После доработки 20.02.2024

Принята к публикации 23.02.2024

Received 01.01.2024

Revised 20.02.2024

Accepted for publication 23.02.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 97–103
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 1, pp. 97–103
ISSN 2308-1031

© Лэн Тяньцзэ, 2024
УДК 781.2
DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-97-103

ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ФЛЕЙТЫ ЦЮЙДИ В КУНЬШАНЬСКОЙ ОПЕРЕ

Лэн Тяньцзэ¹

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

Аннотация. Статья посвящена традиционной китайской опере – куньшаньской, которая считается «прародителем» известной пекинской оперы и внесена в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Актуальность исследования определяется тем, что ставится большое количество постановок куньшаньской оперы в КНР и за рубежом, интерес ученых к ней возрастает с 2010 г., при этом часть исследований являются общеисторическими, а часть – работы на смежную тему, в которых упоминается этот тип оперы. Изучение фокусируется на особенностях применения флейты *цюйди* в куньшаньской опере. Цель статьи – определить принципы применения флейты *цюйди* в опере, особенности ее взаимодействия с голосом и инструментальным ансамблем, а также навыки, необходимые флейтисту. Исследование проводилось при помощи исторического и аналитического методов. Результаты показывают, что в мелодическом материале флейты *цюйди* в куньшаньской опере ярко выражена имитация пения, в связи с чем исполнителю нужны особые навыки, которые включают не только умение игры на флейте, но и знание сюжета оперы и особенностей оперного пения куньшаньской оперы, а также владения навыком чтения нотации *гоньче* и умения координировать других исполнителей.

Ключевые слова: Пионовый павильон, принцип «интерпретации иероглифов», китайская традиционная опера, куньшаньская опера, куньцзюй, флейта *цюйди*

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лэн Тяньцзэ. Особенности применения флейты *цюйди* в куньшаньской опере // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 97–103. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-97-103.

THE USE THE QUDI FLUTE IN THE KUNQU OPERA: SPECIFIC FEATURES

Leng Tianze¹

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

Abstract. The article is devoted to the traditional Chinese opera – Kunqu Opera, which is considered the "progenitor" of the famous Beijing Opera. It is included in the UNESCO Intangible Cultural Heritage List. The relevance of the study is determined by the fact that a large number of productions of the Kunqu Opera are now being staged in China and abroad. Also the research interest in it has been growing since 2010. At the same time most of the studies are general historical research or are just a mention of this opera type in works on a related topic. This study focuses on the peculiarities of the use of the QuDi flute in the Kunqu Opera. The purpose of the article is to determine the principles of using the QuDi flute in opera, the features of its interaction with the voice and instrumental ensemble, as well as the skills which are necessary for a flutist. The study was conducted using

historical and analytical methods. The results of the study show that the imitation of singing is clearly expressed in the melodic material of the QuDi flute in Kunqu Opera, and therefore the performer needs special skills, which include not only the ability to play the flute, but also knowledge of the plot of the opera and the peculiarities of opera singing of the opera, as well as possession of the skill of reading notation and the ability to coordinate other performers.

Keywords: Peony Pavilion, principle of “interpretation of hieroglyphs”, Chinese traditional opera, Kunqu opera, Kunqu, QuDi flute

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

For citation: Leng Tianze (2024), “The use the Qudi Flute in the Kunqu Opera: specific features”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 97–103. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-97-103.

Актуальность исследования определяется тем, что ставится большое количество постановок куньшаньской оперы (Куньцзюй) в КНР и за рубежом. Интерес ученых к этому типу оперы возрастает с 2010 г., при этом часть исследований (особенно русскоязычных) общеисторические, а другая часть – труды на смежную тему, которые содержат лишь упоминания этого типа оперы. Опера известна в Китае со времен династии Мин, включена в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Появляются новые постановки, новые молодежные интерпретации классических произведений.

Статья посвящена особенностям исполнения на флейте *цзюйди* в куньшаньской опере. Искусство исполнения на данном типе флейты непростое, и от флейтиста требуются не только профессиональное владение флейтой *цзюйди*, но и знание особенностей и принципов, сложившихся в данном типе традиционной китайской оперы. В Китае флейтиста, который исполняет основную мелодию в куньшаньской опере, называют мастером игры на флейте, т.е. по сути он исполняет обязанности концертмейстера группы в западном оркестре или даже, можно сказать, является дирижером оркестра. Поэтому флейтиста также называют «пайсянь» («拍先»), что в дословном переводе с китайского означает «сначала отбивать такт». Пайсянь помимо превосходных навыков игры на флейте обладает знаниями о куньшаньской опере, а также навыком чтения нотации *гоньче* (тради-

ционная нотация китайской музыки иероглифами).

Настоящую тему изучали китайские исследователи Ван Вэй, Оуян Ивэнь, Чжао Юэ, Цзоу Цзяньлян. Первые труды об особенностях куньшаньской оперы были созданы Вэем Лянфу (1489–1566) из династии Мин, считающегося непосредственным создателем этого типа оперы, и влияние которого на художественный стиль куньшаньской оперы неоспоримо. На русском языке существуют общеисторические статьи об этом типе оперы Ван Пэйи, Т.Б. Будаевой, Лу Цуна. Появляются первые исследования о специфических аспектах данной оперы и на русском языке, например, помимо работ автора данной статьи, в 2023 г. опубликована статья Ли Цзяхуэй об особенностях оркестровой партии в этой опере.

Цель статьи – определить основные принципы взаимодействия флейты *цзюйди* с другими элементами куньшаньской оперы и необходимые флейтисту в связи с этим навыки. Задачи исследования: выявить и сформулировать принципы использования флейты *цзюйди* в куньшаньской опере; навыки, которые необходимы флейтисту в связи с этими принципами; определить взаимодействие флейтиста и певца. Методы исследования: исторический, аналитический. Методологической основой стали исследования о куньшаньской опере и флейте *цзюйди* на русском и китайском языке, а также видеозапись и партитура молодежной постановки¹ оперы «Пионовый павильон».

Историю взаимоотношений между флейтой *цуйди* и куньшаньской оперой можно проследить до раннего периода династий Сун и Юань (960–1368), когда процветало песенно-повествовательное искусство (*цыцуй* – 词曲). Как отмечает исследователь Оуян Ивэнь, вследствие культурного взаимодействия и влияния региональной культуры, в местных операх стали использовать бамбуковую флейту (2018, с. 57). Академические круги склонны считать историческим поворотным моментом в куньшаньской опере влияние Вэй Ляньфу (魏良辅) из династии Мин (1368–1644), благодаря которому в южную куньшаньскую оперу вошли музыкальные инструменты, в частности, флейта *цуйди*. Так, Т.Б. Будаева пишет: «Качественное изменение напев куньшань претерпел в XVI веке, когда певец Вэй Ляньфу 魏良辅 (1489–1566) в течение 10 лет совместно с другими музыкантами работал над усовершенствованием напева куньшань. В результате родился напев шуймодяо, отличавшийся плавностью, гибкостью и утонченностью мелодического рисунка» (2015, с. 403). Лу Цун характеризует вклад Вэй Ляньфу следующим образом: «В период Цзяцзин династии Мин Вэй Ляньфу – выдающийся оперный музыкант – реформировал и обновил ритм и вокальную манеру пения куньшаньской оперы, используя выразительность южных мелодий, плавность самой куньшаньской каденции и структурную строгость северных мелодий, а также обогатил оркестровую составляющую» (Лу Цун, 2022, с. 165).

Приятное для слуха сочетание звучания флейты и пения стало причиной того, что они объединились в этом виде искусства, и остались в нем на длительный период. Так, Чжао Юэ отмечает, что «длинные певучие тона, издаваемые духовыми инструментами из бамбука (такими, как флейты *цуйди* и *сяо*), являются продол-

жительными и подчеркивающими все богатство мелодии, пропорционально сочетаются с прерывистыми и стаккатными движениями в музыке щипковых струнных инструментов и сливаются в унисон с человеческим голосом» (2013, с. 2).

Рассмотрим подробнее несколько особенностей исполнения на флейте *цуйди* и ее взаимодействие с другими музыкальными инструментами и голосом в куньшаньской опере на примере современной молодежной версии «Пионового павильона», поставленной в 2004 г. оперным театром «Сучжоу Куньшань». Постановщиком стал известный тайваньский ученый Бай Сяньюн, а музыкальным руководителем и дирижером – известный в Китае композитор Чжоу Юлянь. В 2015 г. партитура этой версии была опубликована университетом Сучжоу².

Как отмечает Ван Вэй, флейта *цуйди* редко звучит соло в традиционных куньшаньских оперных спектаклях. Обычно это происходит в начале вступления и иногда – в интермедиях. В основном же она сопровождает пение, на флейте исполняется та же мелодия, что и у певца. Иногда в современные оперы включают эпизоды исполнения соло флейты *цуйди*, что еще больше подчеркивает ведущую роль этого музыкального инструмента среди других. Добавление сольных интермедий «берет начало из культуры западных оркестров и форм оперного сопровождения» (Ван Вэй, 2012, с. 99).

Например, в «Прологе» (первом стихе, 《牡丹亭》第一折【标目】)³ молодежной версии «Пионового павильона» аккомпанемент оркестра представляет собой сочетание флейты *цуйди* в строе соль⁴ и губного органа *шэн*. При игре на флейте требуется строгий контроль окраски звука и звуковысотности, так как она толстая и длинная, т.е. поток воздуха в ней достаточно большой, поэтому при неправильном использовании дыхания

тембр будет колебаться. А при проблемах с тембром исполнителю не удастся достичь необходимого эффекта. Если же все точно выверено, то звучание флейты в сочетании со свободным ритмическим движением (санбан 散板) в высоком регистре и медленным темпом (адажио) помогает актерам выразить нужные эмоции, что производит неизгладимое впечатление на публику, позволяет заинтересовать слушателей.

В молодежной версии «Пионового павильона» постановщики также применяют обновленные, современные стили аккомпанемента для флейты, например, используя контраст: противопоставление подчеркнуто высокого звука флейты среднему и низкому диапазонам. Эти новшества флейтового сопровождения, отличные от прежних, традиционных, хорошо вписываются в развитие сюжета, и, по мнению Цзоу Цзяньляна, это создает ощущение «сказочной музыки, летающей повсюду» (2009, с. 124). Однако достичь подобного эффекта не так просто, для этого исполнителю требуются специальные навыки.

Рассмотрим, как сочетаются голос и мелодия флейты в этой постановке. Посредством анализа одной из самых известных арий «Пионового павильона» – арии «Zào luō ráo» (皂罗袍)⁵ из десятой сцены «Сон», можно выявить особенности их взаимодействия. Музыка арии плавная и элегантная, используется основная флейта *цуйди* (большая *ди*) в строе ре. Здесь у исполнителя всегда должен быть мелодичный и ровный звук, соответствующий силе голоса певцов, темпу, а также всем изменениям мелодии, в том числе украшениям. Мелодия флейты должна полностью совпадать с мелодией пения, и только таким образом можно достичь необходимого художественного эффекта.

В реальном исполнительском процессе в силу разных причин невозможно, что-

бы актер в точности на каждом из представлений исполнял совершенно идентично одну и ту же мелодию: возможны незначительные различия, иногда даже изменения в ритме и тональности, что не является чем-то необычным в этом типе оперы. Это требует от флейтиста быстрой реакции и одновременно точной передачи информации остальным музыкантам, чтобы инструментальное сопровождение соответствовало голосу.

Как отмечает китайский исследователь Оуян Ивэнь, в основе взаимодействия инструментального сопровождения флейты *цуйди* и пения в куньшаньской опере лежат два принципа, которые сформировались в этом виде искусства не сразу, а в результате развития и совершенствования. Когда куньшаньская опера постепенно обрела известную нам форму в середине и конце династии Мин, стало принято исполнять ее, следуя принципам «интерпретации иероглифов» («依字行腔») (Оуян Ивэнь, 2018, с. 57) и «единства внешнего ритма и внутренней ритмичности (структуры)». Постепенно эти принципы закрепились, что повлияло на конкретные способы применения флейты *цуйди* в куньшаньской опере. Несомненно, мастер игры на флейте обязан знать их и следовать им в процессе исполнения оперы.

Так называемый принцип «интерпретации иероглифов» изначально был важнейшим творческим подходом при сочинении музыки в Китае. Он требовал от композитора создания определенной мелодии и музыкальной формы. В то же время в процессе исполнения текст, предложенный композитором, мог быть изменен исполнителями. Подобный подход можно сравнить с украшениями эпохи барокко: основная мелодия была записана, но исполнитель мог украшать ее по собственному желанию, композитор не указывал точных штрихов. Реформируя

традиционный подход, Вэй Лянфу создал существующий способ написания оперной партитуры в соответствии с методом «исполнения мелодии в соответствии с произношением» («依腔传字») (Оуян Ивэнь, 2018, с. 58), сделав этот метод новым вариантом создания куньшаньской оперы. Согласно принципу «интерпретации иероглифов» мелодия должна была подчеркивать точность произношения текста, а метод «исполнения мелодии в соответствии с произношением» заключался в использовании четырех тонов китайских звуков для создания мелодии. В десятой статье труда о куньшаньской опере «Нанси Иньчжен» Вэй Лянфу отмечает: «Пять звуков и четыре тона преобладают в культуре, но четыре тона недостаточны, а пять звуков бесполезны» (цит. по: (Оуян Ивэнь, 2018, с. 58)). Четыре тона в данном случае – это не тоны китайского языка, основанные на пекинском диалекте путунхуа, а древние тоны, схожие по звучанию с первым (ровным), вторым (восходящим) тонами и их интерпретациями. Мастер флейты должен был знать эту особенность создания мелодии и выстраивать свое исполнение согласно этим правилам. Такой подход поддерживал триединство композиции, пения и инструментального исполнения, сложившееся в куньшаньской опере.

Использование флейты *цуйди* в куньшаньской опере также требует применения принципа объединения внешнего ритма и внутренней ритмичности произведения (метра). Чувство ритма, которому следует китайская традиционная музыка, сильно отличается от модели западной музыки, основанной на нотном стане и строгом метре. В китайской музыке сохраняется высокая степень согласованности в стремлении к единству внешнего ритма и внутренней ритмичности произведения. Это означает, что художественные характеристики и выра-

зительные темы оперы определяют внешние нормы использования флейты *цуйди*, в то время как музыкальные характеристики и художественные особенности самого исполнения становятся движущей силой куньшаньской оперы. Таким образом, все элементы оперы взаимодействуют друг с другом, что происходит за счет понимания каждым исполнителем «внутренней структуры», на которой держится произведение, но которая не указывается в традиционной китайской оперной нотации.

Описанные нами принципы исполнения оперы доказывают, что флейтист должен знать больше, чем просто исполнитель. Он должен понимать содержание сценария оперы; правила и особенности оперного пения в куньшаньской опере; уметь дирижировать инструментальным ансамблем. Так как при отсутствии этих навыков он не сможет добиться удачного аккомпанемента и адаптировать инструментальное сопровождение к вокальной партии. А это сочетание является одним из важных отличительных моментов куньшаньской оперы, ее ключевой особенностью. С этой точки зрения функция мастера игры на флейте намного шире, чем у дирижера оркестра в западной музыке: помимо того, что он отвечает за точность музыкального исполнения инструментального ансамбля (например, громкость, артикуляцию), он также играет роль при создании «атмосферы всей группы и даже влияет на актеров на сцене» (Ван Вэй, 2012, с. 100).

Проанализированные материалы о функции и особенностях флейты *цуйди* в куньшаньской опере показывают, что независимо от типа аккомпанемента, исполнителю нужны особые навыки, которые включают не только умение игры на флейте, но и знание сюжета оперы и особенностей оперного пения, а также владения навыком чтения нотации *гоньче*

и умения координировать других исполнителей. Мастер игры на флейте должен в полной мере проявиться как профессиональный исполнитель и как талантливый и чуткий дирижер, который способствует слиянию пения и инструментального сопровождения. Для этого необходимо зна-

ние самой мелодии и особенностей произношения певца, украшения мелодии. Сама же флейта в итоге становится «вторым голосом» куньшаньской оперы – она имитирует пение и сопровождает голос в точности, лишь изредка на флейте исполняются сольные партии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Партитура китайской оперы для каждой постановки обычно индивидуальна, так как постановщики выбирают определенные сцены. В данном случае композитор обработал музыкальный материал, поэтому у постановки существует отдельная партитура.

² 周友良. 青春版《牡丹亭》全谱[M]. 苏州大学出版社, 2015. 264 с. (Полная партитура молодежной версии «Пионового павильона» (с компакт-диском) / под ред. Чжоу Юляна. Сучжоу: Изд-во ун-та Сучжоу, 2015. 264 с.).

³ Всего в «Пионовом павильоне» 55 сцен. Список сцен и текст см.: 牡丹亭 // 古诗文网. URL: [https://](https://so.gushiwen.cn/guwen/book_46653FD803893E4FB1C9C8196791A835.aspx)

so.gushiwen.cn/guwen/book_46653FD803893E4FB1C9C8196791A835.aspx (дата обращения: 11.05.2023).

⁴ Строй и тип китайской флейты определяет не только звуковысотность, но и тембр, в связи с чем его упоминание важно. В данном случае применяется именно большая бамбуковая флейта (большая ди) в строе соль. В Китае существует также малая ди, но в куньшаньской опере она обычно не использовалась.

⁵ Видеозапись арии см.: 青春版《牡丹亭·皂罗袍》// Bilibili. URL: https://www.bilibili.com/video/BV15s411K7oA/?spm_id_from=333.788.videocard.13 (дата обращения: 11.05.2023).

ЛИТЕРАТУРА

Будаева Т.Б. Истоки пекинской оперы: музыкальная драма куньцзюй // Общество и государство в Китае. 2015. № 2. С. 402–409.

Лу Цун. Исполнительские особенности оперы куньцзюй: исторический и современный аспекты // Университетский научный журнал. 2022. № 69. С. 164–171. DOI 10.25807/22225064_2022_69_16.

王玮. 昆曲曲笛研究. Diss. 南京艺术学院, 2012. 164. (Ван Вэй. Исследование флейты цюйди в опере Куньцзюй: дис. Нанкин: Нанкинский университет искусств, 2012. 164 с.).

欧阳宣文. 曲笛在昆曲中的应用研究[J]. 中国京剧, 2018(9): 56–59. (Оуян Ивэнь. Исследование по применению Цюйди в Куньцзюй // Китайская пекинская опера. 2018. № 9. С. 56–59).

邹建梁. 竹笛在昆剧青春版《牡丹亭》中的艺术地位[J]. 剧影月报, 2009 (02):124. (Цзоу Цзяньлянь. Художественный статус бамбуковой флейты в молодежной версии оперы Куньцзюй «Пионовый павильон» // Ежемесячный драматический фильм. 2009. № 2. 124 с.).

赵越. 《论当代中国曲笛音乐与昆曲音乐的关系》Diss. 南京师范大学, 2013. 76页. (Чжао Юэ. Обсуждение связи флейты Цюйди и Куньшаньской оперы в современном Китае: магистерская дис. Нанкин: Нанкинский педагогический университет, 2013. 76 с.).

REFERENCES

Budaeva, T.B. (2015), "Origins of the Peking opera: the musical drama Kunqu", *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and government in China], no. 2, pp. 402–409. (in Russ.)

Lu Cong (2022), "The performance characteristics of Kunqu opera: historical and contemporary aspects", *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], no. 69, pp. 164–171. DOI 10.25807/22225064_2022_69_16. (in Russ.)

Ōuyáng Xíwén (2018), *Qū dí zài kūnqǔ zhōng de yìngyòng yánjiū* [Research on the application of Qudi in Kunqu opera], *Zhōngguó jīngjù* [Chinese Peking opera], no. 9, pp. 56–59. (in Chin.)

Wáng Wēi (2012), *Kūnqǔ qǔ dí yánjiū* [Research on Kunqu Opera and Flute.], Thesis, Nanjing University of the Arts, 164 p. (in Chin.)

Zhào Yuè (2013), *Lùn dāngdài zhōngguó qǔ yīnyuè yǔ kūnqǔ yīnyuè de guānxì* [On the relationship between contemporary Chinese Qu music and Kunqu opera music], Master's Thesis, Nanjing Normal University, 76 p. (in Chin.)

Zōu Jiànliáng (2009), *Zhú dí zài kūn jù qīngchūn bǎn "mǔdān tíng" zhōng de yìshù dìwèi* [The artistic status of the bamboo flute in the youth version of Kunqu opera "The Peony Pavilion"], *Jù yǐng yuè bào* [Drama movie monthly], no 2, 124 p. (in Chin.)

Сведения об авторе

Лэн Тяньцзэ, аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: handsometianze@163.com

Author Information

Leng Tianze, post-graduate at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: handsometianze@163.com

Поступила в редакцию 29.06.2023

После доработки 23.02.2024

Принята к публикации 28.02.2024

Received 29.06.2023

Revised 23.02.2024

Accepted for publication 28.02.2024

© Папенина, А.Н., Чжан Цун, 2024

УДК 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-104-109

СПЕЦИФИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ АККОРДЕОНА И БАЯНА КИТАЙСКИХ И ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: К ВОПРОСУ ВЛИЯНИЙ И САМОИДЕНТИЧНОСТИ

А.Н. Папенина¹, Чжан Цун¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 199155, Российская Федерация

Аннотация. Рассмотрена специфика процесса становления в Китае искусства композиции для аккордеона и баяна. Это относительно молодое искусство для страны, ему не более века. Отмечено, что оригинальные сочинения китайских авторов для этих инструментов появились лишь после 1949 г., ранее они представляли собой вариативное исполнение, стилизации зарубежных мелодий и транскрипции для аккордеона и баяна народных или городских песен своего региона. Доказано, что развитие данного искусства для китайских композиторов было более сложным, чем в других странах, в частности, благодаря идеологическим запретам во времена Культурной революции. Большинство композиторов получали образование в Европе, но по возвращению на родину пересматривали особенности игры на инструменте через призму китайской культуры. Так, в произведениях китайских авторов активно применяются национальные мотивы, в том числе имитация звука национальных инструментов (например – пипа, эрху, гучжэн), использование пентатоники, гептатоники и гексатоники. Однако в большом количестве китайских произведений виден след влияния европейских и русских музыкальных культур. Обнаружено, что процесс становления национального искусства в Китае в области композиции для аккордеона и баяна только в начале большого пути.

Ключевые слова: аккордеон, баян, китайские композиторы, аккордеонный репертуар, национальная специфика, иностранное влияние

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Папенина А.Н., Чжан Цун. Специфика произведений для аккордеона и баяна китайских и европейских композиторов: к вопросу влияний и самоидентичности // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 104–109. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-104-109.

SPECIFICITY OF WORKS FOR ACCORDION AND BUTTON ACCORDION BY CHINESE AND EUROPEAN COMPOSERS: ON THE ISSUE OF INFLUENCES AND SELF-IDENTITY

A.N. Papenina¹, Zhang Cong¹

¹ A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 199155, Russian Federation

Abstract. The article examines the specifics of the process of formation in China of the art of composition for the accordion and button accordion. This is a relatively young art for the country; it is no more than a century old. It is noted that the original compositions of Chinese authors for these instruments appeared only after 1949; previously they were variable performances, stylizations of foreign melodies and transcriptions for accordion and button accordion of folk or urban songs of their region. It has been proven that the path to the development of this art for Chinese composers was more difficult than in other countries, in particular, due to ideological prohibitions

during the Cultural Revolution. The majority of composers received their education in Europe, but upon returning to their homeland they reconsidered the features of playing the instrument through the prism of Chinese culture. Thus, today, in the works of Chinese authors, national motifs are actively used, including imitation of the sound of national instruments (for example, pipa, erhu, guzheng), the use of pentatonic, heptatonic and hexatonic. However, in a large number of Chinese works the influence of European and Russian musical cultures is clearly visible. It was discovered that the process of formation of national art in China in the field of composition for accordion and button accordion is only at the beginning of a long journey.

Keywords: accordion, button accordion, Chinese composers, accordion repertoire, national specifics, foreign influences

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

For citation: Papenina, A.N., Zhang Cong (2024), "Specificity of works for accordion and button accordion by Chinese and European composers: on the issue of influences and self-identity", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 104-109. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-104-109.

Объект исследования настоящей статьи – произведения для аккордеона и баяна китайских и европейских композиторов. В настоящее время комплексные разработки, посвященные данной проблематике, отсутствуют. Как правило, работы отражают развитие искусства композиции для аккордеона и баяна без сравнительного анализа по региональному признаку и преимущественно рассматривают его лишь с одной стороны: либо как этот процесс протекает в Европе или России, либо – в Китае. Эти материалы не позволяют эффективно продемонстрировать особенности композиторского искусства в Китае, его существенные отличия от других стран. Цель статьи – выявление специфики произведений для аккордеона и баяна китайских и европейских композиторов. Методами исследования были анализ, сравнение и сопоставление, дедукция.

Отдельные исследователи указывают, что современное баянно-аккордеонное искусство в Китае перешло на новую ступень развития (Чжао Мин, 2020б, с. 95). Данный фактор обусловлен выходом аккордеонного искусства из кризиса, вызванного Культурной революцией (1966–1976). Прежде всего, следует отметить, что до 1949 г. оригинальных китайских произведений для аккордеона не существовало (И Лань, 2023, с. 189). Ранее большинство сочинений представляло

переосмысление (копирование) европейских произведений: музыка для аккордеона и баяна соло базировалась на зарубежном репертуаре и небольшом количестве простых аранжировок, основанных на темах китайских песен (Чжан Цун, 2023, с. 71).

Переломный момент начался в эпоху правления Мао Цзэдуна, когда музыка и искусство стали тесно связаны между собой. Бурное развитие аккордеона и баяна в Китае продолжалось вплоть до Культурной революции, после которой аккордеон закрепился в культуре Китая как инструмент, способный выразить чувства и эмоции простых людей из рабочего класса (Власов В., 2023, с. 6).

Следовательно, инструмент прошел путь от развлекательной до политической сферы. Существенный расцвет начался после Культурной революции: появляются первые оригинальные произведения, написанные местными авторами. Также произошло увеличение числа баянно-аккордеонных отделений в консерваториях, рост фестивалей и конкурсов. Китайские исполнители баянно-аккордеонной музыки стали победителями международных конкурсов, появилась необходимость повышения качества образования и расширения репертуара (Чжао Мин, 2020б, с. 95).

Необходимо отметить первый этап формирования произведений для аккор-

деона и баяна в Китае. До конца XX в. в Китае в области создания произведений для аккордеона и баяна имелись две ключевые проблемы:

отсутствие знаний по композиции у исполнителей, практикующих игру на аккордеоне и баяне;

отсутствие знаний особенностей игры на аккордеоне и баяне у композиторов, сочиняющих аккордеонную музыку (Чжан Цун, 2023, с. 71).

Следовательно, прослеживались определенные трудности в области создания композиций для аккордеона и баяна. Ситуация изменилась после Культурной революции: стали появляться композиторы, которые получали музыкальное образование за рубежом. Написанная ими музыка, по нашему мнению, имела как сходство с традиционными композициями европейских авторов, так и отражала ценности и культуру Китая. Это обусловлено тем, что китайская баянно-аккордеонная школа формировалась под влиянием

европейской культуры (до конца Культурной революции), а после – уже китайской культуры. Подчеркнем, что синтез (смешение) двух культур в большей степени возник потому, что в середине и конце XX в. ведущие композиторы Китая обучались игре на аккордеоне и баяне в Европе и после получения образования стремились продемонстрировать полученные знания на практике.

Существует крайне мало исследований, освещающих специфику произведений для аккордеона и баяна, написанных китайскими авторами. Исходя из данного фактора, анализируя работы, посвященные раскрытию творчества отдельных китайских композиторов, а именно Ли Юйцю, Ду Нин, Ван Юпин, Ван Шушэн и Ли Вэймин, нами были выявлены особенности аккордеонных произведений перечисленных авторов, как ярких представителей китайской композиторской школы. Упомянем наиболее значительные их сочинения:

Ли Юйцю (1929–2013)	«Для матерей», «Глиняные фигуры в Хуэйшань», «Великий поход», «Чжаси дэлэ», «Небесная красавица, осыпанная цветами», «Маленькая детская сюита», «Воспоминание о южной стране», «Образцы грима Пекинской оперы»
Ду Нин (р. 1955)	«Стили Северо-Востока», «Нет ближе матери», «Фантазия»
Ван Юпин (1940–2020)	«Аратская песня», «Песня водителя», «Вешняя гора Лян»
Ван Шушэн (р. 1954)	«Детская сюита», «Весна в районе Памиэр», «Ноэнь Цзия»
Ли Вэймин (р. 1947)	«Детская жизнь», «Возвращение», «Вальс для двух аккордеонов»

Анализ специфики создания произведений китайскими композиторами в сравнении с иностранными представлен в таблице.

