
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Т. 12, № 4. 2024

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2024

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Vol. 12, no. 4. 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 Юзефовна, 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)

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

Кърклияски 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, Республика Таджикистан)

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

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

Светлова Ольга Александровна, ответственный секретарь, кандидат искусствоведения, доцент (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 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)

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

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)

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 Natalya S., D. Sc. (Art Criticism) (Russian Institute of Art History, Saint Petersburg)

Stepniak 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; A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg)

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 (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

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

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

<i>Панкина Е.В.</i>	
Становление венецианской школы вокальной полифонии на рубеже XV–XVI вв.	9
<i>Мухина М.А., Смирнова Т.В.</i>	
Коллекция итальянских мадригалов «Il Trionfo di Dori»: история и содержание	19
<i>Бажанов Н.С.</i>	
Хорошо темперированный клавир И.С. Баха I том: история исполнения и хронометрия	31
<i>Демешко Г.А.</i>	
Об одной неизвестной интерпретации Концерта Карла Нильсена	40
<i>Александрова Л.В.</i>	
Юзеф Гейманович Кон. Самообразование, музыкальная наука, педагогика (к 105-летию со дня рождения)	53

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

<i>Мараховская Н.А.</i>	
Хоровые жанры в творчестве Григория Корчмара	66
<i>Папенина А.Н.</i>	
Музыкальные миры петербургского композитора Игоря Друха: к вопросу творческого почерка	75

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ

<i>Умнова И.Г.</i>	
Отражение истории в инструментальном творчестве Валерия Ермошкина	82
<i>Пыльнева Л.Л.</i>	
«Стойкий оловянный солдатик» С.Г. Тосина: поиск новых возможностей ударных инструментов	91
<i>Багинская Н.В., Мальцева А.А.</i>	
Динамика органного искусства Новосибирска в 2014–2024 гг.: концертная деятельность	100
<i>Царёва Е.С.</i>	
Антропологический анализ региональной музыкальной жизни посредством фрактальной оптики (на примере Енисейской губернии)	110

МУЗЫКАЛЬНАЯ МЕДИЕВИСТИКА

Труфанова Е.Е.

- Формульные структуры стихир на «Господи воззвах» 6-го гласа
Преподобному Сергию Радонежскому греческого роспева 124

ПСИХОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Конанчук С.В.

- Синестезия и эстетический образ пространства в искусстве 136

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

Хамзина З.Б.

- Пути развития современной узбекской оперы 143

Айзеништадт С.А., Ши Сюйцзэ.

- Роль духовиков Харбинского симфонического оркестра в становлении
китайского исполнительства на духовых инструментах 151

Шао Минян, Петрова А.М.

- Похоронный обряд в социально-культурном и музыкальном
пространстве провинции Шаньдун 160

Шэн Сицзе, Кладова И.П.

- Символические образы и программность в фортепианном цикле
«Весеннее путешествие» Дин Шаньдэ 174

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Цуй Хуа

- Вопросы интерпретации Сонаты для кларнета и фортепиано П. Хиндемита
на примере исполнений Д. Клёкера и Л. Михайлова 190

Карякина Л.М.

- Творческие функции пианиста-концертмейстера во взаимодействии
с вокалистом 197

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Чжан Су

- Методические рекомендации к освоению пианистами запаздывающей
педали в классе фортепиано учреждений дополнительного образования ... 207

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

<i>Pankina E.V.</i>	
The formation of the of the Venetian school of vocal polyphony at the turn of the XV–XVI centuries	9
<i>Mukhina M.A., Smirnova T.V.</i>	
The Italian madrigal collection “Il Trionfo di Dori”: its history and content	19
<i>Bazhanov N.S.</i>	
I.S. Bach's Well-Tempered Clavier I volume: history and timekeeping	31
<i>Demeshko G.A.</i>	
On an unknown interpretation of Carl Nielsen's Concerto	40
<i>Aleksandrova L.V.</i>	
Jozef Geimanovich Kon. Self-education, music science, pedagogy (on the 105th anniversary of his birth)	53

COMPOSING WORK

<i>Marakhovskaya N.A.</i>	
Choral genres in the works of Grigory Korchmar	66
<i>Papenina A.N.</i>	
Musical worlds of St. Petersburg composer Igor Drukh: on the issue of creative handwriting	75

MUSICAL CULTURE OF SIBERIA

<i>Umnova I.G.</i>	
The reflection of history in the instrumental work of Valery Ermoshkin	82
<i>Pylneva L.L.</i>	
“Persistent Tin Soldier” by S.G. Tosin: the search for a new possibilities of percussion instruments	91
<i>Baginskaya N.V., Maltseva A.A.</i>	
Dynamics of organ art in Novosibirsk in 2014–2024: concert activity	100
<i>Tsareva E.S.</i>	
Anthropological analysis of regional musical life through fractal optics (on the example of the Yenisei province)	110

MUSIC MEDIEVAL STUDIES

<i>Trufanova E.E.</i>	
Formula structures of 6th mode Greek Chant stichera “Gospodi vozvah (Lord I called thee)” to St. Sergius of Radonezh	124

PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

<i>Konanchuk S.V.</i>	
Synesthesia and the aesthetic image of space in art	136

MUSIC ORIENTAL STUDIES

<i>Khamzina Z.B.</i>	
Paths of development of modern Uzbek opera	143
<i>Aizenshtadt S.A., Shi Xuze</i>	
The role of the Harbin symphony orchestra wind players in the development of Chinese wind instrument performance	151
<i>Shao Mingyang, Petrova A.M.</i>	
Funeral rites in the socio-cultural and musical space of Shandong Province	160
<i>Sheng Xijie, Kladova I.P.</i>	
Symbolic images and programming in the piano cycle “Spring Journey” by Ding Shande	174

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

<i>Cui Hua</i>	
Questions of interpretation of Sonata for clarinet and piano by P. Hindemith on the example of performances by D. Klöcker and L. Mikhailov	190
<i>Karyakina L.M.</i>	
Creative functions of a pianist-accompanist in interaction with a vocalist	197

MUSIC EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

<i>Zhang Su</i>	
Methodological recommendations for the development of the delayed pedal by pianists in the piano classroom of institutions of additional education	207

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 9–18
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 4, pp. 9–18
ISSN 2308-1031

© Панкина, Е.В., 2024
УДК 78.02
DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-9-18

СТАНОВЛЕНИЕ ВЕНЕЦИАНСКОЙ ШКОЛЫ ВОКАЛЬНОЙ ПОЛИФОНИИ НА РУБЕЖЕ XV–XVI вв.