Можно утверждать, что китайские авторы пытаются не только продемонстрировать особенности игры на аккордеоне и баяне, но также и передать особенности звучания традиционных китайских инструментов, что делает китайскую музыку идентифицируемой (по сравнению

с сочинениями российских и европейских авторов). Поворот к китайской народной традиции стал современной тенденцией, которая еще только набирает обороты. В рамках данного тренда китайские исполнители стремятся добавлять в произведения национальные элементы и мотивы (преимущественно, за счет древних пластов китайской культуры). И действительно, включение национальных элементов в музыку позволяет утверждать, что

Сравнительный анализ отдельных параметров создания произведений для аккордеона и баяна европейскими и китайскими композиторами

Comparative analysis of individual parameters of creating works for accordion
and button accordion by European and Chinese composers

Европейские композиторы	Китайские композиторы
Произведения инструментальной, вокальной и программной музыки	Преимущественно программная музыка (имеется «словесное введение в инструментальное сочинение»)
Отражение классической общепринятой европейской культуры	Прослеживается синтез различных культур (китайская, европейская и русская)
Сложность в определении национальной принадлежности музыки («европейское смешение»)	Желание с первых тактов продемонстрировать национальную принадлежность музыки
Создание новых произведений на основе интерпретации существующих или общепринятых европейских тенденций и трендов	Использование для написания аутентичного китайского музыкального материала (частое обращение к национальным ладам, сильный национальный дух и восточный колорит, частое обращение к музыке национальных меньшинств)
Различные стилевые направления, без выделения основных и / или распространенных	Распространение пентатоники, гептатоники и гексатоники
Отсутствие способов обогащения музыки путем имитации звуков других музыкальных инструментов	Обогащение музыки аккордеона методом имитации китайских национальных инструментов (например, пипа, эрху и гучжэн, гонг и барабан)
Неярко выраженная образность, сдержанная эмоциональность, акцент на качество исполнения	Яркая образность и демонстрация сильных эмоций

китайские композиции для аккордеона и баяна более узнаваемы и стилистически разнообразны и могут стать основой для формирования собственного композиторского стиля с учетом национальной идентичности (Чжао Мин, 2020б, с. 95–96).

Данная тенденция к увеличению количества национальных элементов в музыке позволяет сделать вывод о начавшейся трансформации баянно-аккордеонного искусства в направлении его национализации. Данное направление развивается пока только в академической среде, что обусловлено в первую очередь недостатком слушателей: баянно-аккордеонная

музыка недостаточно популярна в широких массах в Китае, преимущественно ее слушателями является узкий круг профессиональных музыкантов и она почти не звучит на радио и телевидении (Чжао Мин, 2020б, с. 97).

В большей степени в композициях китайских авторов видны европейские тенденции. Собственных уникальных разработок, конкретных произведений, построенных только на основе национальных трендов, нет. Следовательно, нельзя сделать вывод, что баянно-аккордеонная культура в Китае – прочное, самобытное и устоявшееся явление, сформированное на основе традиций. Скорее,

это более свежий взгляд на европейскую игру на инструменте с добавлением национальных элементов и мотивов (Чжао Мин, 2020а, с. 121). Также прослеживается устойчивая тенденция к обогащению репертуара исполнителей за счет произведений европейских авторов.

Необходимо отметить, что синтезировать европейскую культуру игры на аккордеоне и баяне с китайской культурой, искусством и традициями очень непросто, поэтому музыкальное образование в области композиции более сложное. Более того, произведения, созданные на стыке двух культур, являются достаточно простыми для восприятия, что делает их исполнение в большей степени ориентированным на академическую среду, а не на эстрадное и конкурсное исполнение и пока не позволяет популяризовать

музыкальные композиции за рубежом (Чжао Линда, 2023, с. 30). Данная ситуация, согласно мнению ряда исследователей, в будущем изменится: сочинения для аккордеона и баяна китайских авторов станут более доступными для зарубежного слушателя, способствуя повышению популярности и востребованности одной из древнейших культур в мире.

Подводя итог, резюмируем, что произведения, созданные китайскими композиторами направления баянно-аккордеонного искусства, включают в себя как национальные традиции, так и европейские ключевые тенденции (синтез «своего и чужого»). Устойчивый поиск «золотой середины», баланса между Западом и Востоком должен привести к новому подъему интереса к аккордеону и баяну в Китае.

ЛИТЕРАТУРА

Власов В.Н. Предпосылки профессионализации исполнительской и педагогической школы игры на аккордеоне в Китае // Человек. Социум. Общество. 2023. № 6. С. 5–9.

И Лань. Китайское аккордеонное искусство: национальный характер и духовные приоритеты // Nomothetika: философия. Социология. Право. 2023. № 1. С. 188–194.

Чжан Цун. Стиль творчества и исполнительства китайского композитора-аккордеониста Ли Юйцю // Университетский научный журнал. 2023. № 73. С. 69–75.

Чжао Линда. Творчество китайских композиторов для баяна в 1990–2020 гг. Основные тенденции развития китайской композиторской школы баяна // Педагогический научный журнал. 2023. № 2. С. 28–35.

Чжао Мин. Особенности восприятия баяна и аккордеона в России и в Китае (на основе опроса современных исполнителей) // Интеграция науки и практики в современных условиях: материалы Междунар. науч.-практ. конф., 28 окт. 2020 г. Минск: НИЦ «Мир науки», 2020а. С. 116–122.

Чжао Мин. Проблемы баянно-аккордеонного искусства в Китае на современном этапе развития: причины и пути преодоления // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020б. № 3. С. 94–101.

REFERENCES

Vlasov, V. (2023), "Prerequisites for the professionalization of the performing and pedagogical school of accordion playing in China", *Chelovek. Sotsium. Obshchestvo* [Human. Society. Society], no. 6, pp. 5–9. (in Russ.)

Yi Lan (2023), "Chinese accordion art: national character and spiritual priorities", *Nomothetika: filosofiya. Sotsiologiya. Pravo* [Nomothetika: philosophy. Sociology. Right], no. 1, pp. 188–194. (in Russ.)

Zhang Tsung (2023), "The style of creativity and performance of the Chinese composer-accordionist Li Yuqiu", *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], no. 73, pp. 69–75. (in Russ.)

Zhao Linda (2023), "Creativity of Chinese composers for button accordion in 1990–2020", *Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal* [Pedagogical scientific journal], no. 2, pp. 28–35. (in Russ.)

Zhao Ming (2020a), "Peculiarities of perception of the accordion and accordion in Russia and China (based on a survey of contemporary performers)", *Integratsiya nauki i praktiki v sovremennykh usloviyakh* [Integration of science and practice in modern conditions], NIC "Mir nauki", Minsk, pp. 116–122. (in Russ.)

Zhao Ming (2020b), "Problems of button accordion art in China at the present stage of development: causes and ways to overcome", *Aktual'nye problemy vysshego muzikal'nogo obrazovaniya* [Current problems of higher music education], no. 3, pp. 94–101. (in Russ.)

Сведения об авторах

Папенина Анастасия Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург), ORCID ID: 0009-0007-4361-6832

E-mail: papenina@list.ru

Чжан Цун, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург), ORCID ID: 0000-0002-8831-4412

E-mail: 81159790@qq.com

Authors Information

Anastasiya N. Papenina, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Music Education of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg), ORCID ID: 0009-0007-4361-6832

E-mail: papenina@list.ru

Zhang Cong, post-graduate of the Department of Music Education of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg), ORCID ID: 0000-0002-8831-4412

E-mail: 81159790@qq.com

Поступила в редакцию 11.10.2023

После доработки 26.02.2024

Принята к публикации 28.02.2024

Received 11.10.2023

Revised 26.02.2024

Accepted for publication 28.02.2024

© Дрожжина, М.Н., Гун Шиюэ, 2024

УДК 781.7

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-110-118

КИТАЙСКОЕ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В XX СТОЛЕТИИ: ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

М.Н. Дрожжина¹, Гун Шиюэ¹

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

Аннотация. Статья посвящена одной из наименее исследованных областей формирования академического (европейского типа) искусства в музыкальной культуре Китая – искусству виолончельному. В основу дифференциации этапов его развития заложен принцип выявления специфики решенных социокультурных и художественных задач: первый (до 1949 г.) обозначен как «этап формирования двух путей», пролегающих через два пространства – традиционного искусства (интенсивное использование в ансамблях и оркестрах традиционной музыки) и искусства нового – академического. Второй этап – «академический» (с 1949 до 1980 г., включает отдельный период социальных катаклизмов 1966–1976, затормозивший культурные процессы). Определение обусловлено интенсивным освоением европейской методики подготовки специалистов на материале зарубежной классики, возрастающим вниманием к технической оснащенности исполнителей. Этому способствует как обучение за рубежом, так и внедрение советской системы обучения. Подчеркивается наличие проблемы национализации виолончельной музыки, решение которой связано с появлением нового поколения музыкантов-виолончелистов, сочетающих мастерство исполнителя, педагога и композитора (Сан Тун, Ван Лянсань, Ситу Чживень). Точкой отсчета начала третьего этапа – «выхода на международную арену», определен 1980 г. Через его первый – «организационный» период – до начала XXI столетия (1980 – начало подготовки к созданию Национальной ассоциации учителей виолончели; 1984 – основание обозначенной ассоциации; 1986 – создание Общества виолончелистов Комитета исполнительских искусств Ассоциации китайских музыкантов; 1992 – Первый симпозиум по обучению виолончели) обеспечивается период второй, демонстрирующий результаты этой организационной деятельности. Он продолжается до настоящего времени и в силу интенсивности и разнообразия процессов (в сфере педагогики, исполнительства, композиторской и гастрольной деятельности, международных контактов) заслуживает отдельной характеристики. Обозначены основные векторы развития виолончельного искусства в XX столетии: всесторонняя популяризация, национализация, производство и совершенствование музыкальных инструментов, осознание необходимости различия между подготовкой специалистов и любителей. В заключении подчеркивается: виолончель – инструмент, порожденный инациональной культурой, прочно утвердился в китайском социуме.

Ключевые слова: китайское виолончельное искусство, три этапа развития, Сан Тун, Ван Лянсань, Ситу Чживень, адаптация виолончели

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Дрожжина М.Н., Гун Шиюэ. Китайское виолончельное искусство в XX столетии: этапы становления и развития // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 110–118. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-110-118.

CHINESE CELLO ART IN THE TWENTIETH CENTURY: STAGES OF FORMATION AND DEVELOPMENT

M.N. Drozhzhina¹, Gong Shiyue¹

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

Abstract. The article is devoted to one of the least investigated areas of formation of academic (European type) art in Chinese musical culture – cello art. The differentiation of the stages of its development is based on the principle of revealing the specifics of socio-cultural and artistic tasks solved: the first stage (up to 1949) is designated as “the stage of formation of two paths” passing through two spaces – traditional art (intensive use of traditional music in ensembles and orchestras) and the new – academic art. The second stage is “academic” (from 1949 to 1980, including a separate period of social cataclysms 1966–1976, which slowed down cultural processes). The definition is conditioned by intensive mastering of European methods of training specialists on the material of foreign classics, increasing attention to technical equipment of performers. This is facilitated both by training abroad and the introduction of the Soviet training system. It is emphasized that there is a problem of nationalization of cello music, the solution of which is connected with the emergence of a new generation of cello musicians who combine the skills of performer, teacher and composer (San Tun, Wang Liansan, Situ Jiwen). The starting point of the third stage – “entering the international arena” – is 1980. Through its first – “organizational” period – until the beginning of the 21st century (1980 – the beginning of preparations for the establishment of the National Association of Cello Teachers; 1984 – the foundation of the designated association; 1986 – the establishment of the Cello Society of the Performing Arts Committee of the Association of Chinese Musicians; 1992 – the First Symposium on Cello Teaching), the second period demonstrating the results of this organizational activity is provided. It continues up to the present time and due to the intensity and diversity of processes (in the sphere of pedagogy, performance, composer and touring activities, international contacts) deserves a separate characterization. The main vectors of development of cello art in the twentieth century are outlined: comprehensive popularization, nationalization, production and improvement of musical instruments, awareness of the need to distinguish between the training of specialists and amateurs. The conclusion emphasizes: the cello, an instrument generated by a foreign culture, has firmly established itself in Chinese society.

Keywords: Chinese cello art, three stages of development, San Tong, Wang Liansan, Situ Jiwen, cello adaptation
Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Drozhzhina, M.N., Gong Shiyue (2024), “Chinese cello art in the twentieth century: stages of formation and development”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 110–118. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-110-118.

Виолончельное искусство в Китае относится к наименее исследованным областям по сравнению с исполнительством на других европейских инструментах. Назовем русскоязычные статьи Юй Ялуна (о деятельности выдающихся исполнителей Ван Ляньсана и Ситу Чживень в контексте развития виолончельной школы), Вэнь Япиня (о музыке для виолончели), посвященные отдельным аспектам проблемы. На китайском языке имеется более фундаментальная совместная работа Лю Синьсиня и Лю Сюэцина (представлен исторический аспект проблемы развития виолончельного искусства). В настоящей статье поставлена задача выявить критерии и специфику этапов становления виолончельного искусства в Китае.

Обозначенный процесс берет начало с середины XVII в. (конец эпохи Мин и начала династии Цин), когда благодаря миссии представителей европейских религий в Китае появляются западная наука, куль-

тура, произведения искусства и первые виолончели. Согласно источникам, изначально на них играли только во дворце и в рамках западных религиозных культов. Так, известный музыкант Цянь Жэньпин в исследовании китайской скрипичной музыки отметил при этом, что в западных оркестрах играли на пятиструнных виолончелях¹ (2001).

Постепенно инструмент проникает в высшие слои общества. Известно, что в 40-е гг. XVIII в. немецкие миссионеры Флориан Бар и Ян Вальтер создали при китайском императорском дворе небольшой оркестр, в состав которого входили две виолончели. Во времена Китайской Республики², когда русские основали так называемую «желтую Россию» в Харбине, европейская музыкальная культура была основательно внедрена в Китай, а виолончельное искусство распространилось на крупные колледжи и университеты через поток зарубежных музыкантов. Таким

образом, в начале XX в. была заложена прочная основа для виолончельной музыки. Особенно ярко данная тенденция проявилась в результате волны русской постреволюционной эмиграции: в Китае появляются как любители, так и профессиональные виолончелисты (среди них С.М. Шпильман, А.В. Шахов, И.П. Шевцов и др.). В страну приезжают японские виолончельные педагоги и возвращаются китайские студенты, изучавшие это искусство за рубежом. Постепенно возникла модель игры на виолончели, определяемая формулой «немецкое и русское в качестве основы и еврейское в качестве дополнения». На данной схеме выросло виолончельное искусство Китая. Влияние на него оказали и гастроли выдающихся европейских мастеров – П. Казальса, Г. Касадо (Испания), А. Наварра и П. Фурнье (Франция), А. Янигро (Италия) (Вэнь Япинь, 2021; Лю Синьсинь, 2009; Гун Шиюе, 2022).

Изучая историю адаптации виолончели в Китае, мы определяем подход к периодизации процесса в целом. Поэтому подчеркнем, адаптация виолончели в китайскую музыкальную культуру опиралась на наличие в последней предпосылок, этому способствующих. Основной из них является наличие в традиционной практике инструментов, имеющих черты сходства с виолончелью. Здесь, конечно, речь идет о струнно-смычковых инструментах (лацзоу). По представлениям европейских музыкантов «использование некоторых приемов игры на национальных инструментах облегчало исполнение на традиционных академических струнных» (Юй Ялун, 2021, с. 114). Если искать аналог такому певучему и солирующему инструменту, как виолончель, то это будет эрху, древний инструмент, звук которого (как и звук виолончели) напоминает человеческий голос. И хотя его называют «китайской скрипкой», даже само верти-

кальное положение, предопределяющее уровень и направление движения правой руки, визуально имеет сходство с виолончелью³. Изложенное объясняет готовность к восприятию исполнения на виолончели.

Осветив предпосылки к трансплантации виолончели в китайскую культуру, рассмотрим особенности процесса развития китайского виолончельного искусства. Отталкиваясь от наблюдений Вэнь Япиня, Лю Синьсиня, Юй Ялуна здесь можно выделить три этапа⁴, поставив в основу дифференциации принципиально новый критерий: решение конкретных социокультурных и художественных задач.

Первый этап – до 1949 г. (образование КНР) иногда называют «эмбриональным», «зачаточным» (Лю Синьсинь, 2009). Для него характерны ведущая роль иностранных педагогов и репертуара. Помимо русской Высшей музыкальной школы им. А.К. Глазунова в Харбине (виолончель преподавал С.М. Шпильман⁵) появляется Шанхайская консерватория (1927, ректор Сяо Юмэй) с преподаванием виолончели (И.П. Шевцов, затем – из первых выпускников консерватории – Ли Яньсиань). Первое виолончельное произведение в академическом русле китайского автора – «Осенняя мысль» Сяо Юмэя⁶, в котором две песенные мелодии (фортепиано и виолончели) образуют своеобразный полифонический дуэт, появилось только в 1930 г. В национальном репертуаре – переложения («Тоска по дому», «Танцы за Великой стеной» из скрипичной сюиты «Внутренняя Монголия» (1937) Ма Сыцуня) и обработки традиционных мелодий.

Однако трансплантация виолончели в китайскую культуру не повторяет путь, характерный для большинства других европейских инструментов. Так, в начале 1920-х гг. она (наряду с саксофоном) уже находит применение в составе традици-

онных оперных ансамблей кантонской музыки (кантонская музыка – один из стилей традиционной инструментальной музыки провинции Гуандун; более энергичная и радостная, чем музыка других провинций Китая, соответствует сути характера кантонцев). Джейсон Покрус, изучавший деятельность таких коллективов, объясняет, что применение саксофона и виолончели в ансамбле компенсировало отсутствующие тембры среднего и низкого регистра, так как традиционные инструменты янцинь, хугуань, гаоху, дизи и жуху имеют высокие регистры (Рокрус J., 2018, p. 79).

В 30-е гг. XX столетия, когда проходила интенсивная реконструкция инструментов китайского национального оркестра (с целью исполнения гармонического многоголосия по типу западной музыки), были созданы инструменты группы эрху. В 1958 г. Ян Юсен предложил назвать инструмент «геху» – изначально бывший басовым голосом в группе струнных смычковых лацзоу – «китайской виолончелью»⁷.

Да-геху – четырехструнный гибрид с виолончелью, но с сильным отличием в тембре. «Настройка, смычок, аппликатура и другие приемы игры на струнах такие же, как и для виолончели <...> Дийин-Геху настраивается и играет как контрабас, но тембр отличается от контрабаса»⁸. Однако его используют исключительно как ансамблевый инструмент: «Назначение геху – оттенять звуки солирующих скрипок. Это своеобразный бурдон, педаль, создающая эффект объема и тембровой глубины» (Фань Жун, 2019, с. 80). Позднее влияние западной музыки привело к поискам возможностей трансформации роли геху с целью его полифонического использования (Ван Яохуа, 1999, с. 211).

Учитывая столь специфический путь внедрения виолончели через оркестры традиционной музыки, мы обозначим

данный этап как «этап формирования двух путей», функционирующих в разном пространстве – традиционного и нового – европейского (академического) искусства.

Второй этап начинается после основания Китайской Народной Республики – с 1949 до 1980 г. (сюда же включен отдельно стоящий период 1966–1976 гг., когда социальные катаклизмы не способствовали развитию искусства в целом). Ориентируясь на интенсивно развивающуюся исполнительскую сферу, данный период мы обозначили как «академический». Ряд музыкантов получили направление для обучения за рубежом. Одним из первых Лин Ингун получил направление в Советский Союз, в Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского. С 1954 г. в вузах Китая начинают работать советские педагоги, в основном в Пекинской и Шанхайской консерваториях, где была внедрена советская система обучения. Среди них виолончелист В.С. Червов (1930–2000), ученик Г.С. Козолуповой и М.Л. Ростроповича. В 1955 г. Цзун Бай был отправлен на обучение в Будапешт (Венгрия), в консерваторию им. Ф. Листа (Лю Синьсинь, 2009). Поскольку более интенсивно развивается академическое направление, возрастает внимание к технической оснащенности исполнителей. При этом обучение игре на виолончели и исполнительская деятельность основаны преимущественно на зарубежной классике. Отсюда в 1950-х гг. возникает проблема национализации виолончельной музыки. Пути ее решения обозначились с появлением нового поколения музыкантов-виолончелистов, сочетающих мастерство исполнителя, педагога и композитора. Среди них – Сан Тун (1923–2011) – виолончелист, композитор, профессор, получивший образование в Шанхайской консерватории у немецкого композитора Вольфганга Френкеля. Его

«Фантазия» для виолончели с оркестром (1950) была исполнена И.П. Шевцовым. Данное сочинение положило начало опусам, сочетающим китайские национальные традиции как в плане образности, так и в сфере музыкального языка. Здесь нашли отражение интонации национального тематизма, техника звукоизвлечения и глиссандо, характерные для китайских народных струнных инструментов («Речная вода» Ли Чена, «Пастушья песня» Лю Жунфа, «Романс» Лю Чжуан) и др.

Большую роль играет социальная тема, воспевающая новую эпоху и выражающая чувства трудящихся («Романс» Лю Чжуан (1956), основанный на известной песне синцзянских казахов «Е Ли Май», «Нарру Holidays» Хо Цунхуя, в северо-восточном стиле). Таких произведений много. Они всегда пользуются любовью слушателей.

Среди достижений данного этапа особо выделяется деятельность известного виолончелиста, педагога и композитора Ван Лянсяня. Вся жизнь одного из создателей современной китайской виолончельной школы была посвящена развитию китайского виолончельного искусства⁹. Его «Баллада о сборе чая» в сопровождении виолончели и оркестра была исполнена в Пекинском театре осенью 1952 г. и получила высокую оценку. С тех пор она распространилась во многих странах и была включена в список обязательных произведений в музыкальных школах Китая. Ван Лянсянь – пионер национализации китайской академической музыки для виолончели и один из главных основателей методики преподавания¹⁰. В дальнейшем, на третьем этапе развития виолончельного искусства (с конца 1970-х гг.) у музыканта кристаллизуется стиль, язык, основанный на новых техниках современной музыки, развивающийся в направлении диверсификации эстетических методов и творческих идей. Эти прорывы и изме-

нения осуществлены в рамках направления «Новая волна», охватившего сферу композиторского искусства¹¹.

На втором же этапе начинается деятельность Ситу Чживень (1933–2020) – ученицы М.Л. Ростроповича. Исполнитель и педагог-методист, автор «Практического руководства по игре на виолончели», «Коллекции классической сонаты» и других методических трудов, она на протяжении длительного времени играла важную роль в развитии китайского виолончельного искусства.

Третий этап (с 1980 г. по настоящее время) обозначен нами в целом как «выход на международную арену». По многим причинам его можно разделить на два периода. Первый – до начала XXI столетия, хронологически входит в рамки настоящей статьи и обозначен нами как «организационный». Второй – демонстрирует результаты этой организационной деятельности и в силу интенсификации и разнообразия процессов в сфере педагогики, исполнительства, композиторской и гастрольной деятельности заслуживает отдельной характеристики.

Точкой отсчета начала первого периода избран 1980 г., когда Хуан Юаньли (заведующий оркестровым отделением Центральной консерватории) и Ван Сян, профессор виолончели предложили создать Национальную ассоциацию учителей виолончели – своеобразный информационно-исследовательский центр, облегчающий академический обмен, общение и исследование виолончельного искусства¹². В подготовительную группу кроме них вошли Чэнь Динчэнь (Шанхай) и Дин Фусян (Сычуань). В соответствии с социальной ситуацией того времени подготовительная группа также предложила выделить место для тайваньских соотечественников.

В апреле 1984 г. была официально создана Китайская ассоциация препода-

давателей виолончели, с руководящим составом: председатель – Хуан Юаньли, заместители – Чэнь Динчэнь, Ван Сян, Дин Фусян. В апреле 1986 г. Ассоциация китайских музыкантов приняла предложение создать Общество виолончелистов Комитета исполнительских искусств Ассоциации китайских музыкантов. Цель и миссия Общества заключаются в укреплении академических обменов между профессиональными сверстниками, содействии популяризации, развитию и совершенствованию виолончели, а также в общении с международным виолончельным сообществом и связанным с ним искусством. Программа максимум – способствовать популяризации музыкальной культуры в Китае и построению социалистической духовной цивилизации.

Первый симпозиум по обучению виолончели на базе Национального музыкального и художественного колледжа был проведен в Пекине 15 октября 1992 г. для обсуждения преподавания и в целом развития китайского виолончельного искусства (об этом см.: Лю Синьсинь, 2009)).

Продолжают активную педагогическую, исполнительскую, композиторскую и организационную деятельность Ван Лянсань, Сан Тун (1923–2011), Ситу Чживень. Активно гастролируют виолончелисты Ху Гояо, Ма Юди, путешествуя по крупным и средним городам по всей стране – от Харбина на севере до Гуанчжоу, Сямыня, Гонконга и Макао на юге. Они исполняют как европейскую классику, так и сочинения китайских композиторов: «Новогоднее веселье» Мао Юаня, «Северо-западный народный стиль» Дин Фусяна, «Лебедь» Шэн Сана и др.

Началась профессиональная деятельность двенадцатилетнего Цзянь Вана (род. в 1968 г., ныне профессор Шанхайской консерватории, а также междуна-

родной кафедры виолончели в консерватории Бирмингема). Популяризация и развитие виолончельного исполнительства в Китае становятся все более очевидными. Исследователи отмечают также, что в современной китайской практике XX–XXI столетий заложена возможность последовательного освоения традиционного (эрху) и европейского (виолончель) инструментов¹³.

Впоследствии почетный президент Общества Ситу Чживень, определяя векторы развития, подчеркивала: оно неотделимо от всесторонней популяризации, совершенствования, создания и производства музыкальных инструментов, с осознанием необходимости различия между подготовкой специалистов и любителей. В результате в настоящее время в стране более десяти профессиональных музыкальных учебных заведений по этой специальности. Виолончельные мастер-классы проводятся по Центральному телевидению для всех уровней владения инструментом, начиная от первых шагов – до высокого профессионализма. Молодые китайские виолончелисты уверенно заявили о себе на международной конкурсной арене¹⁴. Выдвигаются молодые талантливые исполнители и педагоги На Мула, Ю Минцин, Чжу Му (о них см.: Лю Синьсинь, 2009, с. 426–429)).

В заключение следует отметить, несмотря на то что виолончель – инструмент, порожденный ионациональной культурой, интерес и любовь к нему сформировались в китайском социуме. Этому способствовали как универсальное свойство виолончели отражать мягкое звучание человеческого голоса, так и ее «узнаваемость» через сходство со звуками китайских народных струнных смычковых инструментов, включенное в традицию участие в ансамблях и оркестрах этих инструментов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В XVII–XVIII вв. в Германии и Нидерландах существовали пятиструнные виолончели со строем *до–соль–ре–ля–ми* и, соответственно, с более обширным верхним регистром.

² Основанная в 1911 г. Китайская Республика до 1949 г. контролировала весь континентальный Китай.

³ Эрху характеризуется необычным положением смычка: он не отделен от корпуса инструмента, а прикреплен между двумя металлическими струнами. При игре правой рукой натягивается волос смычка, а левой музыкант перебирает струны. Длина инструмента примерно 82 см. Его гриф и корпус изготовлены из жесткого дорогого дерева, смычок – из бамбука и волоса лошадиной гривы, а корпус покрыт кожей питона. Диапазон эрху охватывает примерно три октавы – d^1 – d^4 . Настройка струн – в квинту *ля–ре*. В настоящее время эрху участвует в традиционных и современных музыкальных аранжировках (поп, рок, джаз).

⁴ Исследователи китайского исполнительского искусства в целом, как правило, выделяют в процессе его развития шесть периодов, тесно связанных с национальной историей и политическими событиями (см., например: (Юй Ялун, 2021, с. 114)).

⁵ Школу основали в 1925 г. участники «Московского трио» В.И. Диллон (фортепиано), У.М. Гольдштейн (скрипка) и С.М. Шпильман (виолончель). В 1936 г. она была закрыта, в 2014 – восстановлена (<http://russian.people.com.cn/n/2014/0610/c31516-8738928.html> (дата обращения: 04.01.2024)).

⁶ Сяо Юмэй (1884–1940) получил образование в Японии (1902–1909 – в Токийском императорском университете и Токийском музыкальном университете) и в Германии (1912–1919 – в Лейпцигской консерватории и Лейпцигском университете).

⁷ Теху состоит из корпуса – круглого деревянного барабана с двойной или одинарной кожаной мембраной – и грифа с четырьмя струнами. Настройка – точно, как у виолончели.

⁸ См.: [http://www.paulnoll.com/China/M\[usic/mus-gehu.html](http://www.paulnoll.com/China/M[usic/mus-gehu.html) (дата обращения: 04.04.2024).

⁹ Ван Лянсань (1926–1986) родился в Чэнгуане, Цинлю, Фуцзянь, окончил Фуцзяньскую консерваторию в 1940-х гг. по специальности виолончель и музыкальная композиция. После образования Нового Китая он вернулся на материк и позднее преподавал в Центральной консерватории музыки, Тяньцзянской консерватории.

¹⁰ Важную роль в репертуаре играет 4-частная детская сюита для виолончели «Детство под ветром и дождем» Ван Лянсаня (1958–1959), рассказывающая о тяжелой жизни и детском труде. Красноречиво название частей: «Мальчик-газетчик», «Слепая девочка», «Ребенок, чистящий кожаные туфли» и «Ряды трудящихся детей».

¹¹ Новая волна (кит. – 新潮; *xīncháo*) художественное течение, сформированное по окончании Культурной революции (конец 1970-х гг.) и охватившее различные сферы искусства современного Китая: живопись, литературу, кино и музыку. Для него характерны поиски принципов взаимодействия китайской и западноевропейской культур (с особым интересом к направлению неофольклоризма), новый виток интереса к традиционному искусству через обращение к наследию малых народов из удаленных регионов Китая. (Об этом см., например: Ян Цзиньпэн. Новая волна в китайской музыкальной культуре // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2023. № 3. С. 135–146.) В контексте настоящей статьи отметим сочинение Сюй Мэндуна «Юаньлай» («Далекie звуки природы») для виолончели с оркестром, где виолончельное *pizzicato* подражает тембру древних инструментов цинь.

¹² Этому событию предшествовала и способствовала прочитанная всемирно известным французским виолончелистом, композитором и педагогом Полем Тортелье (1914–1990) в Центральной консерватории Пекина в октябре 1980 г. лекция, на которую собрались виолончелисты со всей страны. С 1980 г. Тортелье был почетным профессором этой консерватории.

¹³ Благодаря наличию «конструктивного подобию и сходству исполнительских приемов, переход с эрху на виолончель происходит спокойно и без потерь в технике» (Петрова А., 2023).

¹⁴ Интересно, что здесь начали активно проявлять себя юные исполнители. Так, на III Международном конкурсе виолончелистов им. С. Кнущевичко (Саратов, 2016), лучшим в младшей группе был признан самый юный участник – 14-летний виолончелист из Китая Чжай Зи Мо. На этом же IV конкурсе (2018) в младшей группе (до 18 лет) все три почетных места заняли китайские виолончелисты (Эсаулова Т., 2018). Возможно, здесь сказывается педагогический талант директора Средней музыкальной школы при Центральной консерватории Пекина, выдающейся виолончелистки, профессора На Мула (ее ученик Тянь Бонянь еще в 2002 г. был удостоен Первой премии на IV Международном конкурсе молодых виолончелистов им. П.И. Чайковского).

ЛИТЕРАТУРА

Вэнь Япинь. Развитие музыки для виолончели в Китае // Конференция «Ломоносов 2021». URL: https://lomonosovmsu.ru/archive/Lomonosov_2021/

REFERENCES

Esaulova, T. (2018), “The Russian cellist won the Svyatoslav Knushevitsky Competition], RG.RU, Available at: <https://rg.ru/2018/05/24/reg-pfo/na->

data/22315/125318_uid557827_report.pdf (дата обращения: 10.11.2023).

Гун Шиюе. У истоков виолончельного искусства в Китае // МНСК–2022: материалы 60-й Междунар. науч. студ. конф. Новосибирск, 2022. С. 166–167.

Петрова А.М., Александрова Л.В., Чжоу Вэй. Исполнительство на эрху и виолончели в системе китайского музыкального образования // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3. С. 40–47.

Фань Жун. Традиционные струнные инструменты Китая в свете музыки XX столетия // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. Т. 14. СПб.: Астерион, 2019. С. 76–80.

Эсаулова Т. На конкурсе имени Святослава Кнушевицкого победил российский виолончелист // RG.RU. 2018. 24.05. URL: <https://rg.ru/2018/05/24/reg-pfo/na-konkurse-imeni-sviatoslava-knushevickogo-pobedil-rossijskij-violonchelist.html> (дата обращения: 10.11.2023).

Юй Ялун. Развитие виолончельной школы в Китае. Творческая и педагогическая деятельность Ван Лянсяня и Ситу Чживень // Художественное образование и наука. 2021. № 2. С. 113–120.

Pockrus J. The saxophone in China: historical performance and development: a Dissertation of Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas, 2018. 222 p.

王耀华·杜亚雄。福州传统音乐导论：福州教育出版社，1999年。272页(Ван Яохуа, Ду Яксионг. Введение в традиционную китайскую музыку. Фучжоу: Образование Фучжоу пресс, 1999. 272 с.)

刘新欣·刘学清。中国大提琴艺术史。上海音乐学院出版社，2009，535页。(Лю Синьсинь, Лю Сюэцин. История развития китайского виолончельного искусства. Шанхай: Изд-во Шанхайской акад. музыки, 2009. 535 с.)

钱仁平。中国小提琴音乐。长沙：湖南美术出版社。2001年。234页(Цянь Жэньпин. Китайская скрипичная музыка. Чанша: Хунаньское худож. изд-во, 2001. 234 с.)

konkurse-imeni-sviatoslava-knushevickogo-pobedil-rossijskij-violonchelist.html (Accessed 10 November 2023). (in Russ.)

Fan Rong (2019), “Traditional stringed instruments of China in the light of the music of the twentieth century”, *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh* [Musical culture through the eyes of young scientists], Vol. 14, Asterion, Saint Petersburg, pp. 76–80. (in Russ.)

Gong Shiyue (2022), “At the origins of cello art in China”, *MNSK–2022 [ISSC–2022]*, Novosibirsk, pp. 166–167. (in Russ.)

Liu Xin Xin, Liu Xue Qing (2009), *Zhong guo da ti qin yi shu shi.shang hai yin yue xue yuan chu ban she* [The history of the development of Chinese cello art], *Shankhaikaya muzyka akademiya press*, Shanghai, 535 p. (in Chin.)

Petrova, A.M., Akeksandrova, L.V., Zhou Wei (2023), “Erhu and cello performance in the Chinese music education system”, *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current problems of higher music education], no. 3, pp. 40–47. (in Russ.)

Pockrus, J. (2018), *The saxophone in China: historical performance and development*, Dis. of Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas, 222 p. (in Eng.)

Qian Ren Ping (2001), *Zhong guo xiao ti qin yin yue* [Chinese violin music], *Hunan'skoe hudozhestvennoe izdatel'stvo*, Changsha, 234 p. (in Chin.)

Wang Yao Hua, Du Ya Xiong (1999), *Fu zhou chuan yong yin yue dao lun: fu zhou jiao yu chu ban she* [An introduction to traditional Chinese music], *Obrazovanie Fuchzhou press*, Fuzhou, 272 p. (in Chin.)

Wen Yapin (2021), “The development of cello music in China”, *Konferentsiya “Lomonosov 2021”* [Lomonosov 2021 Conference], Available at: https://lomonosovmsu.ru/archive/Lomonosov_2021/data/22315/125318_uid557827_report.pdf (Accessed 10 November 2023). (in Russ.)

Yu Yalong (2021), “The development of the cello school in China. Creative and pedagogical activities of Wang Liansan and Situ Zhiwen”, *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], no. 2, pp. 113–120. (in Russ.)

Сведения об авторах

Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор (Москва)

E-mail: mika_d@mail.ru

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

E-mail: wangyifeng20acp@mail.ru

Authors Information

Marina N. Drozhzhina, D. Sc. (Art Criticism) (Moscow)

E-mail: mika_d@mail.ru

Gong Shiyue, post-graduate of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: wangyifeng20acp@mail.ru

Поступила в редакцию 13.01.2024

После доработки 04.03.2024

Принята к публикации 04.03.2024

Received 13.01.2024

Revised 04.03.2024

Accepted for publication 04.03.2024

К ВОПРОСУ О МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В РОССИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ

Ван Чжан¹

¹ Технологический университет Анхой, Мааньшань, 243000, Китайская Народная Республика

Аннотация. В статье рассматривается межкультурная коммуникация как одна из актуальных проблем российского и китайского музыкознания. Данное понятие трактуется весьма широко и включает различные аспекты двустороннего культурного обмена. Автор отмечает, что исследования российских и китайских музыковедов, посвященные межкультурному взаимодействию, как правило, примыкают к двум основным направлениям, где первое проявляется в трудах, посвященных особенностям бытования конкретных музыкальных явлений в рамках иной музыкальной культуры. Ко второму направлению относятся труды по отдельным теоретическим вопросам музыкального искусства. Общим является обоюдное признание особого значения русских музыкантов в процессе становления и развития академических форм музыкального искусства в Китае. В настоящее время исследования российских и китайских музыковедов, посвященные проблемам культурного взаимодействия и обмена, занимают важное место в музыкальной науке двух стран. Между тем все еще имеется ряд проблем общетеоретического и историографического характера: приоритет внимания к событиям прошлого и недостаточный интерес к музыке XX и XXI вв.; бессистемность исторической компиляции; недостаточная изученность истории рецепции. Китайский исследователь Лю Цзиншу полагал, что исследования проблем музыкальных обменов в перспективе могут опираться только на принципы кросс-культурного мышления. Это привело его к созданию концепции «кросс-культурного музыковедения».

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, кросс-культурное музыковедение, русская эмиграция, российско-китайский культурный обмен

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ван Чжан. К вопросу о межкультурной коммуникации в российской и китайской музыкальной науке // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 119–124. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-119-124.

ON THE ISSUE OF INTERCULTURAL COMMUNICATION IN RUSSIAN AND CHINESE MUSICAL SCIENCE

Wang Zhang¹

¹ Anhui University of Technology, Maanshan, 243000, People's Republic of China

Abstract. The article examines intercultural communication as one of the pressing problems of Russian and Chinese musicology. This concept is currently interpreted very broadly and includes various aspects of bilateral cultural exchange. The author notes that the research of Russian and Chinese musicologists devoted to intercultural interaction, as a rule, is adjacent to two main directions, where the first is manifested in works devoted to the peculiarities of the existence of specific musical phenomena within the framework of a different musical culture. The second direction includes works devoted to individual theoretical issues of musical art. What is common is mutual recognition of the special importance of Russian musicians in the process of formation and development of academic forms of musical art in China. Currently, research by Russian and Chinese musicologists devoted to

the problems of cultural interaction and exchange occupies an important place in the musical science of the two countries. Meanwhile, there are still a number of problems of a general theoretical and historiographical nature: priority of attention to the events of the past and insufficient interest in the music of the 20th and 21st centuries; unsystematic historical compilation; insufficient knowledge of the history of reception. Chinese researcher Liu Jingshu believed that research into the problems of musical exchanges in its future can only rely on the principles of cross-cultural thinking. This led him to the concept of "cross-cultural musicology".

Keywords: intercultural communication, cross-cultural musicology, Russian emigration, Russian-Chinese cultural exchange

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

For citation: Wang Zhang (2024), "On the issue of intercultural communication in Russian and Chinese musical science", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 119–124. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-119-124.

Отдельные вопросы российско-китайских культурных обменов в контексте более широкой проблемы межкультурной коммуникации двух стран уже давно находятся в центре исследовательских интересов. К настоящему времени история изучения российско-китайских музыкальных обменов имеет собственную методологию, базирующуюся на пересечении истории, культурологии и музыки. В качестве объектов исследования выступают различные грани конкретной музыкальной практики: история взаимодействия музыкантов, отдельные вопросы композиции, теоретические аспекты музыкального искусства и образования, рассмотрение достижений выдающихся представителей современного музыкального исполнительства и композиторского творчества, изучение исторических архивных данных и т.д. Все это отражает общую тенденцию исследований, посвященных межкультурному музыкальному взаимодействию, которые в совокупности формируют историю исследовательской литературы по российско-китайскому музыкальному обмену.

В данном контексте цель настоящей статьи – выявление основных исследовательских парадигм в научных трудах российских и китайских музыкальных ученых. Закономерно, что в орбиту интересов автора попали труды последних 20 лет, в которых обобщается огромный фактологический материал, дискретно

представленный в работах прошлых десятилетий. Методологической базой данного исследования служат сложившиеся в рассматриваемых трудах подходы и методы.

Межкультурный обмен – это двусторонний процесс, охватывающий распространение и принятие отдельных элементов культуры народами двух стран. Парадоксальным представляется отсутствие в музыкознании конкретного определения, описывающего данное явление, оставляя его трактовку на совести каждого конкретного автора. Еще в 2013 г. исследователи Е.Н. Курбан и М.В. Кривошлыкова справедливо отметили, что «в культурологии до настоящего времени не сформирована система основных категорий, поэтому допускаются часто вольные трактовки, имеющие порой противоположные значения одних и тех же фундаментальных понятий. В числе нередко употребляемых категорий культурологии можно назвать понятия “межкультурное взаимодействие” и “межкультурная коммуникация”» (Курбан Е., 2013, с. 97). Изучение российских и китайских музыковедческих источников демонстрирует аналогичную ситуацию, обнажая назревшую терминологическую проблему.

Музыкально-историографические исследования, посвященные российско-китайским обменам, можно разделить на две категории: труды, в которых рассматриваются проблемы распространения различных музыкальных явлений

в контексте иной музыкальной культуры, и работы, где изучаются отдельные теоретические вопросы данных элементов (проблемы жанрообразования, композиторские техники, вопросы формы и содержания и т.д.).

История *распространения* в основном исследует феномены российско-китайских музыкальных обменов и непосредственные исторические события. Именно поэтому, первенство в данной области принадлежит китайским ученым-историкам, труды которых опубликованы после 2000 г. Это монографии Лю Синьсиня и Лю Сюэцина «История западной музыки в Харбине» (Пекин, Народное музыкальное издательство, 2002), Ван Чжичэна «Русские музыканты в Шанхае (1920–1940)» (Шанхай, Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2007), диссертация Гао Янсуна «Вклад и влияние российских зарубежных музыкантов на китайскую музыку с XIX по середину XX века» (Харбин, Харбинский нормальный университет, 2012). Книга Цзо Чжэньгуаня «Русские музыканты в Китае» была впервые опубликована на русском языке в Санкт-Петербурге в 2015 г. и на китайском языке в Пекине в том же году. В ней обобщен значительный объем информации российских и китайских ученых в области изучения истории музыкальной культуры.

Данный вид научных исследований чаще всего представлен в виде монографий и диссертаций, что вполне закономерно, учитывая большой объем историографических данных. С точки зрения методологии исследования этот тип литературы в основном опирается на классический исторический исследовательский метод, направленный на воспроизведение и анализ процессов и явлений прошлого в форме обобщения многочисленных и разрозненных данных. Между тем к данной категории также следует отнес-

ти исследования, в которых рассматриваются отдельные музыкальные произведения китайских или русских композиторов и их жанровые особенности.

Спецификой подобных работ является наличие характеристики периода и условий создания сочинения в контексте российско-китайского взаимодействия и взаимообмена. Это работы, посвященные деятельности китайских композиторов, сочинения которых изучали во взаимосвязи с русской композиторской школой А.Н. Черепнин и др. Характерными для данного типа исследований также являются работы, где рассматривается деятельность русских эмигрантов (музыкантов и любителей музыки), работавших в Китае (А.А. Авшаломова, Б.А. Арапова, С.С. Аксакова, Су Шилин¹, Д.Л. Хорвата и многих других), с точки зрения их влияния на композиторскую деятельность, музыкальное исполнительство, образование и общественно-культурную деятельность. Подобные труды составляют значительную часть так называемых микроисторических исследований, объект, предмет и методология которых ориентированы на узкую проблемную зону.

В целом, исследователями двух стран единогласно признается особое значение русских музыкантов в появлении в Китае академических форм музыкального искусства – исполнительства, образования и композиторского творчества. В исследованиях китайских музыковедов деятельность эмигрантов из Российской империи повсеместно связывается с подготовительным этапом становления национальной композиторской школы (особенно в области камерно-инструментальной и симфонической музыки)².

Большинство исследований, проведенных в Китае и посвященных *отдельным теоретическим вопросам* сочинений русских композиторов, осуществляется в русле западноевропейской музыкаль-

но-теоретической методологии, в то время как в России исследование китайской музыки проводится в русле ориенталистики. Изучение научной литературы показало, что труды китайских исследователей отличается приверженность к анализу сочинений конкретных композиторов – П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, И.Ф. Стравинского, Д.Д. Шостаковича и т.д. Гораздо меньше работ посвящено таким проблемам, как история оперного жанра в целом, типология формообразования и др. А.М. Петрова, опираясь на концепцию «духовного лидерства» С.А. Айзенштадта, отмечает: «Специфической чертой исследований дальневосточных музыковедов является ориентированность на творческие достижения отдельных представителей национальных композиторских школ» (2023, с. 155).

В целом, для китайских исследователей наиболее привлекательны вопросы развития русской музыки во второй половине XIX – начале XX вв. сквозь призму собственной национальной музыкальной культуры. Особенно ярко это проявилось в вопросах отражения национально-характерного и истории становления и развития советской музыки, в частности песенных жанров. Среди подобных работ диссертация Лю Инга «Распространение русских и советских песен в Китае» (Харбинский общественный университет, 2010), статьи Ли Шиюаня «Исследование распространения русских и советских массовых песен в Китае» (Журнал Уханьской музыкальной консерватории, 2015), Тун Иня «Исследование развития певческого статуса русских песен в Хэйлунцзяне после образования КНР» (Хубэй: Журнал Театральный дом, 2012, № 4), труды о национальном в китайской музыке в связи с русской.

В исследованиях российских музыковедов в центре внимания остается тра-

диционная музыкальная культура Китая. Лишь в последнее десятилетие все больше появляется работ, направленных на осмысление академического композиторского творчества китайских композиторов и развитие отдельных жанровых областей. При этом подобные исследования всегда обусловлены отношениями между двумя странами в разные периоды XX в. и прочно вписаны в исторический контекст.

Содержание трудов, посвященных современной китайской музыкальной культуре, включает в себя исследования в области теории и музыкального образования, исполнительства и композиторского творчества. В центре внимания находятся культурная коммуникация и национальная идентичность, преемственность и диалог с традицией. В ряду подобных трудов назовем исследования В.Н. Юнусовой, С.А. Айзенштадта, В.Ю. Батанова, А.М. Петровой и др. С увеличением в последние годы числа студентов, приезжающих в Россию для обучения в магистратуре и аспирантуре, количество исследований современной музыкальной культуры Китая значительно увеличилось, что следует рассматривать как безусловно положительную тенденцию³.

Достижения российско-китайских исследований в области музыкального взаимодействия очевидны, но есть и проблемы, которые требуют отдельного рассмотрения:

1. Дисбаланс в области исследовательских интересов. Как правило, ученых обеих стран интересуют музыкальные явления прошлого – музыкальные традиции древнего Китая или русская музыка XIX в., и гораздо меньше феномены современной музыкальной культуры (конец XX и первая четверть XXI вв.);

2. Бессистемность исторической компиляции. Несмотря на обширный объем

информации все еще не сложилась единая рациональная парадигма изучения истории музыкальных обменов между Россией и Китаем. Не сформировалась система использования исторических материалов как инструмента компиляции, не сводящейся к историческим репродукциям и хроникам событий;

3. Недостаточная изученность истории рецепции. Феномен культурного обмена – это взаимодействие различных, порой неоднородных, элементов культур в контексте быстро сменяющихся исторических событий. И здесь еще много возможностей для исследования истории и теории музыкальной культуры двух стран.

Суммируя все вышеизложенное, считаем, что стратегия исследования историографии музыкальных обменов между Китаем и Россией в дальнейшем может быть построена только на основе кросс-культурного мышления. Китайский исследователь Ван Е музыкальный культурный обмен определяет как двусторонний процесс, охватывающий культурную передачу и культурное признание между двумя странами (Ван Е., 2022, с. 5). В китайском музыковедении история национальной музыкальной культуры и история западной музыки – это две отдельные дисциплины и область их пересечения невелика. Изучение русской музыки классифицируется китайскими учеными как часть истории западноевропейской музыкальной культуры и лишь отчасти как история китайско-русских музыкальных обменов. Однако уже сейчас очевидно, что данная область может стать отдельной научной дисциплиной.

Профессор Лю Цзиншу⁴ выдвинул концепцию «кросс-культурного музыковедения», которую он объясняет следующим образом: «при изучении культуры регионов с эмигрантскими или колониальными элементами необходимо

встать на высоту кросс-культурализма и в полной мере учитывать отражение в культуре каждой этнической группы. Например, при изучении культуры русских эмигрантов в китайской музыке следует учитывать, что это не культура в смысле исходного географического региона, а совершенно новая культура» (2019, с. 26). Ученый настаивает на том, что построение кросс-культурного музыковедения должно опираться на результаты антропологии и лингвистики.

Примеры межкультурного музыковедения существуют. В 2009 г. в Шанхайском музыкальном издательстве вышла китайская версия октябрьского / декабрьского номера журнала «British Contemporary Music Review» («Обзор британской современной музыки») под названием «Китай и Запад – рождение новой музыки». Главный редактор журнала Э. Грин в предисловии пишет: «Сближение Китая и Запада – это не поверхностное слияние, а новая музыка, дитя двух культур» (2009, с. 3). Данный труд включает в себя анализ и интерпретацию произведений таких композиторов, как Чжоу Вэньчуна, Чжоу Луна, Ло Юнхуэя, Тань Дуня, Шэн Цзунляна и др. и является весьма ценным с точки зрения кросс-культурных исследований.

Анализ научной литературы по историографии российско-китайского музыкального обмена позволяет сделать вывод о том, что результаты музыковедческих исследований весьма плодотворны, но все еще недостаточны. Существуют некоторые проблемы в систематике исследований, которые возможно решить посредством внедрения кросс-культурной методологической парадигмы, основанной на изучении истории коммуникации, рецепции и формировании отдельной музыковедческой дисциплины – кросс-культурного музыковедения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Су Шилинь (русский: Владимир Григорьевич Шушлин (26 июля 1896 – 23 октября 1978)) – российский вокалист и музыкальный педагог, основатель современного вокального образования в Китае.

² В 2009 г. в Харбине прошел Международный симпозиум, в рамках которого были представлены доклады, посвященные российско-китайским музыкальным обменам. В 2012 г. аналогичное мероприятие было проведено в Шанхае. Данные факты говорят о признании ключевого значения русских музыкантов в формировании современного облика китайской академической музыкальной культуры.

³ Стимулом к формированию данной тенденции послужило сближение России и Китая по важнейшим стратегическим вопросам в области политики, экономики и культуры. Подтверждением тому стали Год Российской Федерации в Китайской Народной Республике (2006) и Год Китайской Народной Республики в Российской Федерации (2007).

⁴ Лю Цзиншу, 1952 года рождения, доктор философии, профессор кафедры музыковедения Центральной музыкальной консерватории.

ЛИТЕРАТУРА

Курбан Е.Н., Кривошлыкова М.В. Межкультурное взаимодействие и межкультурная коммуникация: к определению аспектов // Социум и власть. № 1. 2013. С. 97–101.

Петрова А.М. Квартетное творчество композиторов Китая, Кореи и Японии в зеркале дальневосточной музыкальной науки // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 153–163. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-153-163.

王晔《中俄音乐交流的跨文化思考》·贵州: 艺术评鉴·2022·02·第5页。(Ван Е. Кросс-культурные размышления о китайско-российских музыкальных обменах. Гуйчжоу: Художественное обозрение, 2022. № 2. С. 5–7).

爱德华·格林《中国与西方--新音乐的诞生》·上海: 上海音乐出版社·2009年·160页。(Грин Э. Китай и Запад – рождение новой музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2009. С. 160).

刘建树《人类学文化研究的新视角--跨文化音乐学》·广州: 星海音乐学院学报. 2019. № 1.3页 (Лю Цзиншу. Новые перспективы антропологического исследования культуры – межкультурное музыковедение // Журнал Синьхайской консерватории музыки. 2019. № 1. С. 22–26).

REFERENCES

Gélín, Aidéhuá (2009), *Zhōng guó yǔ xī fāng – xīn yīn lè de dàn shēng* [China and the West – the birth of new music], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 160 p. (in Chin.)

Kurban, E.N., Krivoshlykova, M.V. (2013), “Intercultural interaction and intercultural communication: towards defining aspects”, *Sotsium i vlast’* [Society and power], no. 1, pp. 97–101. (in Russ.)

Liú Jīng Shù (2019), *Rén lè xué wén huà yán jiū de xīn shì jiǎo – kuà wén huà yīn lè xué* [A new perspective for the anthropological study of culture – intercultural musicology], *Xīn hǎi yīn lè xué yuàn xué bào* [Journal of Xinhai Conservatory of Music], no. 1, pp. 22–26. (in Chin.)

Petrova, A.M. (2023), “Quartet creativity of composers from China, Korea and Japan in the mirror of Far Eastern musical science”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 153–163. (in Russ.)

Wáng Yè (2022), *Zhōng é yīn lè jiāo liú de kuà wén huà sī kǎo* [Cross-cultural reflections on Chinese-Russian musical exchanges], *Guì zhōu. Yì shù píng jiàn* [Guizhou, Art Review], no. 2, pp. 5–7. (in Chin.)

Сведения об авторе

Ван Чжан, преподаватель факультета искусств Технологического университета Аньхой (Мааньшань, провинция Аньхой, КНР)

Author information

Wang Zhang, Lecturer of the Faculty of Arts at the Anhui University of Technology (Maanshan, Anhui Province, China)

Поступила в редакцию 29.11.2023

После доработки 29.02.2024

Принята к публикации 01.03.2024

Received 29.11.2023

Revised 29.02.2024

Accepted for publication 01.03.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 125–134

ISSN 2308-1031

Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 1, pp. 125–134

ISSN 2308-1031

© Лю Чан, 2024

УДК 786, 7.071

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-125-134

РИХТЕР, ШНАБЕЛЬ, ГОРОВИЦ: КОНТРАСТНЫЕ ОТТЕНКИ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ СОНАТЫ B-dur ШУБЕРТА

Лю Чан¹

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

Аннотация. Соната B-dur составляет сердцевину позднего стиля Ф. Шуберта, музыка которого не проста с исполнительской точки зрения и в свое время была недооценена многими советскими пианистами. С. Рихтер избрал собственный, независимый путь в постижении музыки Шуберта и сумел продемонстрировать выдающиеся художественные достоинства сонаты. Исполнительская переоценка музыки Шуберта дала толчок научному интересу музыковедов к творчеству этого композитора. Произведение также исполняли А. Шнабель, В. Горовиц и другие пианисты. В статье соната анализируется не только потому, что ее превосходно и каждый по-своему исполняли выдающиеся пианисты, а потому что в ней воплощена особая образно-смысловая концепция и отражены черты позднего стиля Шуберта, исследование которого не утрачивает актуальность и в наши дни. Цель исследования – анализ образно-смысловой концепции и черт стиля сонаты – позволяет глубже понять это произведение, определить специфику исполнительских трактовок опуса Шуберта и выделить наиболее близкую авторскому замыслу. Методами исследования послужили целостный музыковедческий и исполнительский анализ сонаты, а также сравнение ее интерпретаций С. Рихтера, А. Шнабеля и В. Горовица. Исполнение Рихтера представляется наиболее точным и близким авторскому замыслу сочинения. Музыка Шуберта в исполнительском творчестве Рихтера была не просто уравнена в правах с остальными авторами фортепианных сочинений, но и поднята до уровня И.С. Баха по глубине содержания и Л. ван Бетховена по силе эмоционального высказывания.

Ключевые слова: Шуберт, Соната B-dur, фортепиано, Рихтер, Шнабель, Горовиц, интерпретация, исполнительское искусство

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лю Чан. Рихтер, Шнабель, Горовиц: контрастные оттенки интерпретаций Сонаты B-dur Шуберта // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 125–134. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-125-134.

RICHTER, SCHNABEL, HOROWITZ: CONTRASTING SHADES OF INTERPRETATIONS OF SCHUBERT'S SONATA B-dur

Liu Chang¹

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

Abstract. The B-dur sonata is the core of F. Schubert's late style, whose music is not simple for a performance and in its time has been underestimated by many Soviet pianists. S. Richter chose his own, independent path in comprehending Schubert's music and managed to demonstrate the outstanding artistic merits of the sonata. The performing reassessment of Schubert's music gave impetus to the scientific interest of musicologists in the work of

the composer. The work was also performed by A. Schnabel, V. Horowitz and other pianists. The article analyzes the sonata not only because it is excellent and each was performed in its own way by outstanding pianists, but because it embodies a special imaginative-semantic concept and reflects the features of Schubert's late style, the study of which does not lose its relevance today. The purpose of the study is analysis of the imaginative-semantic concept and features of the sonata style, which allows to understand this work more deeply, determine the specifics of the performing interpretations of Schubert's opus and highlight the one that is closest to author's idea. The methods of study were a holistic musicological and performing analysis of the sonata, as well as a comparison of its interpretations by S. Richter, A. Schnabel and V. Horowitz. Richter's performance seems to be the most accurate and close to the author's idea of the Sonata. Schubert's music in Richter's performing art was not only equalized in rights with the rest of the authors of piano compositions, but also raised it to the level of I.S. Bach in depth of content and L. van Beethoven in strength of emotional utterance.

Keywords: Schubert, Sonata B-dur, piano, Richter, Schnabel, Horowitz, interpretation, performing arts

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

For citation: Liu Chang (2024), "Richter, Schnabel, Horowitz: Contrasting shades of interpretations of Schubert's Sonata B-dur", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 125–134. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-125-134.

Поздний период творчества Ф. Шуберта примечателен значимостью, глубиной и впечатляющей силой музыки инструментальных и вокальных произведений. В последний год жизни композитор написал выдающееся сочинение – Сонату № 21 B-dur (1828), которая неизменно привлекает внимание исполнителей и исследователей. Соната достойна самого тщательного анализа не только потому, что ее каждый по-своему исполняли С. Рихтер, А. Шнабель, В. Горовиц и другие выдающиеся музыканты, а потому что в ней воплощена особая образно-смысловая концепция и отражены черты позднего стиля Шуберта, исследование которого не утрачивает актуальность и в наши дни.

Целью исследования стал сравнительный анализ трактовок сонаты Шуберта в контексте образно-смысловой концепции сочинения и особенностей позднего стиля Шуберта. В Сонате отражены особенности позднего стиля Шуберта, которые влияют и на стиль интерпретации сочинения. Новизна работы состоит в научном обосновании наиболее глубокого прочтения сонаты, которое, на наш взгляд, принадлежит С. Рихтеру, трактовка которого представляется концептуально и стилистически более близкой оригиналу, чем у других пианистов.