Е.В. Панкина^{1, 2}

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

² Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, Екатеринбург, 620014, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена формированию специфических качеств венецианской школы вокальной полифонии в конце XV – первых десятилетиях XVI в., прежде всего характерной для данной традиции техники многохорности (*cori spezzati*). Охарактеризована деятельность непосредственных предшественников основоположника венецианской школы Адриана Вилларта на посту руководителя капеллы базилики Св. Марка – Пьетро де Фоссиса и Йоханнеса де Квадриса, композиции которых либо не сохранились, либо созданы для целостного вокального состава в традиционной для франко-фламандской школы технике письма на *cantus firmus*. Вместе с тем признаки фактурного контраста наблюдаются в единственном сохранившемся мотете «*Passio sacra nostri Redemptoris*» автора второй половины XV в. Франческо д’Аны. В полном же виде техника *cori spezzati* выступает в сочинениях музыкантов, работавших в различных церковных капеллах городов региона Венето в 1500–1510-е гг.: фра Руфино, Франческо Санта Кроче, Гаспаро Альберти, Джордано Пазетто. В их, как правило, восьмиголосных двухорных мессах, магнификатах и псалмах отмечаются темброво-регистровые контрасты, простые гармонические последовательности, короткие фразы, нередко организованные посредством *contrapunctus simplex*, вытесняющего имитационное письмо.

Ключевые слова: музыкальная культура Ренессанса, венецианская школа, вокальная полифония, *cori spezzati*

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Панкина Е.В. Становление венецианской школы вокальной полифонии на рубеже XV–XVI вв. // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 4. С. 9–18. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-9-18.

THE FORMATION OF THE VENETIAN SCHOOL OF VOCAL POLYPHONY AT THE TURN OF THE XV–XVI CENTURIES

E.V. Pankina^{1, 2}

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

² M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory, Ekaterinburg, 620014, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the formation of specific qualities of the Venetian school of vocal polyphony in the late XV – early decades of the XVI century, primarily characteristic of this tradition of the technique of

polyphony (cori spezzati). The article describes the activities of the immediate predecessors of the founder of the Venetian school, Adrian Willart, as head of the chapel of the Basilica of St. Mark – Pietro de Fossis and Johannes de Quadris, whose compositions either have not been preserved or were created for a complete vocal composition in the traditional Franco-Flemish school technique of writing on cantus firmus. At the same time, signs of textural contrast are observed in the only surviving motet “Passio sacra nostri Redemptoris” by the author of the second half of the XV century Francesco d’Ana. In its full form, the cori spezzati technique appears in the works of musicians who worked in various church chapels in the cities of the Veneto region in the 1500s and 1510s: Fra Rufino, Francesco Santa Croce, Gasparo Alberti, Giordano Pasetto. As a rule, their eight-voice two-part masses, magnificats and psalms feature timbre-register contrasts, simple harmonic sequences, and short phrases, often organized by contrapunctus simplex, which displaces imitation writing.

Keywords: musical culture of the Renaissance, the Venetian school, vocal polyphony, cori spezzati

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

For citation: Pankina, E.V. (2024), “The formation of the Venetian school of vocal polyphony at the turn of the XV–XVI centuries”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 9–18. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-9-18.

Венецианская традиция вокальной полифонии, сформировавшаяся в XVI столетии, обладает комплексом ярких специфических качеств, выделяющих ее среди других итальянских и, шире, европейских школ. К ним относятся высоко-развитая техника оперирования так называемым разбитым / разделенным хором (coro spezzato), или, по более раннему выражению, летящими хорами (cori battenti), насыщение вокальных партий выразительными и изобразительными мотивами, контрастная динамика, – качества, в значительной степени определяющие репрезентативный стиль.

Основоположником венецианской школы церковной полифонии считается Адриан Вилларт (Adrian Willaert, ок. 1490–1562), 12 декабря 1527 г. занявший пост руководителя капеллы кафедрального собора Св. Марка и трудившийся на этом посту до 1562 г. С приходом Вилларта, согласно установившемуся мнению многочисленных современников и исследователей, в истории капеллы словно началась новая эпоха, что подчеркнуто нарушением традиции назначения maestro di cappella: ранее эту должность имел право занимать только уже служивший в капелле музыкант. Эта традиция восходила, по крайней мере, к открытию школы певчих при капелле, т.е. к июню 1403 г., когда Сенат постановил, что прокураторы¹ должны принять на

службу восемь диаконов из венецианских отроков (otto putti veneti diaconi) для обучения пению, положив тем самым начало истории капеллы, известной под официальным наименованием «Serenissima Cappella Ducale di San Marco».

Несмотря на рубежное значение начала деятельности Вилларта в Венеции, возникает вопрос о ее профессиональном контексте, о том, насколько стилистика сочинений великого фламандца была новой и непривычной или, напротив, соответствовала местным представлениям о звучании церковной музыки. Иными словами, речь идет об истории формирования венецианского стиля вокальной полифонии в десятилетия, предшествовавшие назначению Вилларта. Рассмотрение этой истории с выделением ключевых фигур и стилистических параметров их творчества и является целью настоящей статьи.

Стилистические характеристики церковных композиций североитальянских музыкантов неоднократно становились предметом научного интереса зарубежных исследователей², в отечественной же музыкальной науке их творчество, а иногда и сами имена до сих пор остаются малоизвестными.

Мощные научные результаты музыкального регионоведения Венето (данные о составах церковных капелл, исследования деятельности отдельных фигур, нот-

ные публикации) позволяют обозначить некоторые реалии развития в этом регионе церковного музыкального творчества. Вопрос отнесения отдельных музыкантов к данной региональной культуре не решается однозначно вследствие миграций и недостаточности данных о местах службы, но включение сочинений в венецианские собрания уже может служить для этого достаточным основанием. Вряд ли оправдано разделение музыкантов на венецианцев, падуанцев и прочих, поскольку все они являются представителями единой в несколько расширенном смысле группы музыкантов Венето. Необходимо также учитывать, что более многочисленные, чем венецианцы, падуанцы нередко служили в венецианских церквях, включались в местную систему обучения и взаимодействия. Таким образом, именно стилистическое своеобразие может рассматриваться как показатель формирования региональной школы.