В ходе исследования были использованы метод целостного анализа формы, музыкального языка и средств выразительности Сонаты Шуберта, сравнительный анализ исполнения произведения Рихтером, Шнабелем и Горовицем. Данные методы позволяют достичь поставленной в работе цели исследования.

По данной тематике существует немало работ. Соната Шуберта анализируется в трудах Г. Крауклиса (1963), Ю. Хохлова (1968) и других музыковедов. Интерпретации музыки композитора посвящены работы Э. Пихт-Аксенфельда (1995), Т. Русановой (2008), М. Смирновой (2012) и др.

Т.М. Русанова, диссертация и монография которой посвящены проблемам композиции и исполнительской интерпретации поздних сонат Шуберта, подчеркивает, что «созерцание, сочувствие, уход от борьбы в область поэтически-философских мечтаний и сферу искусства, ассоциации, воспоминания и реминисценции, трагедия личности, конфликт, который не разрешается, а как бы растворяется в тематической драматургии произведения – таким новым содержанием наполнены последние сонаты Шуберта» (2008, с. 198). В общих чертах Т. Русанова оценивает интерпретации сонаты А. Шнабелем, С. Рихтером, М. Полли-

ни, А. Бренделем. В пособии М.В. Смирновой сравниваются трактовки сонаты А. Шнабеля, М. Юдиной, В. Горовица (2012, с. 124–145). Исполнение С. Рихтером данного сочинения исследуется впервые.

Многие исследователи обнаруживали близость вокального и инструментального творчества Шуберта. Соната имеет интонационно-образную связь с циклом «Зимний путь», особенно с песней «Путевой столб», а также с вступлением к песне «Скиталец». Новое истолкование и переосмысление в Сонате получает тема скитания и поиска истины, лейтмотив странствий и жизненного пути, значимый для всего шубертовского творчества. В сонате автор привлекает близкие к темам песен интонации и мотивы. Так, материал вступления «Скитальца» используется в первой части сонаты, однако в ней композитор дал во многом новое и своеобразное воплощение мотива странствия и жизненного пути. Такие выразительные качества образа скитальца в раннем и зрелом творчестве Шуберта, как неудовлетворенность героя окружающим, его одиночество, романтическое томление по отсутствующему в жизни идеалу сменяются в позднем на примирение, покой, ясное и светлое настроение, которые занимают важное место в сонате.

Тему первой части сонаты, в которой отчетливо заметны черты неспешного шага, открывает интонация поступенного подъема на терцию с последующими повторами верхнего опорного звука. В целом она воспринимается как раздумье с оттенком покоя и внутреннего достоинства. Выразительность шествия в теме, интонационно родственной мелодии песни «Путевой столб» и более ранней на текст И.В. Гете «Тихо все среди горных вершин», очевидна: музыка звучит светло, спокойно и примиренно. Тема, таким образом, выражает «размышле-

ния о смерти как неизбежном конце жизни, покое и отдыхе и исполненного примиренной грусти» – таков, по мнению Ю. Хохлова, ее внутренний смысл (1968, с. 111). Аргументом в пользу такой трактовки образа первой части сонаты служит интонационное родство, характер музыки и напоминание в первой части о песне «Скиталец», носителнице шубертовского лейтмотива странствия и поиска истины (в разработке использован материал прелюдии песни).

Начальная попевка темы первой части сонаты приобретает характер «сквозного мотива» цикла, появляющегося в различных разновидностях в темах всех частей, составляя выразительный и объединяющий элемент. В первой части сонаты таковой является попевка в пределах уменьшенной кварты между VII[#] и III ступенями минора, выделяется в некоторых оборотах главной партии и ее развития внутри экспозиции, однако контуры ум4 и ее вариантов прорисовываются явно. Основная интонационная ячейка главной партии строится на тех же VII, I, II и III ступенях лада, из которых образуются различные варианты «сквозной» попевки.

Во второй, медленной части сонаты, которая составляет философский центр сочинения, та же попевка появляется на подходе к кульминационным «провозглашениям» основной темы этой части. В целом медленную часть пронизывает спокойствие, подобное ясному, светлому, безмятежному сну. В трио скерцо в одной из фраз III, II, I и VII ступени гармонического минора дано в плавном поступенном соединении тонов, однако уменьшенная кварта здесь также подчеркнута. В финале же, напротив, варианты VII-I-III и III-I-VII в их соединении совершенно неприкрыто, предельно ясно выступают в начальном предложении основной темы части.

Шуберт строил яркую мелодическую попевку, составляющую «зерно» темы, на использовании соседних ступеней диатонического лада. Композитор открывает своеобразную прелесть подобного мелодического рисунка в условиях умеренного темпа и напевности. Однако не каждый пианист был способен это понять и показать всю выразительность мелодики Шуберта. В подобных темах композитор добивается большого воздействия, применяя простейшие, наиболее элементарные средства мелодического движения. Само стремление к созданию ярких мелодических «зерен», представляющих собой ядро последующего развития или обобщения предшествующего, должно рассматриваться как характерная черта позднего периода творчества Шуберта.

Предельное сужение диапазона составляет важнейший признак так называемой «трельной» мелодики, ограниченной двумя смежными звуками лада. Шуберт трактует трель как важный драматургический элемент, исходя из того, что чередование двух смежных звуков может передавать внутреннюю скованность, а трель может пониматься как многократное повторение интонаций «вздоха», «стона». Трельная мелодика оказывается важным элементом трех последних фортепианных сонат. О том, что Шуберт рассматривает трельный элемент главной партии первой части Сонаты как важное звено драматургической концепции, свидетельствует само его оформление: композитор выделяет его, обособляя от предыдущего и последующего и давая на *f* и *ff* или, напротив, *pp*, а также придавая этому приему особую образную колористику и семантику.

С начальной темой первой части сонаты связан один из ярчайших случаев драматургически оправданного применения трели: звучащая на *pp* трель в низком регистре составляет здесь важный элемент

самой темы, как бы ее второй «план». Она подобна отзвуку пока еще далекой грозы, и хотя на протяжении всей части ее «угроза» так и остается нераскрытой, общая атмосфера музыки первой части во многом определяется ею. Трель в значительной степени нивелирует черты мягкости, благодушия первого элемента, накладывает и на него тревожный отсвет.

Исполняя сонату Шуберта, С. Рихтер наполняет эмоционально-смысловыми нюансами созерцательные эпизоды, делая их вдумчивыми и глубокими, частью единой музыкально-драматургической линии развития образа. Пианист обращает внимание на детали, особенно в эпизодах длительного пребывания в монотематическом материале и *piano* и *pianissimo*, чутко улавливая и отражая мельчайшие интонационные, штриховые, ритмические и иные изменения. В сонате В-dur Рихтер своими невесомыми *piano* и *pianissimo* уносит слушателя в мир покоя, ясных и светлых настроений. При всей скупости агогических оттенков и умеренности темпа в шубертовской сонате Рихтер придает выразительности деталей определенную направленность и целеустремленность: каждая деталь вносит новый штрих в обрисовку музыкального образа и ведет к последовательному его внутреннему изменению.

Так, первая часть сонаты, 35 тактов звучащей на уровне *pp*, вплоть до репризы главной партии, исполняется пианистом *legatissimo* с характерной «рихтеровской фразировкой», когда звуки одной «реплики» устремляются к смысловой вершине – тону, выделяемому ни динамически, ни артикуляционно, ни ритмически, а интонационно и колористически. В теме главной партии первым таким тоном становится светящийся *d* второй октавы, к которому музыкант кистью ведет звуки *b-b-a-b-c*. «Светится» этот тон не только потому, что выше остальных,

но и потому, что Рихтер более бархатно и собранно играет аккорд, причем с каждым следующим шагом его созвучия все более весомые. Логическим завершением второй фразы является тон *b* первой октавы; третья фраза, напротив, начинается со смысловой вершины – звука *es* второй октавы, но не завершается, а прерывается кадансовым оборотом с повисшим в воздухе «вопросом» на доминантовом трезвучии. Все эти «состояния» и «характеры» созвучий тонко передаются Рихтером благодаря дифференцированному туше.

В разработке первой части, также включающей развернутые динамически «равнинные» эпизоды, Рихтер выразительно интонирует скрытые голоса в фигурациях сопровождения, приковывая внимание к рельефным изгибам партии левой руки, которые пианист наделяет смыслом. В развитии тематизма первой части постепенно усиливается тревога и волнение, и Рихтер чутко улавливает эти «предчувствия» и «намеки».

Другие пианисты находят иные интерпретаторские решения. В. Софроницкий, например, подчеркивает разнообразие фортепианной фактуры в сонатах Ф. Шуберта и воспроизводит содержательную «беседу» между голосами. А. Шнабелью и отчасти Г. Нейгаузу близки в музыке Ф. Шуберта состояния романтического беспокойства, смятения и тревоги. В их исполнении акцентируются мельчайшие детали и доминируют едва заметные изменения плотности, громкости и скорости звучания, что и создает неповторимые стили их интерпретации.

А. Шнабель достигает в исполнении сонаты В-dur состояния высочайшего одухотворения и глубочайшего сосредоточения, проявляет себя как мастер светотени. В сонате Шуберта «с ее фактурными и гармоническими “внезапностями” мерность течения мысли нарушается, музыкальная материя сжимается,

напрягается» (Смирнова М., 2012, с. 125). Пианист излагает темы с многочисленными ритмическими задержками и ускорениями (особенно триолей и пунктирного ритма), резко очерчивает переходы от одной ритмической фигуры к другой, смены тональностей.

Интерпретаторское решение А. Шнабеля состоит в обострении противоречий, подчеркивании внутреннего конфликта, привнесении тревожной неустойчивости и взволнованности, нагнетании психологического напряжения. Первую часть он исполняет медленнее, чем С. Рихтер, выделяя размеренную пульсацию главной темы в ритме шага, в котором пианист намеренно делает нерегулярные «сбои» (смены акцентов, разное время звучания длительностей). Половинные длительности в главной теме Шнабель затягивает, но с развитием играет тему все подвижнее и тревожнее, резко очерчивая смену ритмических фигур, нюансов, регистров, тональностей. Побочная звучит спокойно и умиротворенно, с ощущением оставшихся мгновений. В разработке Шнабель активно преобразует тематический материал, и «преобразования эти и причудливы, и неожиданны... Особенно заметна склонность Шнабеля к структурным расширениям, к укрупнениям» (Смирнова М., 2012, с. 129). И, наоборот, смену тональностей пианист часто сопровождает учащением пульса.

Совершенно иной оказывается шубертовская соната, когда к ней обращается В. Горовиц: в его исполнении она наполняется трогательным очарованием, светлой печалью, таинственной недосказанностью, душевным теплом. Горовиц видит истоки песенного шубертовского тематизма в танцевальной и маршевой ритмике, подчеркиваемой энергичной артикуляцией пианиста. Интонационной пластичности в первой части цикла Горовиц достигает благодаря своему

идеальному пальцевому legato: «Почти «неразделимые с клавиатурой» пальцы пианиста словно минуют стадию атаки звука» (Смирнова М., 2012, с. 141). Басы же, напротив, играют им отрывисто и изолированно друг от друга. Трели и другие контрастные элементы Горовиц экспрессивно выделяет акцентами, а средние голоса фактуры, порой, играет сухо и остро. Будучи внимателен к деталям, украшающим звуковую ткань шубертовской музыки, пианист то оттягивает отдельные ноты, то играет фигуры подчеркнуто ритмично, то придает особый колорит рассыпям звуков. Отсюда ощущение мозаичности формы первой части.

Воплощая скорее общий художественный замысел сонаты B-dur Ф. Шуберта, С. Рихтер не отвлекает внимание слушателя фактурными тонкостями и изысканными темповыми замедлениями, а убедительно, целенаправленно, в выверенном темпе и не покидая пределов *piano* – *piu mosso* раскрывает свой интерпретаторский замысел благодаря выразительному интонированию и непосредственности высказывания. В этом плане его трактовка музыки Шуберта близка по стилю игре Л. Оборина и К. Игумнова.

Таково *Andante sostenuto* сонаты B-dur с его глубоким, проникновенно-скорбным образом: Рихтер придает интимной лирике эпические черты (сдержанный темп, размеренность движения, мягкость ритмического рисунка), благодаря тонкой нюансировке и выразительному интонированию сохраняя интимность высказывания и состояние скорбящей души. Так, пунктирный ритм в теме второй части Рихтер играет мягче, чем того требует группа из восьмой с точкой и шестнадцатой, и снимает остроту октавных скачков с тридцать второй на восьмую в левой руке. В теме главной партии половинные длительности существенно продлеваются

пианистом, восьмые в заключительных долях также несколько оттягиваются. При повторном проведении темы пианист играет восьмые все подвижнее и все резче противопоставляет их размеренному звучанию четвертей, что привносит тревожную неустойчивость.

При этом пианист детально фразирует мелодию темы, излагаемой параллельными терциями, отчетливо выражая экспрессию и содержание каждой реплики, например, глубокое смирение (нисходящая секунда между т. 1 и т. 2), трепетную надежду (восходящая терция между т. 2 и т. 3), горестное признание (поступенное нисходящее опевание V ступени в тт. 3–4), несмелый вопрос (восходящая терция в тт. 4–5) и вновь горестное признание (конец т. 5), наконец, растущее возмущение (восходящая терция с эффектом *crescendo* на рубеже т. 6 и т. 7) и бессильная покорность судьбе (нисходящие терция и секунда в тт. 7–8).

Смысловые оттенки реплик декламационно-кантиленной мелодии темы подобраны Рихтером целенаправленно: пианист выражает постепенный переход от кротости и покорности к осознанию своей духовной силы и достоинства. В развитии темы происходит поэтапное завоевание все более высокого регистра (от *gis* первой октавы к *a* второй) и динамического уровня (от *pp* к *f*), и пианист исполняет каждую следующую ступень все более весомо, ярко, воодушевленно. Так, если первый терцовый подъем звучит еще тяжело и безвольно (т. 3), а второй уже приобретает напряженный оттенок (т. 5), то третий представляет собой обращение, вопрос, протест (т. 7). Все это приводит к возгласам, полным горестной печали и сдержанной скорби. Рихтер здесь исполняет аккорды на сильных долях с «обессиленными» акцентами, которые выражают своего рода отчаяние и придают высказыванию патетический

оттенков, поскольку в следующем эпизоде музыка вызывает ощущение равновесия и покоя.

Более того, в середине сложной 3-частной формы второй части (A-dur) музыкальный образ, наконец, обретает внутреннюю силу, стойкость, уверенность. Рихтер играет пунктирный ритм острее, делает акценты сильнее, оживляет темп, динамически выделяет поступенные восходящие интонации темы. Мелодическая линия становится «толще» за счет более плотного звука и более уверенного штриха. Кротость, покорность, подчинение чужой воле сменяются непреклонностью, достоинством, проявлением волевого начала: все это у Рихтера обусловлено целенаправленным развитием образа, которое приводит к мажорной коде второй части с ее благородно-возвышенным, почти хоральным звучанием.

А. Шнабель играет *Andante sostenuto* очень медленно, в характере сдержанно-скорбного траурного марша. При этом в его интерпретации тематические элементы настолько изолированы, отстранены и разрознены, а беспедальное звучание басов жестко противопоставляется тяжелым *staccato* в верхнем регистре, что «переосмысливаются их ритмические, гармонические и интонационные взаимосвязи» (Смирнова М., 2012, с. 130). В среднем разделе преодолевается ощущение застылости, однако заключительный раздел второй части пианист играет еще более заторможенно. Вторая часть сонаты у Горовица звучит безмятежно, элегично и томно, но при этом светло и аристократически сдержанно. Достигает он этого благодаря строгой метрической организации и мягкости штрихов.

После грандиозной по масштабу медленной части скерцо Шнабель играет, как интермедию – в подвижном темпе, с подчеркиванием ритмической остроты путем акцентирования сильных долей

тактов, но в целом ровно, бесстрастно, отрешенно. Скерцо В. Горовица отчасти близко по характеру рихтеровскому: пленительно-ласковая тема полна нежности и деликатности. Легкое и точное туше Горовица «порождает некий серебристый отзвук» (Смирнова М., 2012, с. 143).

С. Рихтер играет скерцо сонаты Шуберта легко, нежно, бодро, игриво и по-детски искренне и непосредственно, украшая тему струящимися фигурациями, журчащими тремоло, «брызгами» арпеджио, веселыми «прыжками» восьмых с форшлагами и октав в басу. Пианист смягчает все штрихи и словно забывает о сильных долях тактов, создавая ощущение парения в облаках. В моменты затишья и появления певучих легатных фраз Рихтер переходит к кантилене и чуть сдерживает темп движения, привнося в образ оттенки задумчивости, светлой грусти, нежности. В теме трио пианист за счет игры акцентов создает ощущение «неуклюжего» движения и ритмической остроты, однако в целом сохраняет одновременно простой и благородный характер образа. В репризе возвращается веселый и озорной тематизм скерцо.

Жизнелюбие и игривость скерцо сохранили свое значение и в бодро-приподнятом по характеру и гайдновско-моцартовском по стилю исполнении Рихтером финале сонаты Шуберта. Восхитительна блестящая отточенность метроритмики и артикуляции пианиста. В громком октавном призыве, многократно звучащем в рефрене, строго соблюденных динамических контрастах, штриховой дифференциации голосов фактуры ощущается оттенок театральной игривости с ее неожиданными сменами ролей и действий. Пребывание на одном динамическом уровне компенсируется интонационной заостренностью.

Если в исполнении рефрена Рихтер обращается к «жемчужной» технике, то

в первом эпизоде переходит к кантиленному исполнению песенно-романсовой мелодики и выразительному, декламационному интонированию скрытой в фигурах мелодики. Игра его производит впечатление выразительной и свободно льющейся речи, которое создается Рихтером благодаря едва заметному продвижению восьмых длительностей звуков, являющихся интонационно-смысловыми вершинами – это звуки *f* второй октавы в т. 3 (самый высокий звук мелодической фразы, вокруг которого она формируется), *d* и *c* в т. 5, *c* и *b* в т. 6 и других тактах примера (интонации вздохов, завершающих построение).

Такой же легкий, светлый и устремленный финал у Горовица, пленяющий искренностью чувств, прозрачностью колорита, лучезарной умиротворенностью, энергией движения. Характерны для финала сонаты в исполнении Горовица также элементы театральности, декоративности, атмосферы игры. В интерпретации Шнабеля стремительное и фееричное исполнение финала воспринимается неожиданным контрастом. Шнабель применяет характерные для него непредсказуемые и резкие темповые сдвиги, ритмические ускорения в конце музыкальных фраз, которые выявляют психологический конфликт образа сонаты, амбивалентность его эмоционального состояния. Тему рондо сонаты Шнабель трактует в романтическом ключе, «играет ее порывисто, возбужденно, в заключительном проведении даже экзальтированно», а течению всей формы придает ощущение «непрерывного потока, где эпизоды и рефрен поочередно «обгоняют», вытесняют друг друга» (Смирнова М., 2012, с. 134).

Интерпретация Рихтером образа сонаты, говорящего о вере, надежде и любви, глубоко оправдана: образ скитальца символизирует путь долга, чести, достоинства, жизнь человека в целом, в кото-

рой большое значение приобретают вера, надежда и любовь. В Сонате этот образ подвергается большому развитию с переключением в мажор, «раскрепощением» мелодии и подъемом ее гимнически ликующих интонаций в верхний регистр, что воспринимается как выражение надежд и веры героя. При всей упоительной безмятежности и спокойствии, господстве упорядоченности и гармонии, музыка полна энергии игры и преобразования, романтической устремленности к мечте, неожиданных гармонических отклонений, тональных светотеней, очаровательных непредсказуемых изменений характера движения, штриха, нюанса. Фигуры из мелких длительностей Рихтер играет с постепенным ускорением и снятием акцентов, превращая их в струящийся воздушный поток, напоминающий порхание крыльев бабочки.

Следующий эпизод – порыв, страсть и патетические призывы. Пианист исполняет энергично, напористо, ярко акцентируя каждую долю такта и придавая музыке бетховенский оттенок звучания, а фигуры из шестнадцатых играя стихийным потоком, сносящим все на своем пути. Но вскоре по законам театрального искусства бетховенская патетика сменяется гайдновским озорством и моцартовским изяществом, после эпизода «бури и натиска» наступает просветление, а экспрессивные краски сменяются пастелью. Хрупкая ткань предполагает безопорное касание клавиш и точное следование системе акцентировки, которая здесь играет драматургическую роль и раскрывает природу шубертовского интонирования. Рихтер выделяет легкими акцентами сильные доли, компенсируя пребывание на одном динамическом уровне и преобладание ровного триольного движения в партии левой руки.

Патетически-экспрессивный эпизод еще не раз прервет жизнерадостное зву-

косозерцание рондо шубертовской сонаты, и в такие моменты Рихтер обостряет не только динамические, но и штриховые и ритмические контрасты, а также привносит в музыку ощущение тревоги и напряженности. Однако в процессе развития образа драматизм отдельных эпизодов финала сонаты Рихтер целенаправленно переводит в область положительных эмоциональных переживаний, триумфально завершающих сонатный цикл. Кода сонаты (*Presto*) исполняется Рихтером в характере волевого, энергичного, неутомимого и жизнеутверждающего танца с чертами *perpetuum mobile*.

В свете вышеизложенного об образно-смысловой концепции и особенностях музыкального языка сонаты интерпретация Рихтера, как нам представляется, концептуально более близка авторскому стилю, чем у других пианистов: в его исполнении чувствуются те ясные и светлые настроения, примирение и покой, которыми окрашено звучание сонаты. Именно Рихтер играет тему первой части сонаты в характере философского раздумья с оттенком покоя и внутреннего достоинства. Медленную часть музыкант наполняет спокойствием, которое наступает во время светлого, безмятежного сна. В рихтеровском финале сонаты наряду с упоительной безмятежностью и спокойствием, упорядоченностью и гармонией, чувствуется энергия игры и преобразования, романтической устремленности к мечте. Эти оттенки содержания, которые были привнесены в метатекст произведения Рихтером, видятся соответствующими стилю поздней сонаты Шуберта.

С. Рихтер не усложняет светлые романтические образы сочинений Шуберта, а, напротив, подчеркивает ценность простых состояний человека, природы и непосредственность музыкальных эмоций, жанрово-бытовые черты сельских танцев

и народной немецкой *Lied*. Он бесконечно элегантен, изящен и изобретателен в выражении простых и понятных переживаний, которые одаривали его покоем после глубоких раздумий И.С. Баха или патетических эмоций Л. ван Бетховена. А. Шнабель же обостряет эмоциональные оттенки образа сонаты, играя с большей взволнованностью и тревожной неустойчивостью. Исполнение В. Горовица отличается отстраненностью, элегантностью, потаенной, едва уловимой печалью. В его игре нет ни экстатического возбуждения, которым отличалась игра Шнабеля, ни волевого, энергичного и жизнеутверждающего характера, которым наделил финал сонаты Рихтер.

Пианист не обостряет динамику, не выделяет фразировку, не повышает плотность звучания, как другие пианисты. Эту сонату С. Рихтер исполняет практически в ровном темпе, чтобы подчеркнуть скромное очарование песенно-романсовой мелодики, свежесть и чистоту романтических образов, проникновенность и непосредственность высказывания, не требующих ярких тембровых красок и громких звучаний. Однако этой сонате присущи яркий гармонический колорит, неожиданные аккордовые сопоставления и модуляции, не остающиеся без исполнительского внимания Рихтера.

Стилистика фортепианной сонаты Шуберта убедительно передана Рихтером при помощи таких исполнительских средств выразительности, как рельефная кантиленно-речитативная мелодика, изысканный гармонический колорит, акварельные тембровые краски, тончайший психологизм образов, а также непосредственность высказывания. Рихтеру удалось воссоздать в своей вдохновенной и проникновенной игре неповторимый камерный, интимный, лирический, поэтический фортепианный стиль.

ЛИТЕРАТУРА

Крауклис Г. Фортепианные сонаты Шуберта: путеводитель. М.: Музгиз, 1963. 120 с.

Пихт-Аксенфельд Э. Некоторые соображения по поводу интерпретации фортепианной музыки Франца Шуберта / пер. с нем. Е. Гуревич // Музыкальная жизнь. 1995. № 5-6. С. 24–25.

Русанова Т. Последние сонаты Франца Шуберта: композиция и интерпретация. М.: РАМ имени Гнесиных, 2008. 212 с.

Смирнова М.В. Работа над фортепианными сонатами Франца Шуберта (к проблеме исполнительской интерпретации): учеб. пособие. СПб.: Композитор, 2012. 152 с.

Хохлов Ю.Н. О последнем периоде творчества Шуберта. М.: Музыка, 1968. 218 с.

REFERENCES

Hohlov, Yu.N. (1968), *O poslednem periode tvorchestva Shuberta* [On the last period of Schubert's work], Muzyka, Moscow, 218 p. (in Russ.)

Krauklis, G. (1963), *Fortepiannye sonaty Shuberta: putevoditel'* [Piano sonatas of Schubert: a guide], Muzgiz, Moscow, 120 p. (in Russ.)

Piht-Aksenfel'd, E. (1995), "Some thoughts on the interpretation of Franz Schubert's piano music", *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 5-6, pp. 24–25. (in Russ.)

Rusanova, T. (2008), *Poslednie sonaty Franca Shuberta: kompozitsiya i interpretatsiya* [Last sonatas of Franz Schubert: composition and interpretation], RAM imeni Gnesinykh, Moscow, 212 p. (in Russ.)

Smirnova, M.V. (2012), *Rabota nad fortepiannymi sonatami Franca Shuberta (k probleme ispolnitel'skoj interpretacii)* [Work on piano sonatas by Franz Schubert (on the problem of performing interpretation)], Kompozitor, Saint Petersburg, 152 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Лю Чан, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург) (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.А. Скафтымова)

E-mail: lyu.chan.94@bk.ru

Author Information

Liu Chang, post-graduate of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg) (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Professor L.A. Skaftymova)

E-mail: lyu.chan.94@bk.ru

Поступила в редакцию 28.08.2023

После доработки 26.02.2024

Принята к публикации 28.02.2024

Received 28.08.2023

Revised 26.02.2024

Accepted for publication 28.02.2024

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ИСПОЛНИТЕЛЯ ПАРТИИ ЛЮДМИЛЫ ИЗ ОПЕРЫ М.И. ГЛИНКИ «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

Ю.А. Финкельштейн¹, Нгуен Бао Иен¹

¹ Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва, 115035, Российская Федерация

Аннотация. Репертуар вокалиста чрезвычайно важен в формировании карьеры певца. Большую долю сочинений в ряде произведений для сопрано составляют партии персонажей из опер русских композиторов. Осмысливается проблема освоения российских культурных традиций восточными вокалистами. Задачей статьи становится выявление исполнительских особенностей партии Людмилы из оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки. Для понимания ее особенностей необходимо осмысление партии в связи с историей создания оперы, ее драматургией, вокально-методическими взглядами композитора. В музыкальном материале партии Людмилы (как и всей оперы) отразились взгляды композитора на современное ему вокальное образование, репертуар, а также его опыт обучения в Европе. Вокальная партия героини демонстрирует сочетание черт традиции бельканто и особенностей русского национального мелоса. Для ее исполнения требуется владение высокой техникой пения. Кроме того, что неудобные фрагменты партии связаны с ее виртуозностью, сложности вызывают фонетические и лингвистические особенности текста, необходимость понимания смысла действия. Образ Людмилы, созданный Глинкой в опере, требует от артиста особой эмоциональной яркости, внутренних сил, быстрого переключения чувств. Эти особенности персонажа приводят к необходимости задействовать широкий арсенал средств актерского мастерства и перевоплощения.

Ключевые слова: М.И. Глинка, Руслан и Людмила, партия Людмилы, опера, сопрано, репертуар вокалиста

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Финкельштейн Ю.А., Нгуен Бао Иен. Творческие задачи исполнителя партии Людмилы из оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 135–145. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-135-145.

CREATIVE TASKS OF THE PERFORMER OF THE ROLE OF LYUDMILA FROM THE OPERA BY M.I. GLINKA “RUSLAN AND LYUDMILA”

Yu.A. Finkelstein¹, Nguyen Bao Yen¹

¹ A.N. Kosygin Russian State University, Moscow, 115035, Russian Federation

Abstract. The vocalist's repertoire is extremely important in shaping a singer's career. A large proportion of the compositions in a number of works for soprano are the roles of characters from operas by Russian composers. The problem of mastering Russian cultural traditions by Eastern vocalists is comprehended. The task of the article is to identify the performance features of Lyudmila's part from the opera “Ruslan and Lyudmila” by M.I. Glinka. To understand its features, it is necessary to comprehend the part in connection with the history of the creation of the opera, its dramaturgy, the vocal and methodological views of the composer. In creating the musical material of Lyudmila's part (as well as the entire opera), the composer's views on his contemporary vocal education, repertoire, as well as his experience of studying in Europe were reflected. The heroine's vocal part demonstrates a combination

of features of the bel canto tradition of the composer, using the features of the Russian national melos. To perform it requires possession of a high singing technique. Besides the fact that inconvenient fragments of the party are associated with its virtuosity, difficulties cause phonetic and linguistic features of the text, the need to understand the meaning of the action. The image of Lyudmila, created by Glinka in the opera, requires from the artist a special emotional brightness, inner strength, a quick switch between gradations of feelings. These features of the character lead to the need to use a wide arsenal of means of acting and reincarnation.

Keywords: M.I. Glinka, Ruslan and Lyudmila, Lyudmila's part, opera, soprano, vocalist's repertoire

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

For citation: Finkelstein, Yu.A., Nguyen Bao Yen (2024), "Creative tasks of the performer of the role of Lyudmila from the opera by M.I. Glinka «Ruslan and Lyudmila»", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 135–145. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-135-145.

Вопросом первостепенной важности для вокалиста является репертуар: он влияет на формирование имиджа певца, вокальных навыков, успешное развитие его голоса. Как правило, корпус произведений для сопрано составляют партии оперных персонажей и романсы. Партия Людмилы из оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» представляется одной из самых востребованных среди исполнителей и публики.

Необходимость исполнения оперы «Руслан и Людмила» зарубежными исполнителями, в частности в постановке вьетнамского национального театра, вызывает потребность осмысления свойств вокального искусства композитора, связанного со спецификой национальной речи. Проблема освоения русского оперного репертуара в странах Востока актуальна и находится уже некоторое время в разработке. С ростом взаимодействия западной и восточной национальных культур учащаются попытки понять и воссоздать духовные ценности другого народа, отличающегося по своей природе. Так, молодое вьетнамское искусство, возраст которого насчитывает чуть более 70 лет, формируется на основе освоения западных и российских традиций и образования. Возможность учиться в России позволила музыкантам из Вьетнама овладеть средствами современной композиции. В отличие от инструментального исполнительства вокальное искусство интерпретации находится в более затруд-

нительном положении в силу своей связи с вербальным компонентом. Необходимость освоения и трактовки возникшей в тесном взаимодействии с языком мелодики русского композитора зарубежными певцами является одной из насущных задач (Пак Чон Сун, 1999, с. 4).

Цель данной статьи – анализ партии Людмилы из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки и выявление в ней технических трудностей для вьетнамской исполнительницы. Огромный интерес к творчеству композитора вызвал появление ряда научных работ в год его 200-летия. Теоретические и исторические вопросы, касающиеся истории создания «Руслана», черт драматургии, музыкального языка, формообразования, доли влияния западной культуры современной композитору на стиль оперы уже раскрыты в трудах музыковедов. Особенности исполнения партии героини описаны О.С. Подлесной (2018), в работе Чон Сун Пак (1999). Однако проблемы, касающиеся специфики исполнения вокальной партии Людмилы иностранными певцами, пока не были освещены.

Партитура «Руслана и Людмилы» (1842) занимает особое место в творческом наследии самого Глинки и в истории оперного жанра. Опера определила один из магистральных путей развития отечественной музыкальной культуры, так называемую «руслановскую» традицию в русской музыке, она также органично вписывается в процесс развития русского

и западноевропейского музыкального театра своего времени (Нагин Р., 2011, с. 5).

События жизни композитора, сопровождающие сочинение оперы, способствовали тому, что процесс сочинения растянулся на несколько лет – с 1837 по 1842 г. Большая часть текста была написана после сочинения музыки, как и либретто, в создании которого принимали участие сам композитор и его современники, ближайшие друзья-поэты. «Кукольник и Гедеонов взялись помогать в трудном деле свести целое из разнородных, отдельных частей моей оперы <...> Таким образом, стихи для либретто, кроме взятых из поэмы Пушкина, писали Маркович, В.Ф. Ширков, Кукольник, Миша Гедеонов и я» (Глинка М., 1953а, с. 101–102). Складывается впечатление, что у композитора не было четкого плана структуры произведения, хотя известно, что программа оперы, принадлежащая ему, была готова еще в ноябре 1837 г. (Глинка М., 1953а, с. 178). Именно либретто и драматургия после премьеры подверглись резкой критике современников, в целом положительно оценивших достоинства музыкального материала. Длинные оперы, поразившие публику, являлись чертами эпического типа драматургии, ставшего основной линией творчества Глинки. Сегодня можно констатировать, что «Руслан и Людмила» демонстрирует стройность концепции, что обеспечивается талантом Глинки, возвращенным на осознание традиций собственной национальной культуры.

Исследователи отмечают, что в начале XX в. «Руслан» воспринимался музыковедами как яркое национальное явление, что выразилось в переоценке в опере влияния русских традиций (Нагин Р., 2011). Вместе с тем материал «Руслана» демонстрирует значительное влияние западных концепций – параллели в либретто, мелодизме, драматургии: композитор, пройдя

обучение в Европе, пропускает сквозь собственное видение технические моменты школы, осваивает западноевропейское мастерство. Безусловно, огромным достижением Глинки является понимание ненужности писать «по-итальянски». Он отмечает различие менталитетов, сравнивает ощущение «благополучия» итальянцев и стремительную смену полярных эмоций русского человека. Музыкант пишет: «Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы <...> убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренне не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски» (Глинка М., 1953а, с. 57).

Необходимость писать «по-русски» соединяется в его творчестве с привнесением в русскую музыкальную культуру передовых западных концепций и их развитие. Мелодизм опер Глинки сочетает в себе приемы итальянского бельканто с русскими песенными традициями, что становится возможным по причине сходства этих явлений (см. об этом: (Попова Н., 2021, с. 167). «Познав секреты бельканто, Глинка сумел перенести его в русскую оперу, органично сплавив итальянскую технику с русским песенным мелосом», констатирует Р. Нагин (2011, с. 21).

Творческие установки композитора тесно связаны с его практической вокально-педагогической деятельностью. Стремление Глинки к пению определилось главенством песенности в среде, в которой формировался его талант. Именно русские песни становились музыкальным материалом, разрабатываемым в партитурах оркестра, в котором участвовал юный Глинка. Современники называют его прекрасным певцом и учителем пения, сам композитор писал: «Из неопределенного и сиповатого голоса образовался у меня вдруг сильный, звонкий, высокий тенор, которым

я потешал публику» (Глинка М., 1953а, с. 56). Во время своего первого путешествия композитор познакомился «с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него» (Глинка М., 1953а, с. 56). Практику преподавания пения он освоил уже в 1837 г., когда был назначен капельмейстером придворной Певческой капеллы и преподавал пение императорским певчим, учил пению в театральной школе¹. С раннего возраста музыкант регулярно писал романсы для разных голосов, а в период создания «Руслана» почти полностью погрузился в вокальное творчество. Н.И. Компанейский утверждает, что Глинка «был действительно посвящен во все тонкости искусства пения» (Глинка М., 1910, с. 4).

Композитором была разработана методика по развитию и сбережению голоса². Пособия Глинки представляют собой учебники, в которых собственно упражнения предваряются небольшими пояснительными записками композитора и его комментариями. Основной целью музыкант видел повышение профессионального уровня *конкретного* певца или певицы с учетом *индивидуальных особенностей* аппарата. Глинка считал, что русские вокалисты не вполне готовы к трудностям, которые с легкостью даются итальянским, и для их обучения необходимо использовать иные методы и соответствующий национальный мелодизм. Компанейский фиксирует следующую мысль: «Слава пресловутой итальянской школы проявлялась лишь в том, что на родине колоратурных певцов с мягкими голосами школа эта не могла калечить голосов с таким успехом, как на чужбине» (Глинка М., 1910, с. 9). Он утверждает: Глинка полагал, что методы итальянской школы пения дают на его родине отрицательный результат.

Пособия Глинки изложены всего на нескольких страницах. В них использует-

ся метод, названный «концентрическим» учеником певца О.А. Петрова Н.И. Компанейским, впервые опубликовавшим «Упражнения М.И. Глинки» в 1903 г. Отличие этого метода состоит в тщательном сосредоточении на центральной части диапазона певца, в то время как в современных композитору западных школах пения прорабатывался весь диапазон от нижнего тона до верхнего, по принципу работы с другими инструментами (скрипка, фортепиано и т.п.). План развития звуков всего регистра Компанейский называет *прямолинейным* или *вытягивающим тоны снизу вверх* (Глинка М., 1910, с. 5). «По моему методу надобно сперва усовершенствовать натуральные тоны (то есть, без всякого усилия берущиеся)», – писал Глинка (1910, с. 7). По его мнению, расширение диапазона голоса следует проводить очень постепенно, как и постепенно переходить от медленного темпа к быстрому (Глинка М., 2012, с. 6). Певцам с неразвитыми голосами композитор предлагал начинать с диапазона менее октавы, со слабыми или находящимися в состоянии болезни – ограничиться несколькими тонами.

Исследователи указывают, что в основе методики Глинки лежит принцип развития, прежде всего, мышечного ощущения интонации и различных строев, ладов, на которых основана русская песня (Агин М., 2016, с. 43–44). Он опирается на широкое распевное интонирование, свойственное русской традиции. Во второй части музыкант обращает внимание на приемы, характерные для западной вокальной школы, отработку мордентов, трелей, группетто, постепенно увеличивает темп пения. Понимая важность универсального владения голосом, он предлагал работать над техникой исполнения, необходимой для каждого певца, освоить акцентировку, динамику, темп и ритмику.

Таким образом, методика пения композитора отражает его опыт общения с западными мастерами и привносит новое в соответствии с особенностями северного менталитета. Вокально-методическая литература в нашей стране «возникла уже после того, как вокальное искусство в России достигло довольно высокого уровня и успешно преодолевало технические и художественные трудности» (Багадуров В., 2021, с. 171). Труд Глинки оказался одним из первых в этой области и был высоко оценен как коллегами, современниками, его учениками, так и последователями.

Партия Людмилы написана для колоратурного сопрано – высокого женского голоса, специфические особенности которого заключаются в подвижности и легкости его звучания. Характерно, что колоратурное сопрановое пение присуще итальянскому искусству, и в русской музыкальной культуре времен Глинки далеко не всегда одобрялось авторитетами, получая обвинения в бессодержательности и нарочитой виртуозности. Случайно ли Глинка обратился к тембру колоратурного сопрано в партии Людмилы? Продиктовано ли это внешними обстоятельствами – выбор певицы, владеющей профессиональными навыками виртуозного пения (первой исполнительницей партии Людмилы была, как известно, М.М. Степанова), или другими причинами, прежде всего художественными?

Образ Людмилы – сложный, подверженный резким трансформациям. Отметим, что персонаж поэмы А.С. Пушкина – поверхностный и кокетливый – был переосмыслен Глинкой и наделен им «глубокими и бесконечно дорогими русскому человеку качествами»: верность, искренность, нежность, способность любить (Подлесная О., 2018, с. 260). Людмила – обладательница яркого, пылкого, быстрого в своих сменах эмоций, характера.

Если она смеется, то весело и безудержно, если плачет, то навзрыд. В музыкальном материале это обнаруживается в частых сменах выразительных средств. В частности, шаловливость и беспечность юной очаровательной девушки выражается в искрящихся фиоритурах и пассажах ее партии. Пак Чон Сун, исследуя интонационные свойства партии Людмилы, отмечает: «Людмила, с одной стороны, игривая, шаловливая, беззаботная дочь Светозара, но, с другой – сильная, мужественная, способная твердо противостоять злым силам и чарам волшебника Черномора» (1999, с. 105). На наш взгляд, применение композитором рулад и фиоритур оправдано стремлением к созданию впечатления легкости характера героини. Н.А. Попова констатирует, что наиболее открыто преломление приемов итальянского бельканто на русской песенной основе происходит в этой опере только в партии Людмилы (2021, с. 170), что связано с тенденцией концентрирования виртуозности в партии сопрано в современной Глинке опере и придает персонажу исключительность, выделяя его на фоне остальных.

Рассмотрим сольные номера партии Людмилы и отметим связанные с ними исполнительские задачи.

Каватина Людмилы является позднее остальных сочиненным фрагментом первоначальной концепции оперы. Первое музыкальное высказывание героини оказывается наиболее близким пушкинскому образу: она мила, беспечна, легкомысленна. Игриво-скерцозные интонации придают ее пению, адресованному Фарлафу, передающему ее ироническое отношение к нему. Диапазон этого номера – почти две октавы: от *ре* первой до *до* третьей. Мелодика Глинки активно эксплуатирует типовые фигуры бельканто, изобретательные колоратуры, соприкасаясь с итальянскими исполнительскими традициями конца

XVIII – начала XIX в. В мелодике каватины Людмилы ощущаются «черты *canto di agilità*», указывает Р.А. Нагин (2011, с. 21). Показательно, что эмоционально-смысловая нить в его произведениях не обрывается в распевных, вокализированных местах: стремительные взлеты и рулады являются неотъемлемой составной частью каватины Людмилы. Однако в ка-

ватине присутствуют интонации квинты, сексты, октавы – мотивы, характерные для исконно русской песенности, инструментальных наигрышей. Необходимо отметить, что фиоритуры и различные украшения являются «ответвлениями» от основных мелодических линий, интонационно родственных русской лирической песне и романсу (примеры 1, 2).

Пример 1. М.И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила». Первое действие, Каватина Людмилы



Пример 2. Первое действие, Каватина Людмилы



Б.В. Асафьев отмечает в каватине наличие черт западной вокальной школы и русского мелоса: «приветливая русская лирическая – во многом “венециановская” – задушевность которой несколько затенена обязательной “фиоритурностью”. Впрочем, орнаментика эта далеко не формально-вокальная» (1978, с. 166).

Иностранного исполнителя может несколько дезориентировать вербальный текст начала каватины. В первых же тактах, исполненных героиней, обнаруживается несоответствие текста («Грустно мне, родитель дорогой») и музыки – беззаботной и грациозной. Необходимо помнить, что

музыкальные фрагменты оперы создавались композитором прежде слов, которые, по мнению Б. Асафьева, не «управляют» музыкой, она независима от них. Как правило, композитор был очень доволен стихами, которые присылали ему его соавторы, даже самыми первыми черновыми вариантами. В письме В.Ф. Ширкову от 20 декабря 1841 г. композитор благодарит его за присланный текст 4-го акта: «Слова сцены Людмилы переделаны совершенно так, как того требовала моя музыка, и явились очень-очень кстати, ибо перед присылкою их я был несколько дней уже без возможности продолжать писать» (Глинка М., 19536, с. 217).

Рассматривая оперный спектакль как целостную структуру Н.В. Королевская, утверждает, что «действие является коренной формой генерации смысла», а не слово (2008, с. 108). Музыка в опере – форма выражения действия. «Именно в музыке сосредоточены основные смысловые структуры действия», – рассуждает исследователь (Королевская Н., 2008, с. 113). Музыка же способствует и перевоплощению артиста. В данном номере, безусловно, речь не идет о грусти героини, грусть здесь условная, возможно, с долей кокетства; по крайней мере, музыкальный текст свидетельствует о других чувствах.

В обращениях к Фарлафу и Ратмиру героиня как бы перенимает и воспроизводит черты этих персонажей. Основную сложность составляет в каватине смена разделов, требующих разного эмоционального состояния. Здесь и приветливая русская задушевность, и шаловливое лукавство в рондо с отвергнутыми женихами (обращения к Ратмиру, Фарлафу), и глубокое чувство к Руслану, и нежно-настойчивое моление к богу любви – Лелю. Эта задача может быть решена через характерную

тембровую «окраску» каждого обращения, которая должна проистекать из точно передаваемого настроения героини.

Драматизация образа персонажа в 4-м акте (Людмила в садах Черномора) требовала от композитора новых средств музыкальной выразительности, а от исполнителя – иного по сравнению с каватиной исполнительского решения. Подобное переключение в настроении героини заставляет в первую очередь обратить внимание на актерские задачи певца. Исполнительнице важно оценить большой объем музыкального текста, оформленный в три самостоятельных раздела, отделенных друг от друга звучанием женского хора, обратить внимание на смену темпов.

В первом разделе сцены *Allegro agitato* господствуют декламационность и речитация. Об усилении драматизма в первой части арии говорит и выбор среднего регистра голоса («натурального тона»), более насыщенного грудным звучанием, чем верхний, что характерно для национальной традиции пения. Важное выразительное значение имеют многочисленные паузы, прерывающие поток взволнованного музыкального высказывания (пример 3).

Пример 3. Четвертое действие, Сцена и Ария Людмилы

The image shows a musical score for the aria 'Bo-lee? O ty, chya gibelnaya strast' me-nia terzayet i lele-et! Mne ne strashna zlo-deya vlast': Lyud-mi-la u-meret' su-me-et! Vol-ni, vol-ni go-lu-bye! Day-te mir du-shi mo-ey!'. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a forte dynamic and a tempo marking of 'con forza'. The second staff continues the melody. The third staff includes a 'ritornello' (Хочет броситься в воду) and ends with a 'rallentando' marking. The lyrics are in Russian and are written below the notes.

Особая техническая сложность связана с произнесением нисходящих гаммообразных пассажей, например, «О, ты, чья гибельная страсть...», где на каждую долю приходится распевание гласных. Лига на две ноты подсказывает исполни-

телю характер интонирования, которое должно восприниматься как взволнованная речь. Композитор легко сочетает короткие мотивы и длинные фразы, мелодекламацию и «замирание» партии на одной ноте (пример 4).

Пример 4. Четвертое действие. Сцена и Ария Людмилы

ЛЮДМИЛА

[Водяные дева исчезают.] О, что мне жизнь? Ка-ка-я

радость? Кто воз-вра-тит в-е? Ед-ва вза-им-на-я любовь мою при-ветство-ва-ла

мла-дость, ед-ва воз-ник бла-женства день, и нет у-же со мной Ру-

сла-на! И сча-стье скры-ло-ся, как тень, как солн-це во-блаках ту-ма-ни, как

[Садится и задумывается]

солн-це во-блаках ту-ма-на!

Второй раздел Adagio d-moll «Ах ты, доля, долюшка» ставит новые исполнительские задачи. В этой арии «сплелись интонации русских протяжных песен и итальянских арий *lamento*», – совершенно справедливо указывает Н. Попова (2021, с. 172). Это один из ярких примеров вокализации Глинки, дающий возможность не только продемонстрировать красоту и пластичность голоса, но и его выразительные возможности в передаче целой гаммы чувств и эмоций. Мелодия, основанная на интонациях лирической протяжной песни, требует от исполнителя выразительной кантилены, владения фразировкой и умения вслушиваться в движение голосов струнного оркестра,

особенно дуэта сопрано и солирующей скрипки. Повторяющийся дважды фрагмент вызывает необходимость вариативной трактовки одного и того же текста: его важно исполнить с иной степенью эмоциональной наполненности, удвоив трагедийность.

В третьем заключительном разделе *Vivace H-dur* исполнителю нужно раскрыть героические свойства характера Людмилы, которые сохраняются до конца сцены. Композитор обращается к средствам, усиливающим драматизм: пафосные восходящие интонации, маршевые черты, пунктирный ритм. Певице необходимо представить данный раздел как одну из кульминаций оперы (пример 5).

Пример 5. Четвертое действие. Сцена и Ария Людмилы

Без-ум-ный вол-шебник! Я дочь Свето-за-ра, Я

Ки-с-ва гордости! Не ча-ры вол-шебства Де-ви-чье серд-це На

p *dolce*

con anima

век по-ко-ри-ли, Но ви-тя-зя о-чи За-жиги мо-ю

Несмотря на то что вербальный текст оперы возник после создания музыки, невозможно недооценивать роль слова в создании художественного образа. Необходимо понимать смысл каждой произносимой фразы и воплощать его в соответствующей эмоции. Людмила – очень эмоциональный персонаж, ей свойственно открытое, яркое проявление всех чувств. Задачами певицы при исполнении каватины Людмилы являются не только преодоление вокально-технических сложностей, но и овладение целым комплексом возможностей, помогающих управлять эмоционально-психологическими состояниями. В исполнении партии Людмилы чрезвычайно важен аффект, ей не нужна излишняя эмоциональная скованность, усредненность. Исполнитель должен добиваться уровня, при котором вокальная техника сочетается с глубиной понимания содержания текста, способностью проникать в смысл роли.

Переключение между гранями образа указывает на важность авторского слова. Для Глинки певец – не только вокалист, но и актер, осмысленно произносящий текст, логично выстраивающий музыкальную фразу, целенаправленно работающий над созданием сценического образа. В «Руслане» присутствует большое количество авторских ремарок, связанных с поведением певца на сцене («Хочет броситься в воду») и смысловых темповых обозначений (*con forza, risoluto*).

Различие языков влечет за собой сложности интерпретации сценической ситуации, необходимой для возникновения верной эмоции. Кроме того, трудности у иностранной исполнительницы может вызвать произнесение некоторых сочетаний звуков. Определенные сложности могут возникнуть у вьетнамской певицы с необходимостью воспроизведения согласных, смягченных последующей гласной или мягким знаком, звука

ы: «родитель», «мелькнули», «с милым», «чуждый», «в терему», «с улыбкой», «забвение», «для меня» и т.д. Затруднения с произношением сочетаний нескольких согласных связаны с отсутствием во вьетнамском языке подобных составных звуков. Важно также дифференцировать произношение звуков з и с.

Исполнительский аспект анализа партии Людмилы, его соотнесение с художественными задачами, поставленными композитором при создании образа, позволяют сделать важные выводы.

Музыкальный материал партии обнаруживает характерный для стиля Глинки прочный сплав жанровых истоков: бытовой романс, русская песня, традиции западноевропейской вокальной школы (в частности, итальянского бельканто). Фиоритуры и пассажи в партии Людмилы являются признаками яркой эмоциональности героини. Особенности эпической драматургии выразились в создании композитором достаточно продолжительных номеров. Для исполнения партии Людмилы требуется подвижный, технически развитый, гибкий певческий голос с ровным и насыщенным во всех регистрах звуком, устойчивым дыханием.

Частые смены характера героини ставят перед исполнительницей не только задачу преодоления вокально-технических сложностей, но и овладения целым комплексом возможностей, помогающих управлять эмоционально-психологическими состояниями. Работа над ролью требует владения значительным драматическим талантом.

Партия Людмилы содержит яркие номера, которые могут быть исполнены в рамках концерта, использованы в образовательном процессе. Этот материал создает основу для исполнения русского оперного репертуара. Людмила открывает собой ряд женских персонажей, обладающих схожими чертами. Погружение в логику мышления Глинки раскрывает

перед исполнителем путь постижения оперной и камерно-вокальной музыки классических национальных образцов и в творчестве его последователей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Описывая это время в своих воспоминаниях, композитор отмечает, что сам император указал ему на необходимость обучать их манере пения, отличной от итальянской (Глинка М., 1953а, с. 74).

² Краткий обзор круга учеников Глинки и циклов его упражнений для конкретных певцов приводится в разделе Комментарий-очерки издания «Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие» (Глинка М., 1953б, с. 814–819).

ЛИТЕРАТУРА

Агин М.С. Развитие певческого голоса (теория и практика): учеб.-метод. пособие. 2-е изд. М.: Пробел-2000, РАМ им. Гнесиных, 2016. 104 с.

Асафьев Б.В. М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. 313 с.

Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 3. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. 352 с.

Глинка М.И. Упражнения для уравнивания и усовершенствования гибкости голоса / с предисловием и приложением Н.И. Компанейского. М.: П. Юргенсон, [1910?]. 10, 11 с.

Глинка М.И. Записки. Л.: Музгиз, 1953а. 283 с.

Глинка М.И. Письма и документы // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Т. 2. Л., 1953б. 892 с.

Глинка М.И. Упражнения для усовершенствования голоса. Школа пения для сопрано: учеб. пособие. СПб.: Лань: Планета музыки, 2012. 72 с.

Королевская Н.В. Слово и музыка: онтологические основы смыслообразования: дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2008. 394 с.

Нагин Р.А. Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 26 с.

Пак Чон Сун. Проблема формирования культуры интонирования у корейских певцов (в аспекте исполнения сопрановых партий в операх Глинки и Чайковского): дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 1999. 175 с.

Подлесная О.С. Методика работы над исполнительскими и техническими задачами партии Людмилы в опере М. Глинки «Руслан и Людмила» // Многоуровневая система художественного образования в полиэтничном регионе: сб. ст. по материалам Всерос. науч.-практ. конф. (7 дек. 2018 г.). Краснодар, 2018. С. 256–262.

Попова Н.А. Феномен русского бельканто в оперном творчестве М.И. Глинки // Вестник Академии русского балета имени А.Я. Вагановой. 2021. № 3. С. 166–175.

REFERENCES

Agin, M.S. (2016), *Razvitie pevcheskogo golosa (teoriya i praktika)* [Development of the singing voice (theory and experience)], 2-e ed, Probel-2000, RAM im. Gnesinykh, Moscow, 104 p. (in Russ.)

Asaf'ev, B.V. (1978), *M.I. Glinka* [M.I. Glinka], Muzyka, Leningrad, 313 p. (in Russ.)

Bagadurov, V.A. (2021), *Ocherki po istorii vokal'noi metodologii* [Essays on the history of vocal methodology], Vol. 3, Lan', Planeta muzyki, Saint Petersburg, 352 p. (in Russ.)

Glinka, M.I. (1910), *Uprazhneniya dlya uravneniya i usovershenstvovaniya gibkosti golosa* [Exercises to equalize and improve the flexibility of the voice], P. Yurgenson, Moscow, 10, 11 p. (in Russ.)

Glinka, M.I. (1953a), *Zapiski* [Notes], Muzgiz, Leningrad, 283 p. (in Russ.)

Glinka, M.I. (1953b), "Letters and documents", *Glinka M.I. Literaturnoe nasledie* [Glinka M.I. Literary heritage], Vol. 2, Leningrad, 892 p. (in Russ.)

Glinka, M.I. (2012), *Uprazhneniya dlya usovershenstvovaniya golosa. Shkola peniya dlya soprano* [Exercises for voice development. Vocal school for soprano], 2-e ed, Lan': Planeta muzyki, Saint Petersburg, 72 p. (in Russ.)

Korolevskaya, N.V. (2008), *Slovo i muzyka: ontologicheskie osnovy smysloobrazovaniya* [Word and music: ontological foundations of meaning formation], D. Sc. Thesis, Saratov, 394 p. (in Russ.)

Nagin, R.A. (2011), *Opernoe tvorchestvo M.I. Glinki v kontekste zapadnoevropejskogo muzykal'nogo teatra XVIII – pervoi poloviny XIX vekov* [Opera creativity of M.I. Glinka in the context of Western European musical theater of the XVIII – first half of the XIX centuries], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 26 p. (in Russ.)

Pak, Chon Sun (1999), *Problema formirovaniya kul'tury intonirovaniya u koreiskikh pevtsov (v aspekte ispolneniya sopranovykh partii v operakh Glinki i Chaikovskogo)* [The problem of the formation of intonation culture among Korean singers (in the aspect of performing soprano parts in Glinka and Tchaikovsky operas)], Cand. Sc. Thesis, Magnitogorsk, 175 p. (in Russ.)

Podlesnaya, O.S. (2018), "Methods of working on the performance and technical tasks of Lyudmila's

part in M. Glinka's opera *Ruslan and Lyudmila*», *Mnogourovnevaya sistema hudozhestvennogo obrazovaniya v polietnichnom regione* [Multilevel system of art education in a multiethnic region], Krasnodar, pp. 256–262. (in Russ.)

Popova, N.A. (2021), "The phenomenon of Russian Bel Canto in the operatic work of M.I. Glinka", *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet], no. 3, pp. 166–175. (in Russ.)

Сведения об авторах

Финкельштейн Юлия Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Москва)

E-mail: ula_df@mail.ru

Нгуен Бао Иен, аспирант кафедры музыковедения института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Москва)

E-mail: baoyen.thanhnhac@gmail.com

Authors Information

Yuliya A Finkelshtein, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Musicology at the Maimonides Academy Institute of the A.N. Kosygin Russian State University (Moscow)

E-mail: ula_df@mail.ru

Nguyen Bao Yen, post-graduate of the Department of Musicology at the Maimonides Academy Institute of the A.N. Kosygin Russian State University (Moscow)

E-mail: baoyen.thanhnhac@gmail.com

Поступила в редакцию 16.05.2023

После доработки 29.02.2024

Принята к публикации 01.03.2024

Received 16.05.2023

Revised 29.02.2024

Accepted for publication 01.03.2024

© Рудзей, Е.В., Шебалин С.Н., 2024

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-146-152

ОСОБЕННОСТИ ДИРИЖЕРСКОГО ПРЕТВОРЕНИЯ ДВОЙНЫХ И ТРОЙНЫХ ФУГ С.И. ТАНЕЕВА

Е.В. Рудзей¹, С.Н. Шебалин¹

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

Аннотация. Статья раскрывает важные аспекты дирижерского анализа и практических подходов по интерпретации и реализации сложнейших музыкальных форм в русской хоровой академической культуре – двойных и тройных фуг хоровых произведений С.И. Танеева. Представляя вершину развития хорового жанра, такие произведения требуют к себе особого профессионального подхода с учетом формообразующих, драматургических, режиссерских, пространственных и акустических явлений. Статья преследует цель помочь студентам высших учебных заведений, а также профессиональным музыкантам – дирижерам и исполнительским коллективам в постижении и раскрытии глубины композиторского замысла, достижении максимального уровня реализации исполнительских и художественных задач. Особые подходы в реализации хоровых фуг С.И. Танеева, использование таких методов, как применение принципов «тембровой драматургии и хоровой оркестровки», «режиссерско-пространственного» видения фуг продиктованы колоссальным уровнем обобщений, масштабом идей, претворенных в вершинных произведениях композитора. Опираясь на свой исследовательский и практический опыт, авторы статьи обозначают те «опорные пункты», на которые студентам высших учебных заведений стоит обратить внимание, так как на самых престижных и сложных отечественных конкурсах обязательными сочинениями к исполнению являются именно двойные и тройные фуги С.И. Танеева.