Об актуальном для венецианских храмов репертуаре можно судить с достаточно высокой степенью уверенности, принимая во внимание не только сохранившиеся сведения и рукописные источники, но и особенную венецианскую ситуацию, обусловленную масштабным развитием нотопечатания, географической близостью музыкантов и издателей. К началу XVI в. в Венеции культивировалась франко-фламандская музыка. Так, первая книга ламентаций, изданная Оттавиано Петруччи, включает сочинения Александра Агриколы, Антуана Брюмеля, Жоскена Депре, Луазе Компера, Гаспара ван Вербеке и единственного венецианца Франческо д'Аны. Местная традиция религиозной музыки была связана с жанром лауды, и собрания лауд отражают репертуар нескольких храмовых и монастырских школ. При этом созданный в Венеции литургический материал остался в основном в рукописях, не представляя интереса для издателей.

К сожалению, в прояснении вопроса формирования венецианской школы не может помочь обращение к творчеству непосредственного предшественника Вилларта – Пьетро де Фоссиса (Pietro de Fossis, Pietro de Cà Fossis, Fossa, de la Fossa, Pierre de Fossis, ?–1527), впервые зафиксированного в качестве певчего капеллы базилики Св. Марка 19 сентября 1485 г. и возглавлявшего ее с 31 августа 1491 г. по 1525 г. как «наставник нашей капеллы и наших мальчиков» (*Magistrum Capellae nostrae et puerorum nostrorum*). Де Фоссис, возможно, был фламандцем, как и Вилларт, что нормативно для итальянских капелл вплоть до второй половины XVI в. Это, впрочем, не подтверждается документально, – в источниках указывается лишь на его иностранное происхождение³. С 1503 г. по распоряжению Сената де Фоссис руководил школой мальчиков, где преподавал монодийное и полифоническое пение, теорию и практику контрапункта, следовательно, передавал свой опыт и стилистические принципы ученикам. Де Фоссис считается первым значительным руководителем капеллы во всех отношениях. Достаточно осмыслить тот факт, что впервые в традиции капеллы он получил в пользование дом, примыкавший к канонику. Однако его музыка не сохранилась, вероятно, из-за многочисленных пожаров в архиве капеллы⁴.

Предшественник де Фоссиса – Йоханнес де Квадрис (Johannes de Quadris, Quatris; до 1410 – после 1456) – вошел в историю венецианской музыки как первый *maestro di cappella* базилики (в документе 1450 г. он называет себя «*musicus et cantor diu in ecclesia Santi Marci de Venetiis*»), а также как один из первых итальянских авторов, написавший 4-голосный Магнификат (1436). Его служба длилась приблизительно с 1436 по 1456 г.; в ватиканском документе 1457 г. он упоминается как скончавшийся (Lütteken L., 1989–1990, pp. 43–62). Сохранилось не-

сколько сочинений де Квадриса в венецианских источниках: Магнификат, мотет «Gaudeat ecclesia», гимн «Iste confessor», несколько ламентаций и композиции для Страстной Пятницы⁵. Практически все они созданы в нормативной технике письма на *cantus firmus* и представляют собой привычное франко-фламандское письмо с влиянием импровизационного двухголосия.

Об актуальности наследия де Квадриса в начале XVI в. свидетельствует издание Петруччи его ламентаций («*Lamentationum Jeremie prophete liber primus*», 1506), тиражирование композиций в рукописях, их включение в шествие на Страстную пятницу и богослужения в соборе Св. Марка. Его сочинения, в частности, «*Intonazioni*», звучавшие во время служб до 1603 г., были хорошо известны всем позднейшим церковным музыкантам Венеции, однако никак не могли повлиять на формирование новых стилистических явлений.

Наряду с ключевыми фигурами руководителей главной венецианской капеллы, необходимо привести имена нескольких авторов, работавших во вполне традиционной для XV столетия манере и оставивших скромное наследие. Все они примечательны, в первую очередь, своим североитальянским происхождением, что свидетельствует о наметившейся тенденции к формированию состава певчих и руководителей капелл из местных музыкантов. Все они относятся к наиболее значимым церковным музыкантам рубежа XV–XVI вв., в той или иной степени создававшим контекст деятельности капеллы Св. Марка и ее *maestro*. Наконец, сведения о них обладают самостоятельной ценностью, поскольку документальные данные о венецких церковных музыкантах рассматриваемого периода подчас крайне скудны.

Прежде всего следует назвать имена церковных музыкантов, из сочинений

которых в редких случаях сохранились только лауды, т.е. репертуар паралитургический, для церковной практики не показательный. Это ученые контрапунктисты, падуанцы Пеллегрино (или Переприно) Чезена (*Pellegrino Cesena*, D[on] *Pelegrinus* [Cesena], *Peregrinus Cesena Veronensis*) и Джованни Баттиста Дзессо (*Giovanni Battista Zesso*, *Ioannes Baptista Zesso*, *Ioannes B. Gesso*). Чезена, церковная музыка которого осталась неизвестной, документирован в 1494–1508 гг., в том числе как *maestro di cappella* Падуанского собора в 1494–1497 гг. (Casimiri R., 19416, p. 169).

Дзессо, из религиозного творчества которого до наших дней дошли лауды «*Anima mia diletta*» и «*Jesu benigno e pio*» (1508), упоминает в письме венецианский теоретик музыки Джованни дель Лаго как своего падуанского учителя (Jeppesen K., 1968, S. 156). Практически отсутствуют сведения об Адаме де Антиквисе (*Adam de Antiquis Venetus*, A. de A., A. de Antiquis), от которого осталось две лауды – «*Senza te, sacra regina*» и «*Volgli gli occhi, o madre pia*» (1508) (Jeppesen K., 1935, S. 44). Крупным лаудистом был Иннокентий Даммонис⁶ (*Innocenzo Dammonis*, *Innocenzo di Gaspare di Vincenza*; ок. 1472 – ок. 1532), чьим произведениям Оттавиано Петруччи посвятил весь первый том серии изданий лауд. Известно, что Даммонис стал членом венецианской Конгрегации Сан Сальваторе в 1488 г., а с 1519 г. – ее настоятелем, но не установлено точно, имел ли он какое-либо влияние на современных церковных музыкантов.

В число венецианских музыкантов следует включить отчасти Андреа Антико, в 1500-е гг. (до переезда в Рим в 1510 г.) учившегося и служившего здесь в качестве певчего церковной капеллы. На титульных листах «*Liber quindecim missarum*» (1516) и «*Canzoni sonetti strambotti et frottole libro quarto*» (1517) читается канон «*Vivat Leo Decimus, Pontifex Maximus*»,

вероятно, составленный Антико. Но это римские издания, не относящиеся к венецианской традиции, не говоря уже о непоказательности канона как такового для венецианского письма этого времени.