Ключевые слова: структура многотемных фуг, драматургическое формообразование, тембровая драматургия, хоровая оркестровка, режиссерско-пространственное видение

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Рудзей Е.В., Шебалин С.Н. Особенности дирижерского претворения двойных и тройных фуг С.И. Танеева // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 146–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-146-152.

FEATURES OF THE CONDUCTOR'S IMPLEMENTATION OF DOUBLE AND TRIPLE FUGUES BY S.I. TANEYEV

E.V. Rudzey¹, S.N. Shebalin¹

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

Abstract. The article reveals important aspects of conducting analysis and practical approaches to the interpretation and realization of the most complex musical forms in Russian choral academic culture – double and triple fugues of choral works by S.I. Taneyev. Representing the pinnacle of the development of the choral genre, such works require a special professional approach, taking into account formative, dramatic, directorial, spatial and acoustic phenomena. The article aims to help and guide students of higher educational institutions, as well as professional musicians, conductors and performing groups in comprehending and revealing the depth of the composer's idea, achieving the maximum level of realization of performing and artistic tasks. Special approaches in the implementation of choral fugues by S.I. Taneyev, the use of such methods as the application of the principles of "timbre dramaturgy and choral orchestration", as well as the principle of "director-spatial"

vision of fugues are dictated by the colossal level of generalizations, the scale of ideas embodied in the top works of the composer. Based on their research and practical experience, the authors of the article identify those "strong points" that students of higher educational institutions should pay attention to, because at the most prestigious and difficult domestic competitions, it is the double and triple fugues of S.I. Taneyev that are mandatory compositions for performance.

Keywords: the structure of multi-themed fugues, dramatic shaping, timbre dramaturgy, choral orchestration, director-spatial vision

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

For citation: Rudzey, E.V., Shebalin, S.N. (2023), "Features of the conductor's implementation of double and triple fugues by S.I. Taneyev", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 146–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-146-152.

Хоровое творчество Сергея Ивановича Танеева – это богатейшее наследство исполнительского искусства, один из самых обширных разделов произведений композитора. Именно в сочинениях для хора выражено фундаментальное свойство хоровой музыки вообще – способность транслировать крупные, глобальные идеи, говорить о высоких помыслах и общечеловеческих ценностях. В хоровом творчестве, на наш взгляд, С.И. Танеев достиг небывалой высоты сочетания мощнейших драматургических и смысловых констант в воплощении богатых сложных форм, предельной вершины в развитии хорового жанра вообще за всю историю русской и мировой хоровых культур.

С.И. Танеев много и плодотворно работал в области совершенных форм, не просто создав большие монументальные произведения в хоровом жанре, но и симфонизировав их. Примеры его хоровой музыки приводятся во всех советских трудах по хороведению, хоровому дирижированию, хоровому письму, входят в репертуар лучших хоровых коллективов страны. Особая актуальность хоровой музыки была предугадана Танеевым, оказалась связанной с его интересом к искусству мастеров полифонии и эстетики возрождения, барокко и классицизма. Полифония стала универсальным, типичным способом мышления, явилась важным фактором фактурного развития и формообразования. Полифоническое

письмо Танеева совершенно и убедительно поставлено на службу выразительности музыки.

Танеев прекрасно разбирался в хоровом звучании, знал хор. Можно сказать, что он открыл все возможные «глубины и высоты» хорового звучания, создав могучие и крайне сложные хоровые произведения. Здесь огромное значение имела тесная связь Танеева с ведущими хоровыми коллективами Москвы. Он многократно посещал репетиции, спевки, концерты Московского синодального хора и Симфонической капеллы, хоровые классы Народной консерватории, хор Московских пречистинских курсов для рабочих. Многие черты музыкального мышления и стиля Сергея Ивановича были развиты и воплощены не только его учениками, но и нашли претворение в творчестве композиторов XX–XXI столетий (Келдыш Ю., 1994, с. 42).

Музыкальная общественность России давно признает полифоническую хоровую музыку Сергея Ивановича самой высокой ступенью ее развития. Поэтому на самых престижных и сложных дирижерских конкурсах обязательными сочинениями к исполнению являются двойные и тройные фуги С.И. Танеева (Тевлин Б., 2006, с. 46). В свою очередь, будучи активными участниками конкурсного движения, подготовив большое количество лауреатов, мы хотели бы обозначить некоторые рекомендации в подготовке, «опорные пункты», на которые стоит об-

ратить внимание музыкантам, дирижирующим фуги С.И. Танеева.

Данная работа обобщает опыт дирижерского анализа и практической работы над двойными и тройными хоровыми фугами композитора. Мы выделили три принципа, которые становятся «краеугольными камнями» в фундаменте освоения и воплощения данных форм.

1. Принцип «драматургического формообразования». Одним из основных, главных вопросов, возникающих при обращении к какому-либо жанру или музыкальной форме в творчестве того или иного композитора, является вопрос о принципах их трактовки. Здесь важным представляется момент осознания места и роли фуги, как одной из самых сложных и емких форм в драматургическом развертывании. Такое понимание приводит к вопросу о специфике трактовки фугированной формы Танеевым, так как само участие фуги в драматургии более крупного и сложного произведения неоднозначно, и в различных случаях может преследовать разные цели. Этот вопрос желательно рассматривать не столько с теоретической, сколько с практической точки зрения, точки расширенного взгляда на музыкальную форму в стремлении к постижению единства, и во взаимосвязи разных сторон художественного объекта как целостной системы.

Очень важным, с одной стороны, становится выявление механизма и художественного результата взаимодействия гомофонных форм, основанных на принципах контраста, с другой – использование включенной в структуру многотемной фуги, в случае с Танеевым именно многотемной. Можно рассматривать данное явление как стремление к преодолению малокоонтрастности с решительным и свободным преобразованием темы фуги в процессе ее развития, параллель-

но, с включением в фугу контрастных тем. Примером такой ситуации является хор «Прометей» на слова Якова Полонского, ор. 27 – многочастное рондо, где тройная фуга – один из эпизодов (Михайленко А., 1992, с. 77).

Полифонические средства в цикле, ор. 27 связаны с динамизацией образности музыкальной ткани, а гомофонно-гармонические – с экспонированием текста и основных музыкальных тем. В «Прометее» контрастность фактуры сочетается с тональными и темповыми различиями, подкреплены ими. Гомофонно-гармонические разделы раскрывают образ Прометея, его идеи и высокие помыслы (мажорное наклонение, умеренные темпы). Образы разгневанных богов, мести, тьмы, страдания, орудия мести – черного ворона, терзающего Прометея, обусловленные борьбой и насилием, – связаны с полифоническим изложением (минор, быстрые темпы). Тройная фуга с совместной экспозицией – одно из самых сложных и насыщенных в полифоническом отношении мест танеевских хоров в русской хоровой литературе вообще. Используется максимум возможных вариантов перестановки тем в вдвойне подвижном контрапункте, усиленных ладотональным движением, переменной плотностью фактуры. Варьирование на основе сложного контрапункта является в данном случае сквозным, объединяющим методом организации материала.

Другим принципом, чрезвычайно показательным в этом отношении становится обращение Танеева в финалах циклических сочинений к сложной фуге, объединяющей тематизм финала с тематизмом предыдущих частей произведения. Представляя в одновременном звучании темы разных отделов композиции, фуга выполняет функцию синтетической репризы и подводит итог развитию концепции всего сочинения. По сравнению

с подобными трактовками фуги в произведениях венских классиков, западноевропейских романтиков у Танеева функции финальной фуги расширяются.

У Танеева fuga не только представляет на новом уровне тематизм самого финала, обеспечивая динамику его развертывания, но вбирает в себя темы других частей и превращается в исключительно важный пункт драматургического развития цикла в целом. Многотемная fuga «с присоединением» в финале кантаты придает форме особую направленность и единство и используется Танеевым на основе одного из широко распространенных принципов тематического объединения циклического сочинения – принципа финальной тематической арки. При этом выявляются новые возможности фугированной формы и утверждается новый вариант решения проблемы целостности произведения, динамизирующий общую композицию и способный к сочетанию с более традиционным вариантом (Протопопов В., 1987, с. 191).

Объединение принципов финальной многотемной фуги и тематической репризы циклического произведения впервые осуществлено С.И. Танеевым в кантате для смешанного хора и симфонического оркестра «Иоанн Дамаскин». В результате присоединения темы первой части кантаты fuga перерастает в двойную. Важно, что форма фуги основана на проведении темы с последующей разработкой ее отдельных, наиболее существенных элементов. А.Г. Михайленко называл такие фуги «разработочными» – синтетическими формами более высокого уровня, нежели вариационные (Михайленко А., 1992, с. 109). В них финал концентрирует в себе наиважнейшие идеи и образы всего цикла, а также важнейшие достижения композитора в области формообразования. Средний раздел может быть назван разработкой, тематические проведения

не отделены от интермедий, а служат импульсом к ним, направляющим процесс становления и развертывания.

Итак, к первой теме репризы присоединяется вторая, переходящая из первой части кантаты. Введение второй темы двойной фуги лишь в заключительной части – явление редчайшее. Политематическая реприза финала «Иоанна Дамаскина» выполняет, таким образом, важную драматургическую функцию не только в пределах самой фуги, придавая ее форме исключительную целеустремленность, но и во всем цикле, выявляя единство полюсов образной системы произведения (движение – покой, жизнь – смерть).

2. Принцип «тембровой драматургии и хоровой оркестровки». В Цикле на стихи Я. Полонского (цикл а cappella) хоровое мастерство С.И. Танеева воплощено ярко и многообразно: в обращении к различным составам, пользовании наиболее сочно звучащими регистрами, солирующими партиями. Многочисленны в цикле темброво-кolorистические находки, позволяющие говорить об оркестровых эффектах в хоровой ткани, которые соотносятся с особенностями и тенденциями хорового исполнительства того времени (создание «Симфонической капеллы» ученика и друга Танеева В.А. Булычёва).

В связи с созданием ор. 27 впервые появляется в отечественном хоровом исполнительстве термин «хоровая оркестровка», отражающий эффекты звучаний, соответствующих звучаниям отдельных групп симфонического оркестра, соотношению звучания партий, оркестровых групп. Отражает этот термин и особое мышление – воплощение принципов развертывания и сопоставления материала, присущие мышлению композитора-симфониста.

Двенадцать хоров на слова Я. Полонского, в который входит хор «Прометей», –

цикл хоровых поэм таких монументальных и объединенных в большую композицию сочинений а cappella, каких русская хоровая музыка еще не знала. Концептуальность, яркая контрастность, динамическое развитие образов, масштабность форм позволяют говорить о симфонической природе цикла, что, безусловно, требует внедрения симфонических приемов звукоизвлечения, так называемых «имитаций» звучания, и, главное, дирижерского анализа партитуры с использованием знаний законов развития симфонических жанров и законов инструментовки.

В финале кантаты «Иоанн Дамаскин» прослеживается другая, своеобразная драматургия взаимодействия хоровых и симфонических пластов. В экспозиции фуги хоровые партии удвоены группой симфонического оркестра, где каждому вокальному тембру соответствует свой, определенный микст инструментальных тембров. Так, партии теноров хора абсолютно точно вторят партии альтов и фогов оркестра, создавая колорит, приглушающий не только форте теноров, но и «стирающий» явное подражание интонациям и звучанию трубы (текст и трубные интонации) главной темы фуги, возвещающей о начале апокалипсиса. Создается замечательный эффект удаленности, предвестия будущей битвы.

С началом разработки оркестр получает полную самостоятельность по отношению к хоровым партиям, сначала в виде обретения самостоятельных интонационных оборотов, контрастирующих звучанию хора, или принимающих роли символов (колокольность, плач-жалоба, сопротивление и т.д.), до полного размежевания, антагонизма хора и оркестра в репризе, когда в одновременном звучании излагаются главная тема, становящаяся все более темой жизни, борьбы и стоицизма (в хоре) и тема из первой части кантаты «Со святыми упокой» –

вторая тема двойной фуги, получающая здесь, в финале, значение темы смерти. Таким образом, из смен драматургических функций хора и оркестра разворачивается грандиозная картина битвы добра и зла, Света и Тьмы, обрывающаяся финальным хоралом а cappella – отпеванием.

Подобная драматургия требует от дирижера воплощения сложных сочетаний хорового и оркестрового звучаний, блестящего знания специфик звуковедения и звукоизвлечения, как умения смешивать тембры вокальные и инструментальные в одних случаях, так и предельно обострять различия вокальной и инструментальной природы в других, в зависимости от места воплощения в форме (Мусин И., 2007, с. 67).

3. Принцип «режиссерско-пространственного» видения фуг С.И. Танеева. Создавая двойные и тройные фуги для смешанного хора, Танеев при выстраивании драматургии произведений как никто другой великолепно пользовался акустическими возможностями четырех- и пятиголосной расстановок хора.

Поочередное вступление голосов в экспозиции, в стретном изложении, переплетения и столкновения тем в разработках создает мощный, кинематографический или театральный эффекты. Драматургия становится невероятно выпуклой и зримой. Перемещение тем по осям пространства и времени придает форме, а значит и содержанию, невероятную, свойственную танеевским сочинениям, динамику.

В тройной фуге пятиголосного «Прометей» при первом изложении тематического комплекса фуги ведущая тема («вдруг разорвалась ночи завеса») звучит в нижнем голосе, вступающая чуть позже вторая («брызнули в пространство молнии Зевеса») – в верхнем, а небольшая третья («и проснулись боги») расположена между ними. Таким образом, сразу

создается емкая динамичная картина внезапного нападения, как бы со всех сторон сразу в пространстве. Мы явно видим это «вдруг», просыпаются разные боги, здесь и там сыпятся со всех сторон молнии...

Далее первая тема постепенно поднимается из нижнего регистра в верхний, используя максимум вариантов перестановки тем в вдвойне подвижном контрапункте. Кольцо вокруг Прометея сжимается, скорость атак нарастает. Наконец, третья тема получает собственное имитационное развитие в стретте, где полифоническое напряжение достигает кульминации, и мы зримо должны ощутить плотное кольцо атак, сплошным дождем осыпающее Прометея с разных сторон.

Дирижер в данном случае должен очень хорошо осознать пространственную расстановку голосов хора, прекрасно представлять всю последовательность сочетаний тем для воссоздания акустической стереофонии драматургии фуги, ее активной динамики.

В финале «Иоанна Дамаскина» эта задача усложняется наличием оркестра и различием звучания оркестровых групп. В результате включения хоровых партий, находящихся на расстоянии друг от друга, как бы «с разных этажей», в сочетании с соответствующими им оркестровыми голосами создается еще более грандиозная, нежели в «Прометее», картина начинающегося апокалипсиса. Голос трубы, возвещающий о начале конца света, звучит сверху слева (тенора), затем сверху справа (басы), снизу слева (сопрано) и снизу справа (альты). Весь мир постепенно охватывает трубный глас, со всех сторон света несется страшная весть. Представляется – это четыре всадника Апокалипсиса приближаются к нам с четырех сторон (Протопопов В., 1987, с. 196).

В репризе тема Смерти («Со святыми упокой») появляется сначала тихо и почти незаметно, затем начиная овладевать

партией за партией, что при правильном использовании пространственно-акустических возможностей фуги и расстановки в исполнении хора воссоздает страшную картину постепенной гибели человечества. Реприза будет не просто динамизирована, она принесет страшную битву Тьмы и Света, жуткое противостояние Жизни и Смерти, и чем больше будет выявлена разница в качестве атаки и звучания тромбонов Ада и человеческих голосов, стоящих щитом на страшном пути и объединившихся уже в едином звучании, тем грандиознее будет картина. Оркестровое звучание будет нарастать и нарастать, пока не взорвется ударом литавр и не исчезнет.

Обострение пустоты в конце кантаты, где на предельном *pp* звучит хорал хора будет восприниматься как отпевание – закончилась фуга, исчезла тема смерти, закончена великая битва – впереди покой, прощание, надежда и катарсис.

Хоровое творчество С.И. Танеева поднимает жанр до уровня самостоятельного вида музыкального искусства, где его хоровые полифонические произведения – наивысшее достижение в русской культуре. Бесспорно, такие хоровые произведения должны исполняться только лучшими профессиональными хорами и оркестрами, владеющими полной палитрой красок, приемов звучания.

Работая над хоровыми произведениями Сергея Ивановича Танеева, мы понимаем, сколь велика драматургическая сила мысли композитора, сколь планетарны и космичны темы и образы, воплощенные в музыке, как виртуозны и масштабны средства и методы претворения идей. Дирижерское и исполнительское претворение таких произведений требует от дирижера-интерпретатора огромной подготовительной работы – теоретической, аналитической, драматургической, ре-

жиссерской, акустической. Необходимо четкое представление о взаимодействии голосов хора и хора-оркестра, понимание функций каждой партии, тембра и голоса, умение смешивать и «разводить» тембры, пользоваться пространственно-времен-

ными категориями. При внимательном, скрупулезном и творческом отношении к этим категориям исполнение станет емким, мощным и смыслово-наполненным, таким, каким его задумал великий автор (Мусин И., 2007, с. 224).

ЛИТЕРАТУРА

Келдыш Ю. Русская музыка на рубеже XIX и XX веков // История русской музыки: в 10 т. Т. 9. Конец XIX – начало XX века. М.: Музыка, 1994. С. 5–42.

Михайленко А.Г. Фуга в теоретическом и творческом наследии С.И. Танеева: страница истории русской полифонии. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1992. 167 с.

Мусин И.А. Язык дирижерского жеста. М.: Музыка, 2007. 231 с.

Протопопов В. Полифония в русской музыке XVII – начале XX века. М.: Музыка, 1987. 319 с. (История полифонии. Вып. 5).

Тевлин Б. Хоровое творчество С.И. Танеева // С.И. Танеев. 150 лет со дня рождения (1856–1915). М., 2006. С. 43–45. (К 140-летию Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского).

REFERENCES

Keldysh, Yu. (1994), “Russian music at the turn of the XIX and XX centuries”, *Istoriya russkoi muzyki: v 10 t. T. 9. Konets XIX – nachalo XX veka* [The history of Russian music: in 10 vols. Vol. 9. The end of the XIX – beginning of the XX century], Muzyka, Moscow, pp. 5–42. (in Russ.)

Mikhailenko, A.G. (1992), *Fuga v teoreticheskom i tvorchestvom nasledii S.I. Taneyeva: stranitsa istorii russkoi polifonii* [Fugue in the Theoretical and creative heritage of S.I. Taneyev: a page in the history of Russian polyphony], *Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, 167 p. (in Russ.)

Musin, I.A. (2007), *Yazyk dirizherskogo zhesta* [The language of the conductor's gesture], Muzyka, Moscow, 231 p. (in Russ.)

Protopopov, V. (1987), *Polifoniya v russkoi muzyke XVII – nachale XX veka* [Polyphony in Russian music of the XVII – early XX century], Muzyka, Moscow, 319 p. (in Russ.)

Tevlin, B. (2006), “Choral creativity of S.I. Taneyev”, *S.I. Taneyev. 150 let so dnya rozhdeniya (1856–1915)* [S.I. Taneyev. 150 years since his birth (1856–1915)], Moscow, pp. 43–45. (in Russ.)

Сведения об авторах

Рудзей Елена Валерьевна, профессор кафедры дирижирования Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: rudzej_e@mail.ru

Шебалин Сергей Николаевич, доцент кафедры дирижирования Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: shebalin.s@yandex.ru

Authors Information

Elena V. Rudzey, Full Professor of the Conducting Department at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: rudzej_e@mail.ru

Sergey N. Shebalin, associate professor of the Department of Conducting at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: shebalin.s@yandex.ru

Поступила в редакцию 19.08.2023

После доработки 11.03.2024

Принята к публикации 13.03.2024

Received 19.08.2023

Revised 11.03.2024

Accepted for publication 13.03.2024

РАЗВИТИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО КУРСУ ФОРТЕПИАНО

Л.Л. Зенина¹

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

Аннотация. Обсуждаются вопросы формирования у студентов музыкального вуза важнейшего личностного качества – самостоятельности, без которого музыкально-исполнительская деятельность невозможна. Проанализировав теоретические определения этого понятия в работах педагогов и методистов, автор приходит к выводу о наличии большой пестроты и разбросанности из-за соотнесения их с различными категориями, связанными либо с проблемами развития музыкальных способностей, либо с особенностями художественного мышления, либо с организацией учебной работы и др. Рассматривая условия формирования самостоятельности, автор отмечает, что необходимой установкой, определяющей ее успешность, являются рефлексия и самооценка обучаемых в процессе деятельности. Индивидуальный подход в системе музыкального образования создает благоприятные педагогические условия, направленные на формирование самооценки и воспитание будущего профессионала-музыканта. При этом необходима опора на развитие его мотивационной, операциональной, познавательной и оценочной сфер. Курс фортепиано – исполнительская дисциплина, призванная участвовать в комплексном воспитании музыкантов разных специальностей. Методика его преподавания тесно связана с выходом на междисциплинарность, поскольку фортепиано – необходимый участник всех исполнительских и теоретических дисциплин и служит составной частью любой музыкальной профессии. В процессе прохождения курса вырабатываются качества и способы деятельности, инвариантные по отношению к многим другим дисциплинам. Так, самостоятельность как свойство личности является необходимым компонентом в любой сфере воспитания музыканта, ведущей к самосовершенствованию. Кафедрой общего фортепиано проведено анкетирование бывших выпускников НГК, в ходе которого предлагались вопросы, касающиеся роли и значения курса фортепиано в их практической работе. Ответы и пожелания выпускников учтены в программах для студентов курса фортепиано.

Ключевые слова: самостоятельность, рефлексия, самосовершенствование, самооценка, курс фортепиано, анкетирование

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Зенина Л.Л. Развитие самостоятельности студентов на занятиях по курсу фортепиано // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 153–160. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-153-160.

DEVELOPMENT OF STUDENTS' INDEPENDENCE IN THE CLASSROOM ON THE PIANO COURSE

L.L. Zenina¹

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

Abstract. The article discusses the issues of formation of the most important personal quality among students of a music university – independence, without which musical and performing activity is impossible. Based on the theoretical definitions of this concept in the works of teachers and methodologists, the author comes to the conclusion that there is a large diversity and dispersion due to their correlation with various categories related either to the problems of developing musical abilities, or to the peculiarities of artistic thinking, or to the organization of educational work, etc. Considering the conditions for the formation of independence, the author notes that the necessary attitude that determines its success is reflection and self-assessment of trainees in the process of their own activities. An individual approach in the system of music education creates favorable pedagogical conditions aimed at the formation of self-esteem and education of a future professional musician. At the same time, it is necessary to rely on the development of his motivational, operational, cognitive and evaluative spheres. The piano course is a performing discipline designed to participate in the comprehensive education of musicians of different specialties. The methodology of his teaching is closely connected with entering the interdisciplinary field, since the piano is a necessary participant in all performing and theoretical disciplines and serves as an integral part of any musical profession. In the course of the course, qualities and methods of activity are developed that are invariant with respect to many other disciplines. For example, independence as a personality trait is a necessary component in any field of musician education leading to self-improvement. The Department of General Piano conducted a survey of former graduates of NSC, during which questions were offered concerning the role and significance of the piano course in their practical work. The answers and wishes of the graduates are now taken into account in the programs for students of the piano course.

Keywords: independence, reflection, self-improvement, self-assessment, piano course, questionnaire

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

For citation: Zenina, L.L. (2023), "Development of students' independence in the classroom on the piano course", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 153–160. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-153-160.

Важным условием воспитания высококвалифицированного специалиста является необходимость его самосовершенствования в любой избранной им области деятельности. Особенно актуальна эта проблема в профессии музыканта. Известно, что процесс становления исполнительского мастерства условно начинается с первых шагов юного музыканта, переступившего порог детской музыкальной школы. Творческая атмосфера индивидуального урока способствует формированию его личности и продолжается до конца его взрослой профессиональной жизни, что представляет собой некую незавершенную бесконечность данного процесса.

В период обучения развиваются такие важнейшие личностные качества, как самостоятельность мышления: проникнуть в замысел композитора, составить интерпретационный план; в профессиональных вопросах – давать оценку собственным действиям, намечать путь к достижению мастерства. Особенно остро эти проблемы встают в процессе обучения студен-

та в музыкальном вузе, когда начинается новая стадия его личностного развития, формируется мировоззрение, понимание социальных задач и собственной роли в их выполнении.

Однако современная молодежь нередко проявляет практическую незрелость, инфантилизм, недостаточную готовность к самостоятельной деятельности, профессиональную некомпетентность. Авторитарные методы преподавания, зауженность педагогических целей и задач иногда сводятся к тому, что студент постепенно превращается в некий объект воздействия, когда средства подменяются целью и обучение сводится только к наигранности какого-либо количества репертуара с целью подготовки к очередному академическому мероприятию. Метод «натаскивания» на выполнение очередного задания давно критикуется видными педагогами, поскольку это тормозит формирование музыкального мышления, художественного вкуса и способности к самооценке. Существуют и другие способы: привлечение к участию в мероприятиях

внутри вуза, стимулирование возможностью заполнения портфолио, дополнительными выступлениями на концертах и конкурсах. Но всегда ли они работают?

Проблема развития самостоятельности студентов музыкального вуза является одной из главных педагогических задач формирования будущего специалиста-профессионала. Способность к самостоятельному мышлению, самостоятельному анализу результатов своей учебной деятельности, самостоятельному поиску путей преодоления трудностей, самостоятельной оценке своих потенциальных ресурсов и возможностей актуальна на всех ступенях воспитания музыканта. В сфере музыкальной педагогики она может быть сформулирована как приобретение важнейшего личностного качества музыканта-исполнителя, без которого он не сумеет разобраться в художественном замысле композитора, наметить интерпретационный план произведения, а также способы реализации практических задач.

Целью настоящей статьи является рассмотрение понятия «самостоятельность» в рамках исполнительской деятельности студента в классе общего фортепиано, имеющего свои отличительные особенности по сравнению с работой в классе специального фортепиано. Известно, что в области методики обучения игре на фортепиано трудов, посвященных формированию самостоятельности как необходимого компонента учебной деятельности студента, не очень много, а в литературе существуют разночтения в определении этого понятия.

Новизна работы заключается в том, что предыдущие исследования авторов работ по данной тематике не проводились на опыте деятельности кафедры общего фортепиано, решающей задачи комплексного воспитания и обучения студентов разных теоретических и исполнительских

специальностей. Однако формирование их мотивационно-оценочной деятельности в условиях крайне лимитированного времени учебных часов по курсу фортепиано открывает неиспользованные резервы данной дисциплины.

Первоочередной задачей, стоящей перед музыкальной педагогикой, является развитие самостоятельности обучаемых как важнейшего личностного качества, готовности к переносу знаний из одной учебной ситуации в другую на основе межпредметного сближения в условиях строгой ограниченности учебного времени, в частности, по курсу фортепиано.

Обращаясь к методической литературе, можно обнаружить разные толкования понятия «самостоятельность». По определению словаря С.И. Ожегова, в понятие «самостоятельность» входят следующие положения, раскрывающие его содержание:

- 1) существующий отдельно от других;
- 2) решительный, обладающий собственной инициативой;
- 3) совершаемый собственными силами, без посторонних влияний, без чужой помощи (1985, с. 604).

В емком определении в обобщенном виде отражена сложная многоплановость этого понятия, во-первых, с точки зрения его независимости, во-вторых, внутренних энергетических ресурсов, в-третьих, его деятельностной природы. Психологи К.К. Платонов и Г.Г. Голубев определяют это понятие как ставшую чертой характера склонность работать без посторонней помощи, где в качестве основной движущей силы выступают собственные побуждения обучаемых (1977, с. 89). Существует также множество других разнообразных определений в работах музыкантов-методистов А.Д. Алексеева, Л.Г. Арчажниковой, Л.А. Баренбойма, Т.Л. Беркман, Н.А. Любомудровой, Б.Л. Кременштейн, Л.И. Ройзмана и др. Однако многие му-

зыканты и методисты смешивают это понятие с различными категориями мышления, с формированием музыкальных способностей или организационными формами работы, например, как:

- умение заниматься дома;
- воспитание слуховых способностей;
- развитие художественных компонентов мышления;
- формирование любознательности;
- наличие трудолюбия и творческой дисциплины;
- накопление теоретического багажа;
- становление оценочной деятельности;
- расширение музыкального кругозора;
- активизация познавательной деятельности;
- воспитательная работа;
- подготовка к будущей профессии.

Из приведенного перечня очевидна пестрота существующих мнений. Наиболее полное определение дано у автора известных методических работ Г.М. Цыпина, который объясняет понятие «самостоятельность» по его структуре и внутренней сущности, собрав и обобщив вышеприведенные определения. Это умение «сориентироваться в незнакомом музыкальном материале, правильно расшифровать авторский текст, составить убедительную интерпретаторскую “гипотезу”, готовность самому отыскать эффективные пути в работе, найти нужные приемы и средства воплощения художественного замысла, способность критически оценить результаты собственной музыкально-исполнительской деятельности, равно как и чужие интерпретаторские образцы» (Цыпин Г., 1984, с. 169). При этом справедливо может возникнуть закономерный вопрос: а зачем тогда педагог, какова его роль в учебно-воспитательном процессе?

Если сравнить количество исследований по проблеме воспитания самостоятельности в сфере общей и музыкальной педагогики, то окажется, что в последней

их значительно меньше. Мало разработок также в области высшего музыкального образования, причем большинство из них не дают ответа на поставленный вопрос.

Понятие «самостоятельность» исходит из философского определения так называемой «самости», что вызвало формирование других понятий, порожаемых его сущностью. Это само-деятельность, само-развитие, само-дисциплина, самоуправление, само-сознание, само-воспитание, само-реализация, само-обучение, само-контроль, само-критика, само-познание и другие. Все эти разрозненные определения безусловно сопряжены друг с другом в отношении иерархической соподчиненности и в результате имеют единую цель – само-совершенствование человека как в плане собственного развития, так и в социальном плане.

Известно, что на фронте храма Аполлона в Дельфах высечено знаменитое изречение Сократа: «Познай самого себя». В современной интерпретации это означает путь к созданию «Я-концепции», «Я-образа», что является важнейшим условием успешной учебной деятельности. Стоит отметить, что в XVIII в. Иоганн Генрих Песталоцци много внимания уделял поискам средств самообучения, выявлению инициативности в познании человеком окружающего мира и самопознании. Он справедливо утверждал, что «человеку действительно на свете никто не поможет и не сумеет помочь, если он сам не в состоянии себе помочь» (Песталоцци И., 1981, с. 113). Описывая методику подхода к освоению знаний в работе «Метод», он утверждает, что познание самого себя служит центральным пунктом, из которого должно исходить обучение, которое будет действенным, если заключается в себе, во-первых, познание человеком своей физической природы и, во-вторых, внутренней самостоятельности, а также

осознание своей воли самому добиваться собственного благополучия, как и установка оставаться верным собственным взглядам. Таким образом, познание самого себя в различных ракурсах является основанием для самоанализа в качестве механизма как способа формирования самостоятельности, приводящего к нахождению путей саморазвития.

Конечным итогом воспитания самостоятельности правомерно становится самосовершенствование человека, путь к которому лежит через наличие критической самооценки, способности к самоконтролю, а также через развитие художественного вкуса в процессе музыкальной учебной деятельности. В литературе имеется много примеров, отражающих анализ музыкантом собственных действий (монография Ш. Мюнша «Я – дирижер», главы из книг А. Онеггера «Как я оцениваю себя», Г.М. Цыпина «Наедине со своим “я”» и др.). Интересно убедительное определение Пьера Тейяр де Шардена, раскрывающее суть рефлексии как важнейшего личностного качества, без которого развитие самостоятельности невозможно: «Рефлексия – это приобретенная сознанием способность сосредоточиться на самом себе и овладеть самим собой как предметом, обладающим своим специфическим значением, способность уже не просто познавать, а познавать самого себя; не просто знать, а знать, что знаешь» (1987, с. 136).

Самостоятельность учащегося-пианиста формируется уже на ранних этапах обучения, когда встает проблема рефлексирования собственных знаний, умений и навыков. Поначалу это так называемая «полусамостоятельная работа», проделываемая с помощью учителя. При этом учащийся корректно подводится к решению творческих задач, используя элементы подражания действиям педагога.

Таким образом, анализируя работы приведенных авторов, можно сделать за-

ключение, что процесс формирования самостоятельности подразделяется:

1) на начальный этап формирования самостоятельности – подражательные действия учащихся;

2) разделение музыкальной учебной деятельности на творческую и репродуктивную, выявление в них признаков самостоятельности и несамостоятельности обучаемых;

3) новизну решения учебных задач;

4) формирование способности обучаемых к рефлексии и самооценке;

5) развитие познавательного интереса;

6) необходимость специальных форм и методов педагогического воздействия.

В работе со студентами вуза на первый план выступает проблема целеполагания в учебном процессе, где главной педагогической целью становится, с одной стороны, полноценное развитие личности музыканта, а с другой – его готовность к будущей практической деятельности как исполнителя, педагога, просветителя. При этом очень важно формирование необходимых для целеполагания сфер – мотивационно-ценностной, познавательной, практически действенной, а также оценочной, включающей рефлексирование обучаемым своих действий, осознание своих перспектив, ведущих от понимания к оперированию.

Преподавание курса фортепиано музыкантам разных специальностей создает благоприятные условия для выполнения вышеназванных целей, поскольку, во-первых, курс является дисциплиной, воспитывающей профессиональные исполнительские качества; во-вторых, он в достаточной степени отражает общие цели воспитания широко образованного специалиста-музыканта; в-третьих, присутствует в качестве необходимого атрибута в любом музыкальном классе (специальность, сольфеджио, гармония, педпрактика и др.), в-четвертых, фор-

мирует личностные качества специалиста, инвариантные по отношению к другим дисциплинам, в-пятых, строится на межпредметной основе, через включение в индивидуальные программы студентов произведений из репертуара по специальности (аккомпанементы, хоровые фуги, распевки, ансамбли).

С целью изучения особенностей рефлексии, самооценки и самоанализа обучаемых Западно-Сибирским методическим центром по музыкальному образованию было проведено анкетирование выпускников Новосибирской консерватории, прошедших общий курс фортепиано. В музыкальные колледжи региона, где работают выпускники НГК, были направлены анкеты, включающие следующие вопросы: *«Какой факультет Вы окончили? В каком году? Что преподаете? Что из усвоенного Вами за годы обучения на кафедре общего фортепиано оказалось наиболее полезным в Вашей работе? (работа над художественным образом, технические навыки, чтение с листа, умение играть в ансамбле и аккомпанировать, публичное выступление и др.). Где, в каком виде работы реализуются знания, умения и навыки, полученные Вами при обучении на кафедре? Что оказалось наиболее важным для Вашей специальности? Достаточно ли внимания уделялось изучению произведений отечественной, зарубежной, современной музыки? Удовлетворены ли Вы знаниями, полученными в занятиях по курсу фортепиано, достаточно ли их для Вашей работы (предполагаемые ответы: “хватает на три года”, “не хватает сразу после окончания консерватории”, “пришлось пополнять самостоятельно”)».*

География полученных ответов оказалась обширна: откликнулись выпускники из училищ Абакана, Барнаула, Бийска, Братска, Барабинска, Кемерово, Красноярска, Кызыла, Новокузнецка, Новосибирска, Томска, закончившие консерваторию

в разные годы. Анализ ответов показал, что знания, умения, навыки, полученные выпускниками в процессе обучения по курсу фортепиано, пригодились всем без исключения, даже в большей степени, чем им представлялось за время обучения в консерватории. Среди главных навыков они назвали работу над художественным образом, чтение с листа, аккомпанемент, при этом отметили, что мало знакомятся с современной музыкой, мало выступают на сцене, проходят слишком малый объем репертуара. Суммируя высказывания, необходимо отметить, что позитивное отношение к курсу фортепиано сформировалось у некоторых опрошенных поздно, по окончании консерватории, поскольку осознание своего уровня обученности приходит иногда только в собственной педагогической работе в образовательном учреждении.

Подводя итоги вышеизложенному, отметим, что самостоятельность – это личностное качество, проявляющееся на разных уровнях человеческой деятельности. Оно зависит от степени развитости рефлексии, самооценки, понимания и оперирования собственными действиями. Курс общего фортепиано имеет в своем резерве большие неиспользованные возможности. В учебном процессе необходимо для начала конкретно выяснить в отношении каждого студента уровень его владения музыкальной грамотой, то есть, что он уже знает и умеет, на что не надо тратить учебное время, и чем необходимо дополнить его знания, умения и навыки.

Так, инструменталистам (студентам, обучающимся игре на струнных, духовых, народных инструментах) не надо объяснять подробные закономерности артикуляции, динамики, темпоритма, они это знают в результате занятий по специальности, но нужно приучить их слуховой и моторно-двигательный аппарат к восприятию и исполнению многоголо-

сия, к фортепианному диапазону звучания, к гармонии, к педализации.

Студентам дирижерско-хорового факультета необходимо овладение фортепианной гибкостью и пластикой аппарата, исполнительской свободой и фортепианной нюансировкой, избегая прямолинейного прикосновения и «толчковости».

Студентам теоретико-композиторского факультета следует постоянно обогащать свои знания в понимании исполнительских закономерностей музыки разных стилей и эпох – от Барокко до современности, в том числе знакомясь с особенностями старинной и новейшей нотации, особенностями расшифровки.

Труднее обстоит дело с вокалистами, обладающими разноуровневой фортепианной подготовкой: от ДМШ / ДШИ, ссуза до полного ее отсутствия. В этом случае источником знаний и умений для педагога должна стать опора на специальность студента, умение интонировать, ощущать динамику, фразировку. Поэтому наилучшее начало занятий с неиграющим вокалистом – опора на игру распевок. При этом необходимо учитывать возрастной ресурс обучаемых, предполагающий использование в учебном процессе методических принципов обучения взрослого человека (объем памяти, внимания, накопленный тезаурус музыкальных впечатлений, большие руки, способные охватить все регистры клавиатуры и т.д.). Необходимо по возможности наладить быстрый темп работы, не расхолаживая их излишней детализацией проходимого репертуара.

Обращаясь к традиционным категориям Знание – Умение – Навык, необходимо отметить, что «знание» является понятием, относящимся к любой сфере музыкального знания и имеющим прямое отношение к исполнительской деятельности – это

историко-теоретический багаж музыканта, его музыкальный тезаурус, знание особенностей музыкального языка, инструментария и т.п. Термин «умение» более применим к методическим приемам работы над музыкальным произведением – это умение читать с листа, выразительно интонировать (на любом инструменте, в пении, на уроках сольфеджио), умение работать над формой, техникой, динамикой и т.д.

Первые два термина можно отнести к любой сфере исполнительской работы, но понятие «навык» следует рассматривать как принадлежность к одному инструменту, поскольку он задействует моторно-двигательную систему и связан со способами приспособления к конкретным приемам игры. При этом существует так называемая интерференция навыка, когда навык игры на одном инструменте либо способствует, либо противоречит исполнению на другом. Эти категории необходимо учитывать при поиске наиболее эффективных и быстрых педагогических методов обучения музыканта.

Воспитывая в студентах способность к переносу знаний и умений из одной учебной ситуации в другую, развивая скорость мышления и навыки моторно-двигательной адаптации к «неродному» инструменту, можно создать наиболее благоприятные условия для формирования у них такого важнейшего качества, как самостоятельность. Результаты работы по анкетированию выпускников НГК выявили необходимость усиленного внимания к постоянному рефлексированию в процессе учебной деятельности, формированию личностной самооценки и самокритичности. Как итог, это приведет к дальнейшему профессиональному самосовершенствованию музыканта, росту личности.

ЛИТЕРАТУРА

Ожегов С.И. Словарь русского языка. 17-е изд. М.: Русский язык, 1985. 797 с.
Песталоцци И.Г. Избранные педагогические сочинения: в 2 т. М.: Педагогика, 1981. Т. 2. 416 с.
Платонов К.К., Голубев Г.Г. Психология. М.: Высш. шк., 1977. 240 с.
Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М.: Наука, 1987. 240 с.
Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984. 176 с.

REFERENCES

Ozhegov, S.I. (1985), *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language], 17 ed., Russkii yazyk, Moscow, 797 p. (in Russ.)
Pestalotstsi, I.G. (1981), *Izbrannye sochineniya: v 2 t.* [Selected pedagogical works: in 2 vols.], Vol. 2, Pedagogika, Moscow, 416 p. (in Russ.)
Platonov, K.K., Golubev, G.G. (1977), *Psikhologiya* [Psychology], Vysshaya shkola, Moscow, 240 p. (in Russ.)
Teiayr de Sharden, P. (1987), *Fenomen cheloveka* [The human phenomenon], Nauka, Moscow, 240 p. (in Russ.)
Tsypin, G.M. (1984), *Obuchenie igre na fortepiano* [Learning to play the piano], Prosveshchenie, Moscow, 176 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Зенина Людмила Леонидовна, заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, почетный работник культуры Новосибирской области, доцент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: ldobrosmyslova@mail.ru

Author Information

Lyudmila L. Zenina, Honored Worker of the All-Russian Musical Society, Honorary Worker of Culture of the Novosibirsk Region, associate professor of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: ldobrosmyslova@mail.ru

Поступила в редакцию 05.05.2023
После доработки 01.03.2024
Принята к публикации 06.03.2024

Received 05.05.2023
Revised 01.03.2024
Accepted for publication 06.03.2024

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ПИАНИСТА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Чжан Су¹

¹ Чунцинский педагогический университет, Чунцин, 400000, Китайская Народная Республика

Аннотация. Цель статьи заключается в конкретизации значения полифонического репертуара для развития пианиста в современном музыкально-образовательном пространстве. Выделены критерии, по которым отбирается полифонический репертуар. Он должен иметь развивающий потенциал для формирования полифонического мышления и развития полифонического слуха пианиста, оказывать позитивное влияние на различные стороны и качества личности, среди которых внимание, память, волевая сфера, эмоциональная отзывчивость. Полифонический репертуар должен представлять художественную ценность, и, в то же время, выделяться необходимостью стиливого разнообразия, его расширения и обновления за счет малоизвестных, современных, новаторских произведений. Выбор полифонических произведений должен отвечать критерию соответствия индивидуальным возможностям и потребностям обучающихся. Представлены методические рекомендации по выбору полифонического репертуара для пианистов на всех ступенях музыкального образования, связанные с принципами преемственности в обучении, с современными образовательными тенденциями. Установлено, что значение полифонического репертуара для пианиста заключается в формировании исполнительских навыков, психических качеств личности, стиливого понимания музыки, собственного правильного отношения к выбору репертуара, гармоничном развитии музыкальных способностей.

Ключевые слова: пианист, полифония, репертуар, критерии выбора, современные образовательные тенденции

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжан Су. Полифонический репертуар и его значение для развития пианиста в современном музыкально-образовательном процессе // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 161–168. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-161-168.

POLYPHONIC REPERTOIRE AND ITS SIGNIFICANCE FOR THE DEVELOPMENT OF A PIANIST IN THE MODERN MUSIC EDUCATIONAL PROCESS

Zhang Su¹

¹ Chongqing Pedagogical University, Chongqing, 400000, People's Republic of China

Abstract. The purpose of the article is to concretize the significance of the polyphonic repertoire for the development of a pianist in the modern music and educational space. The article highlights the criteria by which the polyphonic repertoire should be selected. It must have developmental potential for the formation of polyphonic thinking and the development of the pianist's polyphonic hearing, and have a positive impact on the development of various aspects and qualities of the individual, including attention, memory, volition, and emotional responsiveness. The polyphonic repertoire must have artistic value, and, at the same time, the need for stylistic diversity, its expansion and renewal through little-known, modern, innovative works is emphasized. At the same time, the choice of

polyphonic works must meet the criterion of compliance with the individual capabilities and needs of students. The article presents methodological recommendations for choosing a polyphonic repertoire for pianists at all levels of music education, related to the principles of continuity in teaching and modern educational trends. It has been established that the importance of the polyphonic repertoire for a pianist lies in the formation of performing skills, mental qualities of the individual, stylistic understanding of music, one's own correct attitude to the choice of repertoire, and the harmonious development of musical abilities.

Keywords: pianist, polyphony, repertoire, selection criteria, modern educational trends

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

For citation: Zhang Su (2023), "Polyphonic repertoire and its significance for the development of a pianist in the modern music educational process", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 161–168. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-161-168.

Пианист должен обладать широким спектром знаний, умений и навыков, связанных с пониманием логики драматургического развития и архитектоники произведения, с эмоциональной гибкостью, способностью отражения тончайших переходов настроений в музыкальном развитии, с высоким уровнем технического мастерства, сочетающегося с художественными аспектами исполнения. Эффективная исполнительская деятельность пианиста основана на развитии профессиональных качеств, включающих владение всем арсеналом музыкально-выразительных средств инструмента, беглостью, исполнительской техникой, артикуляционной выразительностью, певучестью, культурой звука. Одним из главных аспектов мастерства пианиста является его владение полифонией, под которым понимается умение «расчлененно, дифференцированно воспринимать (слышать) и воспроизводить в музыкально-исполнительском действии <...> несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий, – что составляет один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания» (Цыпин Г., 1984, с. 58).

Изучение полифонических произведений – обязательная часть учебного репертуара пианиста на всех ступенях музыкального образования. Под полифоническим репертуаром понимается совокупность произведений для фортепиано, в которых преобладает полифоническая

фактура, и на основе которых обучающиеся-пианисты постигают основы полифонического мастерства. Многоголосные произведения, написанные в полифонических жанрах и формах (преимущественно имитационных), развивают у обучающихся полифоническое мышление, умение распределять внимание между несколькими отдельными голосами и «вести» их, не утрачивая целостности мелодических линий, выстраивать форму целого и удерживать внимание слушателей.

Владение пианистом полифонией во многом зависит от грамотно подобранного репертуара, на материале которого обучающийся сможет достигнуть вышеуказанных умений и навыков. В ситуации модернизации музыкального образования вопросы полифонического репертуара требуют пересмотра. Обращением к данной проблеме обусловлена актуальность исследования.

В современном музыкально-образовательном процессе полифонический репертуар пианиста должен отвечать ряду критериев. Прежде всего, он должен иметь развивающий потенциал для формирования полифонического мышления и развития полифонического слуха пианиста, под которым понимается «способность дифференцированно воспринимать и оперировать в музыкально-исполнительском процессе несколькими самостоятельными, автономно развивающимися мелодическими линиями» (Цыпин Г., 1984, с. 59). В этом смысле полифонический

слух – один из аспектов целостного представления в феномене музыкального слуха, наряду с такими его составляющими, как мелодический, гармонический, ладовый, тембровый слух и др. Все эти аспекты слуха, в совокупности с чувством ритма и эмоциональной отзывчивостью на музыку, развиваются в процессе музыкального воспитания в комплексе, оказывая взаимное влияние друг на друга. Поэтому еще одним важным критерием формирования полифонического репертуара является его универсальность и, образно говоря, «комплексность» в плане развития всех направлений музыкального мышления и всех составляющих музыкального слуха.

Универсальность полифонического репертуара заключается в его влиянии на развитие разных сторон и качеств личности, в том числе на внимание, память, мышление, волю, эмоциональную отзывчивость, творческий потенциал, общий кругозор. Так, исполнение полифонических произведений требует умения распределить восприятие между всеми голосами, выделяя при этом главные (тематические) и второстепенные (нетематические) среди них, и в то же время проводя целостно каждый голос, подголосок, мелодическую линию.

В процессе исполнения полифонического произведения действия пианиста в каком-то смысле уподобляются деятельности режиссера: он контролирует и координирует разные голоса, слышит фактуру по горизонтали («ведет» мелодические линии) и по вертикали (выстраивает гармонию, играет ритмически одновременно), согласовывает движения правой и левой руки, использует педаль, определяет силу удара пальцев, плавность артикуляции, динамику и т. д. Таким образом, полифоническое сочинение как никакое другое произведение способствует развитию внимания обучающегося, а особенно того компонента, который называется распределением внимания.

Кроме того, полифоническая музыка имеет сложную внутреннюю организацию, строго и рационально продуманную форму, и при этом нередко довольно серьезное, сложное содержание, что в целом требует значительно больших затрат ресурсов памяти, чем произведения других жанров (например, этюды, пьесы). Соответственно, полифонический репертуар оказывает значительное воздействие и на развитие памяти обучающихся-пианистов. Не менее активно в процессе работы над полифоническими сочинениями происходит развитие исполнительской воли. Под ней подразумевается умение организовать свою профессиональную деятельность в нужном направлении в соответствии с рациональностью использования тех или иных художественно-технических возможностей.

Проблема формирования и развития навыков исполнения полифонии стоит не только перед молодыми начинающими исполнителями, нередко она возникает и у более опытных пианистов, которые обращаются, например, к современным полифоническим произведениям. В таких случаях все вышеназванные сложности обостряются из-за обновлений музыкального языка, внедрения новых композиторских техник, которые уже с XX в. становятся доминирующей сложностью для пианиста, исполнителя современной академической музыки XX–XXI столетий.

Важным критерием для выбора произведений полифонического репертуара является художественная ценность. Как показывает практика, музыкально-педагогическая система уже давно отобрала из всего накопленного фортепианного наследия те лучшие эталонные образцы, которые имеют непреходящую художественную и культурную ценность, например, произведения И.С. Баха. Однако полифонический репертуар продолжает постоянно обновляться, расширяться, регулярно появляются новые полифони-

ческие сочинения современных композиторов, что требует особого внимания педагогов к развивающему потенциалу и художественной ценности этой музыки.

Художественно-содержательная ценность полифонической музыки, как правило, довольно высока: полифония, несмотря на ее ассоциации с «серьезностью» и «старинностью», на самом деле совершенно не ограничена по своей выразительной палитре и содержательному богатству. «Возможности многоголосия практически безграничны, – подчеркивал Д. Шостакович. – Полифония может передать все: и размах времени, и размах мысли, и размах мечты, творчества» (Протопопов В., 1978, с. 362). Важно найти и «услышать» в этой музыке все грани ее художественного содержания, которые, бесспорно, обогатят внутренний мир и эмоциональную сферу ученика.

Отсюда следует критерий стиливого разнообразия: несмотря на наличие «золотого фонда» полифонической фортепианной музыки (на практике связанного, прежде всего, с барочной музыкой и именем И.С. Баха), полифонический репертуар не должен ограничиваться этим «фондом» и музыкальным наследием эпохи барокко. Обучающихся нужно по возможности знакомить и с раннебарочной музыкальной культурой, и с полифонией классико-романтического периода, и с разнообразными произведениями современной эпохи, в которую полифония вновь стала очень востребованной. Для этого педагог должен хорошо разбираться в полифонической музыке разных эпох, изучать малоизвестные страницы фортепианного творчества классиков, интересоваться сочинениями современных композиторов разных национальных школ, стремиться к расширению и обновлению полифонического репертуара.

Старинные полифонические пьесы можно найти у Г. Перселла, К. Граупнера, в сюитах А. Корелли. Две пьесы в тради-

циях полифонического цикла написаны П.И. Чайковским – это Прелюдия и Фуга в малоизвестном цикле «Шесть фортепианных пьес», ор. 21. Несложные, но интересные полифонические произведения встречаются у М.И. Глинки («Двухголосная фуга», «Полифоническая пьеса»), А.Н. Скрябина («Канон»), А.К. Лядова («Прелюдия», «Канон»), С.М. Майкапара («Менуэт», «Фугетта», «Канон»), Н.Я. Мясковского («Две легкие фуги», «Элегическое настроение», «Охотничья перекличка», «В старинном стиле»), К. Караева («Детская полифоническая сюита»). Полифоническая музыка XX столетия «оказалась органично включенной и в авангардные, и в традиционные области» композиторского творчества (Гуменная Т., 2023, с. 70). Из современных российских композиторов можно отметить полифонические произведения для фортепиано Д. Кабалевского, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Р. Щедрина, Г. Свиридова, А. Холминова, Ю. Буцко, С. Слонимского, М. Скорика, В. Бирика, С. Фейнберга, Э. Денисова, М. Кажлаева, Б. Тищенко, Р. Леденева и др. Для пианистов более высокого уровня можно найти массу примеров полифонических циклов, которые в XX в. очень охотно сочиняли композиторы, наследуя традиции И.С. Баха.

Так, циклы наподобие «Хорошо темперированного клавира» из 24 прелюдий и фуг появились у Д. Шостаковича, Р. Щедрина, И. Ельчевой, М. Скорика, А. Флярковского, С. Слонимского. Подобный цикл из интерлюдий и фуг написал немецкий композитор П. Хиндемит, дав ему название «Ludus tonalis» («Игра тональностей»). Оригинальное претворение малого цикла «прелюдии и фуги», связанное с синтезом европейских традиций и национальной ладовой основы, представлено в творчестве китайских композиторов: Дин Шандэ, Ли Сианя, Ван Лисана, Яо Хэнъю, Чэнь Минджи, Ю Сусянь (Цао Синьюй, 2021, с. 70). Широко представлены

полифонические произведения и творчестве композиторов других национальных школ.

При таком многообразии полифонического репертуара всегда остро стоит проблема его соответствия индивидуальным возможностям и потребностям учащихся. Например, от уровня сложности зависит и успех ученика, и развивающее воздействие полифонии. Если произведение будет слишком легким, то его изучение не приведет к творческому и профессионально-техническому росту исполнителя, а если, напротив, навыков пианиста недостаточно для освоения произведения, и оно окажется слишком сложным, то работа может быть не доведена до конца, не принесет удовлетворения и чувства успешности или же может быть сопряжена с большим количеством рисков. Поэтому педагогу следует очень внимательно относиться к выбору полифонического репертуара.

Приведем пример: в сфере традиционного, давно закрепившегося в педагогической практике репертуара, взятого из полифонического творчества И.С. Баха, особенно выделяются его циклы «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», «Инвенции» и «Хорошо темперированный клавир». Они демонстрируют различные уровни полифонического мастерства. И.С. Бах в предисловии к «Инвенциям» указывал, что эти произведения являются своеобразными ступенями на пути развития полифонического мышления: сначала он рекомендует осваивать двухголосные инвенции, затем трехголосные (он их называл «Симфониями»), а в дальнейшем переходить к прелюдиям и фугам.

Однако на практике нельзя руководствоваться только этими рекомендациями: нельзя играть, например, все инвенции исключительно в ДМШ, а прелюдии и фуги – только в вузе. Полифоническая музыка И.С. Баха очень богата и разнообразна как по содержанию, так и по

сложности полифонической техники, поэтому в ней можно найти произведения для любого уровня подготовки учащегося-пианиста. Так, пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» подойдут для учащихся ДМШ разных классов: если большинство менуэтов, «Марш» G-dur, «Ария» d-moll, «Мюзет» (знаменитая «Волынка») по силам начинающим пианистам, то с полонезами, «Хоральной прелюдией», «Соло для клавесина» справятся только самые способные, и лучше включить их в программу средних классов.

Двухголосные инвенции практически в полном объеме подходят для программы ДМШ, однако инвенции ми-бемоль мажор и ля мажор могут быть отнесены только к программе старших классов либо колледжа и музыкального училища – по причине их масштабности, техничности, быстрых темпов. Трехголосные инвенции обычно исполняются в старших классах ДМШ и ссузах, хотя инвенции до минор, соль минор, ля минор могут быть вполне по силам и учащимся средних классов.

Еще более труден выбор репертуарной политики относительно малых полифонических циклов из «Хорошо темперированного клавира»: с одной стороны, полифония здесь на высшем уровне сложности, и раньше старших классов ДМШ она обычно не может быть качественно освоена. С другой стороны, если учащийся собирается участвовать в конкурсах, продолжать музыкальное образование, поступать в вуз или ссуз, то ему просто необходимо включить в программу «Прелюдию и фугу» И.С. Баха. Как правило, эти произведения считаются критерием успешного освоения полифонического мышления, и играть что-либо другое – это заведомо уступать другим конкурсантам или абитуриентам.

Сложность малых полифонических циклов И.С. Баха состоит в том, что они очень масштабны по замыслу и воплощению: прелюдии и фуга являются двумя от-

носителем самостоятельными номерами, каждый со своим образом, содержанием, техническими приемами, причем они еще и имеют определенные соотношения между собой – либо прелюдия подготавливает фугу в образно-эмоциональном плане, либо контрастирует ей. Фуга – высшая форма имитационной полифонии, что подразумевает ее техническую, фактурную, композиционную сложность. Это обуславливает выбор полифонических циклов И.С. Баха только для исполнения уже состоявшимися пианистами, обучающимися на уровне ссуза и вуза.

Однако есть в «Хорошо темперированном клавире» несколько примеров, доступных для исполнения в старших классах ДМШ: к ним обычно относят прелюдии и фуги соль минор, ре минор, до минор, фа-диез минор, фа-диез мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира», Прелюдию и Фугу фа минор из второго тома. Вышеназванные примеры из первого тома отличаются умеренными темпами, лаконичными темами, сравнительно прозрачной фактурой, нередко в них паузирует тот или иной голос, а интермедии строятся на простых узнаваемых оборотах, позаимствованных из темы. Пример из второго тома отличается быстрым темпом фуги и ее техническим характером, но вместе с тем она очень ясная по структуре и имеет небольшое количество проведений темы, а прелюдия – предельно краткая, неспешная, простая по фактуре. Это позволяет освоить перечисленные нами примеры учащимся пианистам ДМШ.

Помимо соответствия уровня сложности полифонического репертуара возможностям исполнителя, должны учитываться и другие индивидуальные качества, например, возрастные особенности, темперамент, характер, волевое развитие, мотивация, профессиональные планы и т.д. Так, ученики младшего школьного возраста по физическому

и психологическому развитию не способны к освоению масштабных полифонических произведений: в этом возрасте дети отличаются постепенным накоплением выносливости, внимания, памяти и всех мыслительных процессов, у них доминирует любознательность и эмоциональность восприятия, но почти отсутствует сформированная воля, мотивация, устойчивость внимания. Поэтому полифонический репертуар в этом возрасте должен, по возможности, соответствовать критериям лаконичности, программности, яркой образности. При этом нельзя отказываться от полифонии, потому что учащимся младших классов она дается с большим трудом: полифоническая музыка влияет на развитие психических функций, особенно внимания (возрастает устойчивость, способность к переключению и распределению внимания, чего требует многоголосная музыка), мышления (происходит переход от наглядно-образного к логическому мышлению, что позволяет осваивать рационально организованные полифонические формы) и волевых качеств (способности к самоорганизации).

Учащиеся среднего школьного возраста и подростки активно развиваются как в физическом, так и в психологическом плане, возрастает их выносливость, объем и активность памяти, усиливается стремление к знаниям, формируется волевая сфера и характер, всеми процессами управляет осознанная мотивация и самоорганизация, а мышление достигает своих высших форм – понятийного, абстрактного и творческого. В этом возрасте учащиеся уже способны осваивать и удерживать в памяти довольно протяженные и сложные полифонические произведения, для воплощения художественного содержания им уже не обязательно опираться на программные названия или яркие образные сюжеты пьес – они уже могут осознавать обобщенно-абстракт-

ное содержание музыки, понимать всю красоту строгих композиционных форм полифонии, проследить развитие нескольких голосов.