Несколько больший интерес вызывают авторы, от которых остались единичные литургические композиции. Таков Франческо д'Ана (Franciscus Venetus, Francesco d'Ana, Varoter, Francesco di Dana, ок. 1460 – 1502 / 1503) – органист церкви Св. Леонарда, затем второй органист собора Св. Марка (с 1490 или 1499 до назначения 6 февраля 1503 г. Джованни де Марино).

Из его церковной музыки сохранился мотет «Passio sacra nostri Redemptoris», опубликованный Петруччи в Первой книге Лamentаций пророка Иеремии в Венеции (1506). Трактовка 4-голосной фактуры здесь вполне традиционная, однако обращает на себя внимание ансамблевая декламация в началах строк, контрастирующая полифоническим участком. Возможно, не будет преувеличением рассмотрение этих участков как проявления фактурного контраста, в будущем столь характерного для венецианской стилистики:

(Cantus) Pas - si - o sa - - - - - cra

Altus Pas - si - o sa - - - - - cra

Tenor Pas - si - o sa - - - - - cra

Bassus Pas - si - o sa - - - - - cra

5 no - stri Re - - - - dem - pto - - - - ris Mun - - - -

no - stri Re - - - - dem - pto - - - - ris Mun - - - -

no - stri Re - - - - dem - pto - - - - ris Mun - - - -

no - stri Re - - - - dem - pto - - - - ris Mun - - - -

Подобное фактурное решение обнаруживается отнюдь не во всей венецианской церковной музыке того же времени, свидетельством чему является, например, скромный 3-голосный мотет «Salve regina» веронца Джованни Брокко (Ioannes Brochus, Ioannes Antonius

Brocchus Vero, документирован в нотных изданиях 1504–1520 гг.), предположительно находившегося на церковной службе в то же время.

Церковными музыкантами достаточно высокого статуса были падуанцы Руфино, Джордано Пазетто и Франческо Сан-

та Кроче. Их композиции заслуживают особенного внимания в связи с вопросом формирования венецианской стилистической индивидуальности и собственно венецианской школы вокальной полифонии. Исследователь истории развития техники *cori spezzati* Э.Ф. Карвер объединяет их, наряду с Гаспаро Альберти, Франческо Портинаро⁷ и Адрианом Виллартом, в группу ранних мастеров этого стилистического направления (Carver A.F., 1988, pp. 17–41).

Ключевой фигурой является фра Руфино (Руфино Бартолуччи, *Fra Rufino Bartolucci da Assisi, Ruffino*; ок. 1490 – после 1532), францисканец из Ассизи, магистр теологии, в 1510–1525 гг. руководивший капеллой кафедрального собора Успения Девы Марии, а затем базилики Св. Антония в Падуе. Затем он был *maestro di cappella* собора Виченцы, а после вернулся, по разным данным, или в падуан-

скую базилику, или в Ассизи (Casimiri R., 1941a, pp. 29–30; Jeppesen K., 1968, S. 161). Сохранился значительный объем церковной музыки Руфино: месса «*Verbum bonum et suave*», два мотета «*Miserere mei Domine*» и «*O inestimabile Sacramentum*» с разным качеством полифонии, псалмы. Технику письма Руфино некоторые итальянские авторы прямо называют *coro spezzato*, основываясь на фактуре ряда его произведений (Buggio E., 2019). Так, девять 8-голосных двухорных псалмов Руфино включают туттийные и диалогические разделы, т.е. в них очевидны признаки репрезентативного стиля. В 8-голосной мессе отмечаются гармонические шероховатости и ошибки, но вместе с тем и антифонное письмо, замещающее собственно полифонические приемы, что станет характерным для музыки базилики Св. Марка в последующие десятилетия:

В одно время с фра Руфино в падуанском кафедральном соборе служил певчим Франческо Санта Кроче (*Francesco Patavino / Santa Croce*; ок. 1487–1556?). Позднее он станет *maestro di cappella* в тревизанском монастыре Св. Франциска и кафедральном соборе Св. Петра, соборах Кьоджи, Удине, Джемона. Санта Кроче считается одним из первых

авторов, использовавших технику *cori spezzati*, которую он, возможно, перенял у фра Руфино. Такое письмо наблюдается в его десяти псалмах, где вместо имитационного контрапункта Санта Кроче применял *contrapunctus simplex*, простые гармонии и короткие фразы (псалм «*Dixit Dominus Donec ponam*»):

5

- put. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi -

- put. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi -

- put. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi -

- put. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi -

9

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

10

- ri - tu - i, Spi - ri - tu - i Sanc - to

- ri - tu - i Sanc - to

et Spi - ri - tu - i Sanc - to

- ri - tu - i, et Spi - ri - tu - i Sanc - to

10

Si - cut e - rat

Si - cut e - rat

Si - cut e - rat

Si - cut e - rat

Аналогичные решения обнаруживаются в творчестве падуанца Гаспаро Альберти (Gaspar de Albertis, Gaspere Albertus, Gaspar bergomensis, Gaspar de padua; ок. 1480 / 1485 – после 1560), служившего в базилике Санта Мария Маджоре в Бергамо. Примечателен следующий

факт его биографии: 12 марта 1536 г. Альберти с капеллой из 22 певчих участвовал в торжественной церемонии вступления в монашество крупного теоретика музыки Пьетро Аарона, проходившей в бергамском монастыре Св. Леонарда, и под его руководством была исполнена некая

вечерня «a chori spezzati». В наследии Альберти, систематизированном К. Йеппесеном (Jeppesen K., 1958, pp. 313, 315–316), имеются семь псалмов (из двадцати одного) и два (из семи) магнификата для двойного хора. Тексты псалмов сохранились, однако, не в полном виде, поскольку в них отсутствуют фрагменты первого или второго хора (Бергамо, Городская библиотека «Анджело Май», I-BGc MS 1209 D).

Наконец, двухорные композиции оставил уроженец Венеции, монах-доминиканец Джордано Пазетто (Giordano Pasetto, Passetto, Frater Jordanus Pasetus, ок. 1484–1557). Пазетто начинал свою профессиональную деятельность с 1505 г. как органист в разных венецианских храмах

(Св. Духа, Св. Иоанна и Павла); с 1520 г. и до конца жизни он был maestro di cappella падуанского кафедрального собора. Его двенадцать двухорных псалмов Вечерни в манере Руфино (второй хор состоит из низких голосов) открывают рукописное собрание, выполненное рукой Пазетто и сохранившее скопированный им актуальный репертуар двухорных псалмов, певшихся в венецианских храмах в 1510-е гг., следовательно, созданных до появления в Венеции Вилларта (Brauner M., 2014, p. 44). Переключки хоров в них являются едва ли не основным композиционным приемом, как в Псалме 109 авторства Пазетто (Падуя, Капитулярная библиотека, Ms. D25-26, № 2):



Таким образом, очевидны глубокие исторические корни формирования венецианской стилистической традиции – композиторской и исполнительской. За-

логом ее успешного развития была последовательная деятельность церковных музыкантов, система их подготовки и обмена творческим опытом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Прокураторы собора, отвечающие за его состояние и финансовое положение, общим количеством 12 человек, относились к числу высших должностных лиц Венецианской республики.

² В качестве показательных работ выделим публикации последних десятилетий Л. Люттеке-на (Lütteken L., 1989–1990, pp. 43–62.), М. Браунера (Brauner M., 2014, pp. 41–48), а также имеющие

историческое значение труды Ф. Каффи (Caffi F., 1854), Р. Казимири (Casimiri R., 1941a, pp. 1–31; 1941b, pp. 101–214), специальное исследование Э.Ф. Карвера (Carver A., 1988).

³ Пьетро Контарини (Pietro Contarini, 1477–1543) в своей поэме «Argo voluptas» (Венеция, 1541) упоминает его в следующем пассаже: «Пьетро де Фоссис, галльского происхождения, как говорят, певец, Аполлоном обученный, и Музы призывают его петь вместе свои песни» («Pietro de Fossis de progenie Gallo, tracto de populo, el cantor Apollo ha ben instruito, et le Muse el chiaman per compagno ai canti suoi») (Caffi F., 1854, p. 64–65).

⁴ Известно, что в 1502 г. он положил на музыку стихи поэта Джованни Армонио (в будущем – органист базилики Св. Марка в 1516–1552 гг.) по случаю визита Анны ди Фуа, королевы Богемии и Венгрии. По мнению Ф.-Ж. Фетиса (Fétis F.-J., 1866, p. 300), он фигурирует в Седьмой книге фроттол Петруччи 1507 г. как автор двух песен Пьетро да Лоди; с этим вполне обоснованно не согласен Р. Айтнер, так как место рождения де Фоссиса не-

известно (Eitner R., 1901, S. 39; 1902, S. 445). Добавим, что Пьетро да Лоди является также автором еще шести фроттол и двух лауд, опубликованных в Одиннадцатой книге Петруччи и Четвертой книге Андреа Анτικο. Отсутствие данных позволяет лишь предположить его активную деятельность в Ломбардии или Венето в 1500–1510-е гг.

⁵ Все сочинения де Квадриса опубликованы в редакции Дж. Каттина, посвятившего специальное исследование его лаудам и их светским контрафактурам (Cattin G., 1971).

⁶ Это имя он принял, по-видимому, следуя гуманистической традиции, в честь Дамона – философа-софиста, теоретика музыки, считавшегося учителем Сократа. Об идентификации личности Даммониса см. (Зубова О., 2012, с. 46–47).

⁷ Франческо Портинаро (Portenaro, Portenari, Portinari, Portinario, Portinari, ок. 1520 – после 1577) служил преимущественно в храмах и гуманистических академиях Падуи, Виченцы и Вероны. Три книги мотетов, пять разрозненных мотетов и месса Портинаро отражают влияние Вилларта.

ЛИТЕРАТУРА

Зубова О.В. Итальянская лауда: Жанр и форма: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 293 с.

Brauner M. «Polychoral» and early polychoral music in the first half of the sixteenth century // *Dal canto corale alla musica policorale: L'arte del "coro spezzato"* / A cura di L. Boscolo Folegana & A. Ignesti. Padova: CLEUP, 2014. Pp. 41–48.

Buggio E. Nel mondo della musica. Youcanprint, 2019. Vol. 3, t. 2: *Lepopea della polifonia (dal Trecento al Seicento)*. URL: <https://books.google.ru/books?id=2DuDDwAAQBAJ&pg=PT94&lpg=PT94&dq=Buggio+E.+Nel+mondo+del+la+musica+Vol.+3.+T.+II&source=bl&ots=nfeX4w93ul&sig=ACfU3U0iWjKJZV37S7BnXUyYDo24OfCrPg&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwimi86nypX1AhXFFXcKHezdDb0Q6AF6BAgWEAM#v=onepage&q=Buggio%20E.%20Nel%20mondo%20della%20musica%20Vol.%203.%20T.%20II&f=false> (дата обращения: 03.12.2021).

Caffi F. *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco dal 1318 al 1797*. Venezia: G. Antonelli, 1854. Vol. I. 468 p.

Carver A.F. *Cori Spezzati*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Vol. 1: *The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schutz*. 297 p.

Casimiri R. *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI* // *Note d'Archivio per la storia Musicale*. 1941a. Vol. 18, no 1. Pp. 1–31.

Casimiri R. *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI* // *Note d'Archivio per la storia Musicale*. 1941b. Vol. 18, no 3–5. Pp. 101–214.

Cattin G. *Johannes de Quadris musico del secolo 15*. Bologna: Forni, 1971. 47 p.

Eitner R. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1901. Bd. 4: Flixius – Haine. 480 S.

REFERENCES

Brauner, M. (2014), «Polychoral» and early polychoral music in the first half of the sixteenth century, *Dal canto corale alla musica policorale: L'arte del "coro spezzato"* [From choral singing to polychoral music: The art of the "coro spezzato"], ed. by L. Boscolo Folegana & A. Ignesti, CLEUP, Padova, pp. 41–48. (in Eng.)

Buggio, E. (2019), "In the world of music", Youcanprint, vol. 3, t. 2: *Lepopea della polifonia (dal Trecento al Seicento)* [The epic of polyphony (from the 14th to the 17th century)], Available at: <https://books.google.ru/books?id=2DuDDwAAQBAJ&pg=PT94&lpg=PT94&dq=Buggio+E.+Nel+mondo+della+musica+Vol.+3.+T.+II&source=bl&ots=nfeX4w93ul&sig=ACfU3U0iWjKJZV37S7BnXUyYDo24OfCrPg&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwimi86nypX1AhXFFXcKHezdDb0Q6AF6BAgWEAM#v=onepage&q=Buggio%20E.%20Nel%20mondo%20della%20musica%20Vol.%203.%20T.%20II&f=false> (Accessed 3 December 2021). (in It.)

Caffi, F. (1854), *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco dal 1318 al 1797* [A history of sacred music in the former ducal chapel of San Marco from 1318 to 1797]. G. Antonelli, Venezia, Vol. I, 468 p. (in It.)