Возраст обучающихся ссузов и вузов характеризуется сформированностью психофизиологических качеств личности, ее социальной активностью, у пианистов отмечается доминирование интеллектуально-познавательной деятельности и осознанная профессиональная ориентация. У студентов к этому возрасту четко фиксируется взаимосвязь между качеством и количеством проделанной работы – художественным результатом, они понимают поставленные перед ними исполнительские задачи, способны полноценно осознавать и воплощать сложные замыслы полифонической музыки. Как указывают Е.П. Красовская и Хо Да, благодаря грамотно выстроенной системе музыкального образования к моменту поступления в вуз у пианистов накапливается значительный слуховой, исполнительский, музыкально-теоретический и музыкально-исторический опыт освоения полифонической ткани, что выступает прочной опорой к созданию высокохудожественных интерпретаций лучших образцов полифонических жанров (2019, с. 110).

Кроме того, обучение пианистов в вузе является благоприятным временем для освоения полифонической музыки XX в., насыщенной сложным современным музыкальным языком. Необходимо обогащать полифонический репертуар обучающихся за счет малоизвестных, современных, даже новаторских произве-

дений. Чуткий преподаватель должен посоветовать обучающемуся произведения, которые будут для него выигрышны, сильны, позволят развить необходимые стороны исполнительской техники, стилевого мышления, общего кругозора.

На основании исследования можно сделать следующие выводы. Полифонический репертуар должен иметь развивающий потенциал для формирования полифонического мышления и развития полифонического слуха пианиста. Грамотно подобранный репертуар оказывает позитивное влияние на развитие различных сторон и качеств личности, в том числе внимания, мышления, памяти, волевой сферы, эмоциональной отзывчивости и др. Полифонический репертуар должен иметь художественную ценность и, в то же время, отличаться стилевым разнообразием. Одновременно выбор полифонических произведений для обучающегося должен отвечать критерию соответствия его индивидуальным возможностям и потребностям на разных ступенях музыкального образования. Полифонический репертуар в процессе музыкального воспитания не только обеспечивает обучающимся пианистам активное и гармоничное развитие музыкальных способностей, исполнительских навыков и всех психических качеств личности, но и постепенно сформирует у них собственное правильное и ответственное отношение к выбору репертуара, так как в дальнейшей самостоятельной деятельности профессиональные пианисты будут сами решать, что играть и как играть.

ЛИТЕРАТУРА

Гуменная Т.П. Полифонические произведения отечественных композиторов XX века // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2023. № 1. С. 69–74.

Красовская Е.П., Хо Да. Педагогические подходы к освоению полифонических циклов И.С. Баха и Д.Д. Шостаковича в классе фортепиано студентами Китайской Народной Республики // *Музы-*

REFERENCES

Cao Xinyu, Agdeeva, N.G. (2021), "The cycle «Prelude and Fugue» in Chinese music: an example of the cycle «Four Little Preludes and Fugues» by Ding Shande", *Iskusstvo, nauka, praktika* [Art, science, practice], no. 4, pp. 69–76. (in Russ.)

Gumennaya, T.P. (2023), "Polyphonic works of Russian composers of the XX century", *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, no. 1, pp. 69–74. (in Russ.)

кальное исполнительство и образование. 2019. Т. 7, № 3. С. 105–125.

Протопопов В.В. Полифония // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 4. М.: Сов. энцикл., 1978. С. 344–364.

Цао Синьюй, Агдеева Н.Г. Цикл «прелюдия и fuga» в китайской музыке: на примере цикла «Четыре маленькие прелюдии и фуги» Дин Шандэ // Искусство, наука, практика. 2021. № 4. С. 69–76.

Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984. 176 с.

Krasovskaya, E.P., Kho Da (2019), “Pedagogical approaches to mastering the polyphonic cycles of J.S. Bach and D.D. Shostakovich in the piano class by students of the People's Republic of China”, *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i obrazovanie* [Musical performance and education], Vol. 7, no. 3, pp. 105–125. (in Russ.)

Protopopov, V.V. (1978), “Polyphony”, *Muzykal'naya entsiklopediya* [The musical encyclopedia], Vol. 4, Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, pp. 344–364. (in Russ.)

Tsy-pin, G.M. (1984), *Obuchenie igre na fortepiano* [Learning to play the piano], Prosveshchenie, Moscow, 176 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чжан Су, преподаватель Чунцинского педагогического университета (КНР)

E-mail: 291866455@qq.com

Author Information

Zhang Su, teacher at the Chongqing University (CPR)

E-mail: 291866455@qq.com

Поступила в редакцию 31.10.2023

После доработки 05.03.2024

Принята к публикации 06.03.2024

Received 31.10.2023

Revised 05.03.2024

Accepted for publication 06.03.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 169–176
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 1, pp. 169–176
ISSN 2308-1031

© Соснова, А.Д., Светлова, О.А., 2024
УДК 78.03
DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-169-176

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТРОГАНОВЫХ В СФЕРЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

А.Д. Соснова¹, О.А. Светлова¹

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

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению исторического значения рода Строгановых в развитии русской культуры и искусства. Авторы анализируют исследования данной проблематики и суммируют различные факты и доказательства значительного вклада Строгановых в разные области искусства, включая архитектуру, живопись, церковно-певческое и декоративное искусство. Приводятся уникальные произведения искусства, созданные по заказу представителей рода Строгановых, которые отражают богатство и разнообразие художественного творчества, и их изучение позволит лучше понять роль аристократии в развитии культуры и искусства России. Авторы освещают роль наиболее выдающихся деятелей рода Строгановых, в том числе Александра Сергеевича (1733–1811) и Григория Александровича (1770–1857), в поддержке и формировании талантливых деятелей искусства своего времени, в развитии коллекционирования и меценатства. Особое внимание уделяется вопросам взаимодействия Строгановых с другими представителями культурной и политической элиты, анализу их роли в формировании культурных ценностей и традиций России. Сделаны выводы о значительном влиянии и вкладе Строгановых в создание национальной идентичности и сохранение культурного наследия страны. Обширные коллекции рода Строгановых, в особенности книжное и нотное наследие, являются неизменным предметом научных изысканий отечественных ученых.

Ключевые слова: Строгановы, коллекционирование, меценатство, история русской культуры

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Соснова А.Д., Светлова О.А. Деятельность Строгановых в сфере русской культуры и искусства // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 169–176. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-169-176.

ACTIVITIES OF THE STROGANOV IN THE FIELD OF RUSSIAN CULTURE AND ART

A.D. Sosnova¹, O.A. Svetlova¹

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

Abstract. The article is an overview of the historical role of the Stroganov family in the development of Russian culture and art. The authors review existing research on this topic and present various evidence of the Stroganovs' significant contributions to various fields of art, including architecture, painting, church singing and decorative arts. The article examines unique works of art created by order of representatives of the Stroganov family. These works reflect the richness and diversity of artistic creativity of that time, and their study allows us to better understand the role of the aristocracy in the development of Russian culture and art. The authors highlight the role of the Stroganovs in supporting and shaping talented artists of their time, as well as their significant contribution to the development of collecting and philanthropy. Particular attention is paid to the interaction of the Stroganov family

with other representatives of the cultural and political elite, as well as to the analysis of their role in the formation of cultural values and traditions of Russia. The authors consider examples of cooperation between the Stroganovs and other aristocratic families and artists, and conclude that the Stroganovs' contribution to the formation of national identity and the preservation of the country's cultural heritage has had a significant impact.

Keywords: Stroganovs, collecting, patronage, history of Russian culture

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

For citation: Sosnova, A.D., Svetlova, O.A. (2023), "Activities of the Stroganovs in the field of Russian culture and art", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 169–176. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-169-176.

Строгановы известны в русской истории как знатный род именитых людей – графов и баронов, в первую очередь солепромышленников, земле- и заводо-владельцев. По сей день они интересуют исследователей, преимущественно историков и генеалогов. Первые работы о династии Строгановых появились в XIX в., к ним относятся публикации Н.Г. Устрялова¹, Н.М. Колмакова, А.А. Дмитриева². Социально-политические события первых десятилетий XX в. и их тяжелые последствия несколько притормозили изучение рода Строгановых. В 1924 г. вышел труд А.А. Введенского, где было дано представление о хозяйственной деятельности Строгановых. Продолжая работу в этом направлении, только в 1962 г. автор опубликовал еще одну книгу под тем же названием «Дом Строгановых в XVI–XVII вв.».

Изучение семьи Строгановых было продолжено российскими эмигрантами на Западе. Так, в 1961 г. русский генеалог Н.Ф. Иконников издал монументальный труд на французском языке «Дворянство России» («La Noblesse de Russie. Publes par Nicolas Ikonnikov», Paris, 1961, vol. P. 2), где подробно изложена родословная Строгановых. В конце XX в. в Германии и Франции вышли работы княгини Татьяны Илларионовны Меттерних (урожденной княжны Васильчиковой) «Строгановы – некоронованная династия» (*Die Stroganoffs eine ungekronte Dynastie*, 1984) и «Строгановы: история России через семейную хронику» (*Les Stroganoff une histoire de la Russie a travers*

une chronique familiale, 1991). В России была опубликована книга двух авторов Н.П. Парфентьева и Н.В. Парфентьевой «Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII веков» (1993).

В начале XXI в. появились работы, связанные с династией Строгановых. Так, в книге «Род Строгановых» автор представляет наиболее полную родословную именитых людей (Купцов И., 2005). Н.А. Мудрова посвящает монографию одному из значительных фамильных книжных собраний России периода феодализма «Библиотека Строгановых (вторая половина XVI – начало XVIII в.)» (2015). Опубликованы статьи «Коллекционирование в среде русской аристократии в XVIII–XIX вв.» (Игнатьева О., 2018) и «Каталог коллекции А.С. Строганова и традиция французских аукционных каталогов второй половины XVIII века» (Шарнова Е., 2019).

В опоре на имеющиеся труды представим краткий обзор становления семьи Строгановых и их деятельности, уделяя пристальное внимание заслугам в сфере культуры, особенно графа Александра Григорьевича Строганова.

Считается, что история рода Строгановых начинается со Спиридона, жившего при великом князе Дмитрие Донском. Со временем семья Строгановых укрепляла свои позиции, постепенно завоевывая доверие правящей власти. Так, полагается, что внук Спиридона Лука Козьмич способствовал выкупу князя Василия Васильевича Темного из татарского плена (около 1445 г.).

В XVI в. торговля с сибирскими аборигенами и соляные варницы в Пермском крае в достаточно короткие сроки обогатили род Строгановых. Поэтому они нередко оказывали финансовую поддержку законной власти³ и помогали в освоении земель⁴. Благодаря своим заслугам Строгановы получили звание «именитых людей» со всеми привилегиями, они «подлежали только личному царскому суду, могли строить города, крепости, содержать ратных людей, лить пушки, воевать с владельцами Сибири, вести беспопытную торговлю с азиатскими народами» (Купцов И., 2005, с. 7). Это дало Строгановым огромное преимущество в реализации поставленных целей. Безусловно, наряду с торгово-экономической деятельностью немаловажную роль сыграли Строгановы в культурном развитии страны, освоении и преобразовании Сибири. Будучи землевладельцами, Строгановы участвовали в благоустройстве городов и деревень, открывая в них заводы, возводя церкви. С развитием церковного зодчества связывают подъем иконописного и книжного искусства, которое также поддерживалось Строгановыми.

В конце XVI в. и на протяжении практически всего XVII столетия во владениях именитого рода активно развивается лицевое («изобразительное») шитье. «Из источников видно, что художественное шитье зародилось у Строгановых, очевидно, еще при Анике Федоровиче и развивалось при его сыновьях, внуках и правнуках. В одной из светлиц трудилась жена Семена Аникиевича Евдокия Нестеровна и жена Петра Семеновича Матрена Ивановна. Довольно значительное число произведений вышло из мастерской жены Дмитрия Строганова Анны Ивановны» (Парфентьев Н., 1993, с. 25). Строгановское шитье, предназначенное для церкви, отличается необыкновенно умелой техникой исполнения. Изделия представляют собой живописные

картины, искусно вышитые яркими шелковыми нитями с использованием золотых (золоченых) нитей, которые придают изображениям особое золотое сияние.

Содержание храма предполагало его полное обеспечение от икон и алтарных покрывал до серебряных крестов и священных книг. Все это предоставляли Строгановы. Они нанимали мастеров и ремесленников для создания церковной утвари, а также приобретали необходимые книги, которыми снабжали фамильные церкви, соборы и монастыри. Со временем возросшая потребность в книге привела Строгановых к организации ее собственного производства наиболее доступным способом – через переписывание.

С родом Строгановых связано еще одно уникальное явление в области древнерусского певческого искусства, а именно создание усольской школы. Для обучения местных церковных певчих Строгановы пригласили известного новгородского распевщика Стефана Голыша, который впоследствии стал наставником талантливого Ивана Лукошкова. Так, постепенно в Сольвычегодске складывается школа «Усольского мастеропения», называемая также строгановской, о которой пишут в исследовании Парфентьевы. Процветанию певческого искусства способствовала и плодотворная работа строгановской книгописной мастерской.

Поддержка и выучка мастеров, формирование собственных крепких традиций в искусстве стали своеобразным культурным credo рода Строгановых. Следующий виток развития меценатской и просветительской деятельности в этой сфере пришелся на период русского барокко и классицизма.

Центром строгановской среды нового времени по праву можно считать дом у Полицейского моста в Санкт-Петербурге, построенный под руководством барона Сергея Григорьевича (1707–1756)

по проекту архитектора Б. Растрелли в 1754 г. Одно из культовых сооружений рода позже стало именоваться Строгановским дворцом, ныне это филиал Государственного Русского музея. «В Строгановском дворце была создана одна из первых в России коллекция иконописи, в которой произведения мастеров строгановской школы составляли большую и самую значительную часть коллекции. Более доступными для осмотра стали вещи прикладного характера: мебель, табакерки, вазы из цветного камня с бронзой, шандалы и канделябры, мелкая бронзовая пластика. Огромную ценность представляла обширная библиотека, пополнявшаяся всеми владельцами дома. Помимо увеличения коллекции живописи, значительно увеличилась нумизматическая часть. Особенное внимание Сергей Григорьевич уделял коллекционированию русских и византийских монет»⁵.

Огромный вклад в развитие культуры внес сын барона Александр Сергеевич (1733–1811), известный в аристократических кругах как почетный член, а затем президент Академии художеств, директор Императорской публичной библиотеки, «Главный начальник Экспедиции мраморной ломки и приискания цветных камней в Пермской губернии» (Купцов И., 2005, с. 91). Александр Сергеевич был также известен как меценат и коллекционер. Получив прекрасное образование за границей, он стал активно увлекаться наукой и искусством. За границей Строганов приобретал западноевропейские шедевры, которые впоследствии стали его первыми экспонатами будущей коллекции.

Как указывает Е. Шарнова, первый каталог коллекции А.С. Строганова, вышедший в 1793 г. на французском языке, включал в себя 87 картин пяти западноевропейских художников. Во втором каталоге 1800 г. коллекция насчитывала уже 116 образцов семидесяти двух живописцев (Шарнова Е., 2019, с. 223). Об-

ращаясь к данному каталогу, интересно отметить, какие картины привлекали внимание Строганова. «Собрание включало работы итальянских, французских, голландских, фламандских и испанских мастеров. Предпочтение Строганов явно отдавал итальянским живописцам, главным образом художникам Возрождения и академистам XVII века. В дальнейшем в собрании появились картины русских мастеров»⁶.

Все произведения искусства размещались в Строгановском дворце, причем «коллекции А.С. Строганова были открыты для образованной публики раз в неделю», а сам дом превратился в «своеобразный салон, в котором бывали художники, писатели, музыканты, известные ученые» (Игнатьева О., 2018, с. 57). При дворе А.С. Строганова работали живописцы и архитекторы, из которых многие впоследствии стали выдающимися русскими мастерами. Среди них, например, А.Н. Воронихин (1759–1814), родившийся в семье канцеляриста из крепостных, принадлежавших графу А.С. Строганову. По его приказу Воронихин вместе с братом Ильей был отправлен учиться в Москву. Он написал знаменитые полотна «Вид картинной галереи в Строгановском дворце» и «Вид на Строгановскую дачу в Петербурге», за которую получил звание академика перспективной живописи, присужденное Советом Академии художеств в 1797 г.

В 1786 г. вместе с Павлом Строгановым (сын А.С. Строганова) и Шарлем Роммом талантливый архитектор отправился в путешествие по России, Франции и Швейцарии. Воронихиным была проведена реконструкция ряда залов, он также является создателем знаменитых архитектурных ансамблей Казанского собора (1801–1811) и Горного института (1806–1811). «Воронихин прославился так же, как мастер оформления интерьеров. По его рисункам изготавливались предме-

ты декоративно-прикладного искусства: от мебели до осветительных приборов и ваз»⁷.

Помимо размещения художественных коллекций в Строгановском дворце были обустроены Зеркальная галерея, обширная библиотека и Минеральный кабинет, выполненный А. Воронихиным в 1791–1792 гг. и предназначавшийся для экспонирования коллекции минералов и сосредоточия богатейшего книжного собрания графа А.С. Строганова. Сам дворец «был одним из центров светской жизни и даже императорских приемов. С 1784 г. Александр Сергеевич стал петербургским предводителем дворянства, приемы во дворце не раз были в центре внимания современников. В 1796 г. А.С. Строганов организовал первое в России представление “Живые шахматы” специально для приема короля Швеции Густава IV. Такого рода деятельность приводила к новым титулам и должностям» (Игнатьева О., 2018, с. 57).

Действо выглядело, согласно описаниям, следующим образом: «На большой лужайке, покрытой зеленым и желтым дерном правильными квадратами в 64 клетки, расставлены были слуги графа, одетые в средневековые костюмы желтого и зеленого цветов. Живые фигуры расставлены были на соответствующие игре места. Самой игрой руководили Лев Нарышкин и граф Остерман. Зрелище было очень оригинальное и чрезвычайно понравилось царственным гостям Строганова» (Яценко Е., 2001).

С именем Александра Николаевича (1740–1789), двоюродного брата Александра Сергеевича, связан новый этап развития деятельности Строгановых как коллекционеров и меценатов в сфере культуры и искусства. Он был действительным тайным советником, генерал-аншефом, генерал-поручиком, кавалером российских орденов, а в течение последних пятнадцати лет – членом Санкт-Пе-

тербургского английского собрания. Несмотря на сильную занятость, Александр Николаевич занимался коллекционированием ценных и редких книг. Эту традицию продолжил его сын – граф, тайный советник Григорий Александрович Строганов (1770–1857). Унаследовав богатейшую родословную библиотеку от своего отца, он не только сохранил ее, но и заметно приумножил. Страсти к книгам и коллекционированию способствовала должность Григория Александровича: будучи дипломатом, он имел возможность путешествовать по миру. Еще в годы учения он посетил Женеву и Францию, а в зрелом возрасте побывал в Мадриде (1804), Швеции (1812), Турции, Англии (1838) и в других странах.

Период долгой жизни Григория Александровича пришелся на «золотой век» Екатерины II (1762–1796), время правления Павла I (1796–1801), Александра I (1801–1825), Николая I (1825–1855) и Александра II (1855–1881). Он смог добиться расположения высших чинов и достаточно быстро пойти по карьерной лестнице, а за неустанную многогранную деятельность был удостоен высоких наград и званий: был почетным членом Академии наук, кавалером орденов Святого апостола Андрея Первозванного, Святого равноапостольного князя Владимира II степени, Святого Александра Невского, Святой Анны I степени Белого орла, командором Ордена Святого Иоанна Иерусалимского, награжден греческим орденом Спасителя (Большой крест) и нидерландским – Льва (Большой крест), за 40-летнюю беспорочную службу был отмечен знаком отличия.

Особое место в его жизни занимала общественная деятельность. С 1832 г. Григорий Александрович состоял членом Особого комитета для рассмотрения устава о карантинных, в 1854–1856 гг. являлся председателем комитета Главного попечительства детских приютов. Как известно,

Григорий Александрович был двоюродным дядей и опекуном Н.Н. Пушкиной и ее детей (1837–1846).

Как один из высокообразованных и активных представителей высшего общества, Григорий Александрович участвовал в торжественных приемах и светских мероприятиях. Так, 6 января 1837 г. он присутствовал на святочном развлечении петербургской аристократии. Это был бал-маскарад в китайских костюмах, который также посетили графиня Строганова, граф А. Строганов, Великая княжна Мария Николаевна (1819–1876). «Всего, согласно программе, в маскараде принимали участие семь особ Императорской фамилии и 118 членов высшего петербургского общества, причем некоторые семейства были представлены и родителями, и детьми, например, Адлерберги, Барятинские, Бенкендорфы, Виельгорские, Волконские, Нессельроде, Опочинины, Трубецкие, Фредериксы»⁸. А 28 июня 1838 г. граф Строганов официально представлял Россию на коронации английской королевы Виктории. Круг общения графа, безусловно, был невероятно широк.

Богатейшая библиотека Григория Александровича Строганова была передана сыновьям Сергею (1794–1882) и Александру (1795–1891). Первый способствовал оживлению гимназического образования в Москве и научно-преподавательской деятельности Московского университета. В 1825 г. граф Сергей Григорьевич Строганов сыграл ключевую роль в создании бесплатного училища в Москве под названием «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам» (в настоящее время Государственный технический университет им. графа С.Г. Строганова). Он также известен как археолог, меценат и коллекционер, оставивший после себя богатейшие коллекции русских монет и икон. Брат Сергея Григорьевича, Александр, занимал высокие посты в Российской империи. Он

был управляющим Министерством внутренних дел (1839–1841), генерал-адъютантом (с 1834), генералом от артиллерии (с 1856 г.) и главой нескольких губерний. Он внес много пожертвований в музей Одессы, помимо этого, был акционером и фундатором двух одесских банков, гласным городской думы и возглавлял Общество сельского хозяйства Южной России.

Фамильная страсть коллекционирования передалась и внуку Григория Александру Сергеевичу (1818–1864), который «известен как собиратель коллекции средневековых и западноевропейских монет (коллекция около 60 000 экземпляров), был одним из основателей Петербургского Археологического общества истории и древностей российских и действительным членом Одесского общества истории и древностей» (Купцов И., 2005, с. 134).

Официально последним представителем династии считается Сергей Александрович Строганов (1852–1923) – морской офицер, спонсировавший разработки в области оружия. Однако и в настоящее время имеются потомки Строгановых, живущие уже под другими фамилиями. Одной из ярких современных представительниц рода стала Елена Андреевна Строганова (баронесса Элен де Людингаузен). Она родилась в Париже 20 августа 1942 г. Мать Елены Ксения является дочкой Софьи Васильчиковой и внучкой Ольги Строгановой, которая приходилась внучкой Сергею Строганову, московскому генерал-губернатору. Елена Строганова живет во Франции и активно занимается общественной деятельностью в России, она возглавляет Международный фонд Строгановых. Благодаря финансированию Елены и при поддержке иностранных меценатов, которых она привезла в Россию, были собраны средства для восстановления бывших строгановских владений – Дворца в Санкт-Петербурге, церкви и зданий в Сольвычегодске, исторических городов Пермского края.

Итак, в настоящее время обширные коллекции рода Строгановых, в частности, галерея живописи, Минералогический кабинет и библиотека сосредоточены в фамильном Строгановском дворце. Однако значительная часть книжной и нотной коллекции находится в Научной библиотеке Томского государственного университета. В 1875 г. Александр Григо-

рьевич Строганов передал в дар будущему университету родовую библиотеку своего отца Григория Александровича в составе 22 626 томов. Из них 280 комплектов насчитывает коллекция нотных изданий, среди них наш интерес вызывает фонд инструментальной музыки. Именно он и определяет перспективы наших последующих изысканий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Заказчицей книги «Именитые люди Строгановы» была жена Павла Александровича Строганова (1774–1817) княжна София Владимировна Голицына.

² Устрялов Н.Г. Строгановы – именитые люди. СПб., 1842; Именитые люди Строгановы // Северная Минерва. 1843. Т. 43, № 171; Колмаков Н.М. Дом и фамилия Строгановых // Русская старина. 1887. Т. 53. С. 575–602; Т. 54. С. 71–94. Капитальное издание родословной Строгановых было предпринято А.А. Дмитриевым («Пермская старина», Пермь, 1890, вып. 2, 71 с.).

³ «В Смутное время и позже Строгановы помогали денежными взносами. В одной из жалованных грамот Петра I вычислено, что Строгановы во время междоусобия и при Михаиле Федоровиче пожертвовали деньгами 841 762 руб. (что на нача-

ло XX в. составляло около 4 миллионов рублей)» (Парфентьев Н., 1993, с. 6).

⁴ «При помощи своей “дружины” усмиряют и покоряют инородцев (например, черемисов, в 1572 г.), вступают в борьбу с сибирским ханом Кучумом» (Купцов И., 2005, с. 6).

⁵ Меценат // Интернет-портал. Строгановы. Меценаты и коллекционеры. URL: https://maecenas.ru/doc/2003_9_5.html (дата обращения: 13.05.2023).

⁶ Там же.

⁷ Строгановский дворец // Русский музей. URL: <http://rusmuseum.ru/stroganov-palace/exhibitions/> (дата обращения: 13.05.2023).

⁸ «Живые шахматы». Шахматы на дворцовой площади, 1924 год // Live in internet. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/bo4kamedat/post212887465/> (дата обращения: 30.03.2023).

ЛИТЕРАТУРА

Игнатъева О.В. Коллекционирование в среде русской аристократии в XVIII–XIX вв. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2018. № 1. С. 54–62.

Купцов И.В. Род Строгановых. Челябинск: Каменный пояс, 2005. 224 с., ил.

Мудрова Н.А. Библиотека Строгановых (вторая половина XVI – начало XVIII в.): моногр. / отв. ред. Л.И. Журова; Центр. науч. б-ка УрО РАН. Екатеринбург: УрО РАН, 2015. 540 с., [20] вкл. с. ил.

Парфентьев Н.П., Парфентьева Н.В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII веков. Челябинск, 1993. 347 с.

Шарнова Е. Каталог коллекции А.С. Строганова и традиция французских аукционных каталогов второй половины XVIII века // Искусствознание. 2019. № 1. С. 222–249.

Яценко Е.Л. Аристократические святки // Российский архив: история Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альм. М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2001. [Т. XI]. С. 71–77.

REFERENCES

Ignat'eva, O.V. (2018), "Collecting among the Russian aristocracy in the 18th – 19th centuries", *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke* [Humanitarian research in Eastern Siberia and the Far East], no. 1, pp. 54–62. (in Russ.)

Kuptsov, I.V. (2005), *Rod Stroganovykh* [The Stroganov family], Kamennyi poyas, Chelyabinsk, 224 p. (in Russ.)

Mudrova, N.A. (2015), *Biblioteka Stroganovykh (vtoraya polovina XVI – nachalo XVIII v.)* [The Stroganov Library (second half of the 16th – beginning of the 18th century)], in L.I. Zhurova (ed.), Uro RAN, Ekaterinburg, 540 p. (in Russ.)

Parfentiev, N.P., Parfentjeva, N.V. (1993), *Usol'skaja (Stroganovskaja) shkola v russkoj muzyke XVI–XVII vekov* [Usolskaya (Stroganov) school in Russian music of the 16th–17th centuries], Chelyabinsk, 347 p. (in Russ.)

Sharnova, E. (2019), "Catalog of the collection of A.S. Stroganov and the tradition of French auction catalogs of the second half of the 18th century", *Iskusstvoznanie* [Art history], no. 1, pp. 222–249. (in Russ.)

Yatsenko, E.L. (2001), "Aristocratic Christmastide", *Rossijskij arhiv: istorija Otechestva v svidetel'stvah i dokumentah XVIII–XX vv.* [Russian Archive: History

Сведения об авторах

Соснова Анастасия Дмитриевна, студентка IV курса теоретико-композиторского факультета (музыковедение) Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: nastenka_sosnova@mail.ru

Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, проректор по воспитательной работе, доцент, заведующая кафедрой истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: svetlolga@mail.ru

Authors Information

Anastasia D. Sosnova, 4th year student of the Department of Theory and Composition (Musicology) at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: nastenka_sosnova@mail.ru

Olga A. Svetlova, Cand. Sc. (Art Criticism), Vice-Rector for Educational Work, Docent, Head of the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: svetlolga@mail.ru

Поступила в редакцию 28.12.2023

После доработки 05.03.2024

Принята к публикации 06.03.2024

Received 28.12.2023

Revised 05.03.2024

Accepted for publication 06.03.2024

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

2024, Т. 12, № 1

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 кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (группы специальностей 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология), 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение), 5.10.3. Виды искусства (искусствоведение) – музыкальное искусство)

Журнал индексируется аналитической базой данных РИНЦ

Требования к оформлению материалов,
предоставляемых в редакцию журнала
«Вестник музыкальной науки»,
см. на сайте: vestnik.nsglinka.ru

Редактор *Е.В. Сафонова*

Редактор английского текста *Е.В. Сафонова*

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 15.03.2024. Дата выхода в свет 30.03.2024

Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 15,58. Уч.-изд. л. 13

Тираж 300 экз. Заказ № 218 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