Carver, A.F. (1988), *Cori Spezzati*, Cambridge University Press, Cambridge, vol. 1: *The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schutz*, 297 p. (in Eng.)

Casimiri, R. (1941a), "Music and musicians in the cathedral of Padua in the 14th, 15th, 16th centuries", *Note d'Archivio per la storia Musicale* [Archive notes for musical history], vol. 18, no 1, pp. 1–31. (in It.)

Casimiri, R. (1941b), "Music and musicians in the cathedral of Padua in the 14th, 15th, 16th centuries", *Note d'Archivio per la storia Musicale* [Archive notes for musical history], vol. 18, no 3–5, pp. 101–214. (in It.)

Cattin, G. (1971), *Johannes de Quadris musico del secolo XV* [Johannes de Quadris musician of the XVth century], Forni, Bologna, 47 p. (in It.)

Eitner R. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1902. Bd. 7: Milleville, Francesco – Pluvier. 482 S.

Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens. Paris: Firmin Didot, 1866. T. 3. 480 p.

Jeppesen K. Die mehrstimmige italienische Laude um 1500: das 2. Laudenbuch des Ottaviano dei Petrucci (1507) in Verbindung mit einer Auswahl mehrstimmiger Lauden aus dem 1. Laudenbuch Petrucci's (1508) und aus verschiedenen gleichzeitigen Manuskripten. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935. 266 S.

Jeppesen K. A Forgotten Master of the Early 16th Century: Gaspar de Albertis // *The Musical Quarterly*. 1958. Vol. 44, Issue 3. Pp. 311–328.

Jeppesen K. La Frottola. Aarhus – København: Munksgaard, 1968. I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien. *Acta Jutlandica*: Vol. 40/2. 24, 171 S.

Lütteken L. «Musicus et cantor diu in ecclesia Sancti marci de Veneciis»: note biografiche su Johannes de Quadris // *Rassegna Veneta di studi musicali*. 1989–1990. Vol. 5/6. Pp. 43–62.

Eitner, R. (1901), *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* [Biographical-bibliographical source lexicon of the musicians and music scholars of the Christian era up to the middle of the 19th century], Breitkopf & Haertel, Leipzig, Bd. 4: Flixius – Haine, 480 p. (in Germ.)

Eitner, R. (1902), *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* [Biographical-bibliographical source lexicon of the musicians and music scholars of the Christian era up to the middle of the 19th century], Breitkopf & Haertel, Leipzig, Bd. 7: Milleville, Francesco – Pluvier, 482 p. (in Germ.)

Fétis, F.-J. (1966), *Biographie universelle des musiciens* [Universal biography of musicians], Firmin Didot, Paris, t. 3, 480 p. (in Fr.)

Jeppesen, K. (1935), *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500: das 2. Laudenbuch des Ottaviano dei Petrucci (1507) in Verbindung mit einer Auswahl mehrstimmiger Lauden aus dem 1. Laudenbuch Petrucci's (1508) und aus verschiedenen gleichzeitigen Manuskripten* [The polyphonic Italian Laude around 1500: the 2nd Laudenbuch by Ottaviano dei Petrucci (1507) in connection with a selection of polyphonic Laude from Petrucci's 1st Laudenbuch (1508) and from various simultaneous manuscripts], Breitkopf & Härtel, Leipzig, 266 p. (in Germ.)

Jeppesen, K. (1958), "A Forgotten Master of the Early 16th Century: Gaspar de Albertis", *The Musical Quarterly*, vol. 44, is. 3, pp. 311–328. (in Eng.)

Jeppesen, K. (1968), *La Frottola* [The frottola], Munksgaard, Aarhus – København, I: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien [Notes on the bibliography of the oldest secular printed music in Italy], *Acta Jutlandica*: Vol. 40/2, 24, 171 p. (in Germ.)

Lütteken, L. (1989–1990), "Musicus et cantor diu in ecclesia Sancti marci de Veneciis": biographical notes on Johannes de Quadris", *Rassegna Veneta di studi musicali*, vol. 5/6, pp. 43–62. (in It.)

Zubova, O.V. (2012), *Ital'yanskaya lauda: zhanr i forma* [The Italian lauda: genre and form], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 293 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, профессор кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского (Екатеринбург)
E-mail: 2mikep@mail.ru

Author Information

Elena V. Pankina, D. Sc. (Art Criticism), Professor, Professor at the Department of Music History of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Professor at the Department of Music History of the Ural State Mussorgsky's Conservatory (Ekaterinburg)
E-mail: 2mikep@mail.ru

Поступила в редакцию 01.09.2024

После доработки 29.10.2024

Принята к публикации 07.11.2024

Received 01.09.2024

Revised 29.10.2024

Accepted for publication 07.11.2024

КОЛЛЕКЦИЯ ИТАЛЬЯНСКИХ МАДРИГАЛОВ «IL TRIONFO DI DORI»: ИСТОРИЯ И СОДЕРЖАНИЕ

М.А. Мухина¹, Т.В. Смирнова¹

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

Аннотация. В статье рассматривается собрание из 29 итальянских мадригалов, опубликованных под общим заголовком «Il Trionfo di Dori» («Триумф Дори»). Внимание сконцентрировано на обстоятельствах появления и некоторых особенностях содержания определенного типа ренессансного музыкального издания. Мадригалы «Il Trionfo di Dori» были созданы по заказу венецианского нобилия Леонардо Санудо и преподнесены в качестве свадебного (или приуроченного к годовщине свадьбы) подарка его невесте (супруге) Элизабетте Джустиниани. Сочиненные разными авторами мадригалы были собраны в единую коллекцию и изданы в Венеции в 1592 г. в типографии Анджело Гардано. Очевидно, именно он расположил в определенной последовательности вошедшие в собрание лирические миниатюры, скрепленные оттеняющим их славильным рефреном «Viva la bella Dori» («Да здравствует прекрасная Дори»). Быстро-енные вокруг центрального образа морской нимфы Дори, пребывающей в ореоле славы, живописных картин природы, поющих и танцующих мифологических персонажей, мадригалы воплощают устойчивые для идиллически-пасторальной и триумфальной топики сюжетно-смысловые мотивы. Впервые осуществлен перевод на русский язык напечатанного в собрании «Il Trionfo di Dori» посвящения, адресованного издателем (Гардано) своему заказчику (Санудо). Введение в научный обиход российского музыковедения нового материала позволяет расширить сформированные представления о бытовании жанра мадригала и приблизиться к пониманию некоторых особенностей светской жизни Венецианской республики второй половины XVI в.

Ключевые слова: Ренессанс, итальянский мадригал, пастораль, триумф, Леонардо Санудо, Анджело Гардано

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Мухина М.А., Смирнова Т.В. Коллекция итальянских мадригалов «Il Trionfo di Dori»: история и содержание // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 19–30. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-19-30.

THE ITALIAN MADRIGAL COLLECTION “IL TRIONFO DI DORI”: ITS HISTORY AND CONTENT

М.А. Mukhina¹, Т.В. Smirnova¹

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

Abstract. The article is devoted to the collection including 29 Italian madrigals, published under the general title “Il Trionfo di Dori”. Research attention is focused on the circumstances of the occurrence and some features of the content of a certain type of Renaissance music publication. The madrigals “Il Trionfo di Dori” commissioned by Leonardo Sanudo, a Venetian nobleman, were presented as a wedding (or a wedding anniversary) gift to his bride (or a spouse) Elisabetta Giustiniani. The madrigals composed by many authors, were collected in one place and then published in the Angelo Gardano’s printing house in Venice 1592. Exactly, it was A. Gardano, who had arranged the lyric miniatures from the collection in a certain sequence bonded together by the contrasting refrain

“Viva la bella Dori”. The madrigals “Il Trionfo di Dori” are lined-up around the central character of the sea-nymph Dori, staying in a blaze of glory, around pleasant nature pictures, surrounded by singing and dancing mythological characters. All those features introduce the sustainable plot-motifs for idyllic-pastoral and triumphal topics. First translation into Russian the dedication from the publisher (Gardano) to the customer (Sanudo) has been done. The introduction of a new evidence to scientific circulation of Russian musicology allows expending formed ideas about the existence of madrigal genre and getting closer to understanding some of the secular life features of the Republic of Venice in the second half of XVI century.

Keywords: Renaissance, Italian madrigal, pastoral, triumph, Leonardo Sanudo, Angelo Gardano

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

For citation: Mukhina, M.A., Smirnova, T.V. (2024), “The Italian madrigal collection «Il Trionfo di Dori»: its history and content”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 19–30. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-19-30.

Итальянский мадригал, как поэтический или музыкально-поэтический жанр, занимает особое положение в искусстве европейского Ренессанса. В традиции изучения явлений старинной музыки он предстает в качестве значимой сферы отражения гуманистических идей и расценивается в исторической ретроспективе как «жанр-эпоха» (Панкина Е., 2018, с. 3). Несмотря на внушительное количество авторитетных исследований в области светской вокально-полифонической музыки, добиться полноты в освещении этого богатейшего и многоликого в своих художественных проявлениях наследия ренессансной культуры едва ли возможно.

Пристальное внимание ценителей поэзии и музыки к итальянскому мадригалу, равно как и высокий спрос на него со стороны нотоиздателей, заинтересованных в успехе своих коммерческих предприятий, способствовали сохранению и повсеместному распространению жанра в Европе. Музыкальные образцы периода его первого расцвета – Треченто – дошли до настоящего времени в виде рукописей на отдельных листах и в составе рукописных кодексов (подобно *Il Codice Squarcialupi*). Созданные на втором этапе развития жанра (после почти 100-летнего его забвения) – Чинквеченто – в манускриптах и печатных книгах.

В одной из статей А.Г. Коробова приводит данные научных изысканий итальянского музыковеда М. Джулиани,

выявившего три основные разновидности ренессансных музыкальных изданий: ««смесь <...>» (случайное объединение различных сочинений), «антология» (специальный подбор сочинений одного автора), «совместное издание». Последнюю разновидность, свидетельствующую <...> «об интенсивной деятельности и жизненности музыкальных академий того времени», характеризует наличие некой общности: <...> все произведения созданы на один поэтический текст или на отдельные строфы одного текста, посвящены одной теме либо одной личности» (Коробова А., 2015, с. 10–11)¹.

Ярким репрезентантом подобного типа изданий является «Il Trionfo di Dori» – собрание 29 итальянских мадригалов, каждый из которых заканчивается фразой «Viva la bella Dori», созданных пестрым кругом поэтов и музыкантов. Несмотря на достаточно частые упоминания о нем разных исследователей, его востребованность в современной исполнительской практике, оно до сих пор не получило специального освещения. Введение неизученного материала в научный обиход российского музыкознания позволит расширить перечень имен поэтов и композиторов, оставивших свой след в истории позднеренессансного итальянского мадригала, уточнить существенные детали бытования жанра в Венеции, а также раскрыть некоторые особенности содержания и организации обладающего внутренним

единством определенного типа музыкального собрания.

Исторический экскурс. Коллекция мадригалов «Il Trionfo di Dori» была напечатана в 1592 г. в Венеции, в издательстве широко известного в итальянских гуманистических кругах нотоиздателя и музыкального редактора, продолжателя семейного дела и главы гильдии венецианских печатников и книготорговцев «Arte dei librai stampatori e ligadori» Анджело Гардано (1540–1611).

Нотная коллекция включает шесть отдельно изданных книг, соответствующих количеству голосов (*canto, sesto, alto, tenore, quinto, basso*) вошедших в нее мадригалов.

На титульных страницах книг, напечатанных в формате 20 x 17,5 см, обозначены: название нотной антологии («Il Trionfo di Dori»), «написанной различными [поэтами], положенной на музыку, на шесть голосов, многими авторами» (*Descritto da diversi, Et posto in Musica, a Sei Voci, da altrettanti Autori*), место издания и год публикации (*In Venetia Apresso Angelo Gardano, MDL XXXXII*). Титульные листы одинаково украшены антропоморфными, зооморфными и цветочно-растительными мотивами, изображениями демонов и музицирующих ангелов – поющих по нотам и играющих на лютне и виоле. В центре расположены лев и волк, которые держат приподнятую вверх розу, а на обвивающей их ленте хорошо распознаются слова: «Concordes / Virtute Et Natura / Miraculis» («В согласии с силами и чудесами природы»). Это изображение с латинским девизом семья Гардано использовала в качестве фирменного знака печатной продукции, выпущенной в собственной типографии (рис. 1).

На последних страницах книг напечатано их содержание (*Tavola*) с указанием расположенных в трех столбцах в строго алфавитном порядке имен авторов поэ-

тических текстов (*Autori delle parole*), иниципотов вокальных композиций и имен композиторов (*Autori della musica*) – так, что между этими составляющими отсутствует горизонтальная синхронизация (рис. 2).

Вошедшие в книгу «Il Trionfo di Dori» мадригалы написаны различными итальянскими поэтами и поэтессой, итальянскими и франко-фламандским композиторами второй половины XVI – начала XVII в. Биографические сведения об авторах поэтических текстов либо не обнаружены вовсе, либо представлены как недостаточно полные и фрагментарные. Предположительно, многие поэты были родом из аристократических семей (в частности, рыцарь Франческо Боцца и увлеченная религиозными практиками Маддалена Кампилья), происходивших из различных городов Италии, в том числе тех, что располагались за пределами Венецианской республики, и все они, так или иначе, публиковали свои сочинения в столичных издательствах *La Serenissima*.

Некоторые поэты были участниками гуманистических академий: Пьетро Крешини входил в *L'Accademia dei Fantastici* в Анконе, Эразмо ди Вальвазоне – *L'Accademia degli Uranici* в Венеции, Муцио Манфредди, состоявший на придворной службе герцогов Гонзага в Мантуе, был членом *L'Accademia Olimpica* в Виченце. Очевидно, для многих из них занятия поэзией являлись формой светского времяпровождения и несли на себе отпечаток любительского (полудилетанского) характера творческой деятельности. Пьетро Маломбра, например, в настоящее время более известен как художник, прославленный своими росписями венецианских соборов и государственных учреждений. Чезаре Ачелли знаменит композиторским, но отнюдь не поэтическим творчеством. Отдельно стоит упомянуть единственную поэтессу, принявшую участие в создании мадригалов «Il Trionfo di Dori», Мадда-



Рис. 1. Титульный лист сборника
«Il Trionfo di Dori»

лену Кампилью, также оставившую след в создании эклог и «favole boscherecce» («лесных сказок»).

В списке имен композиторов представлены фигуры масштабного значения, подобно Джованни Пьерлуиджи да Палестрине, Луке Маренцио, Феличе Анерио, Джованни Габриели, Джованни Кроче, Джованни Джакомо Гастольди, Алессандро Стриджо, Филиппе де Монте, и тех, кто остается в тени своих выдающихся коллег и современников. Каждый из них был связан долгом службы с церковными капеллами или дворами различных городов Италии и других стран, представлял вполне определенную локально-региональную традицию собственно итальянской или франко-фламандской культур, весомых в разработке итальянского мадригала Чинквеченто.

В подобном контексте требует уточнения высказанная Т. Коррадини мысль о поддержании заказчиком публикации

Autori delle Parole.		TAVOLA.		Autori della Musica.	
Andrea Lietato	13	Al apparir de Dori	8	Alessandra Strigono	18
Barcolomaeo Ronciglione	1	All' ombra d'un bel faggio	11	Alfonso Tosti	5
Camillo Camilli	25	Al mormorar	27	Arnaldo Sibile	10
Cesare Accelli	23	Dalo sfentar	28	Ceslanzo Tosti	28
Claudio Forzate	2	Di Tajalori accenti	20	Felice Arca	21
Corteje Corteji	29	Dori a quell' ombre	25	Filippo de' Monte	15
Gi. Domenico Alessandri	23	Doue forge picciule	2	Gaspare Cella	24
Erafo Valassori	7	Fan Nisfe e Tajalori	18	Gaspare Zeno	22
Francesco Bozza K.	1	Giamta qui Dori	9	Gi. Gattasio	9
F. Francesco Corazzini	17	Hor che ogni vento tate	3	Gi. Croce	16
Francesco Lazzarini	12	In vna verde piaggia	13	Gi. Florio	19
Giacomò Belloni	16	Leggiadre Nisfe	6	Gi. Gubirli	4
Giacomò Sempre vino	3	L' margentato lulo	22	Gi. Maccepè	7
Giò. Battista Zaccarini	3	Longo le chare lufi	15	Giò. Tullifia	27
Giorgio Minjeroni	8	Mentre a quell' ombre	24	Giò. Giacomo Caspelli	29
Giulio Denaldi	19	Mentre Tajalori e Nisfe	26	Giò. Matteo Asella	13
Leandro San Vido	10	Nel tempo che vinna	10	Giulio Frosata	14
Monf. Lorenzo Guicciardi	6	Nisfe a danzar venite	5	Ilipollito Taccori	1
Lodovico Caltagirone	4	Ove tra l'erbe ci fiori	16	Ilipollito Salino	3
Madalena Campiglia	20	Quando spaccate vento	19	Leila Ierari	1
Marino Palma	26	Quando spaccate vento	3	Leila Ierari	1
F. Marziale da Cantazaro	21	Quando spaccate vento	3	Luca Marzotto	6
Don Maurizio Mura	17	Quando litata nezzosa	17	Luiginio Pelli	26
Maria Manfredi	1	Se cantano gli angeli	4	Orazio Colombano	8
Orazio Guarnuzzi	4	Smeraldi e lan l'erue	18	Orazio F'erchi	3
Pietro Cresti	28	Sento l' ombra sfiora	21	Paolo Bozzi	11
Pietro Milonardi	27	Su le dorate sponde	12	Pieri d' Andrea Penini	17
Sebastiano Tizianomino	15	Vaghe in Nisfe strugge	7	Tiburtio Maffei	13
Don Vitaliano Giffaferio	5	Vn giorno a Tale Taro	1	Ruggiero Giannaculi	23

Рис. 2. Лист содержания сборника
«Il Trionfo di Dori»

«Il Trionfo di Dori» – венецианским nobleman Леонардо Санудо – дружеских отношений с причастными к ее созданию поэтами-любителями и музыкантами². Задействованные в одном проекте меценат, издатель, поэты и композиторы находились в различных городах и работали независимо друг от друга.

Сочиненные разными авторами мадригалы были собраны Гардано в единую коллекцию под общим названием «Il Trionfo di Dori» (приложение). В кратком посвящении, адресованном Санудо, музыкальный издатель, превознося и выражая слова глубокой признательности и благодарности своему заказчику, предоставляет читателю возможность узнать о некоторых предпосылках к появлению в его типографии этой публикации (рис. 3).

Несмотря на отсутствие в этом издании уточнений о предназначении вошедших в него мадригалов, зарубежные исследователи, не давая отсылок к источнику информации, единодушны в своих высказываниях относительно их появления: мадригалы были подготовлены либо к торжественному бракосочетанию Леонардо Санудо и Элизабетты Джустиниани, состоявшемуся еще в 1577 г., либо

AL CLARISSIMO

SIG: MIO OSSERVANDISS:

Il Signor Leonardo Sanudo.



Utre che io per altri molti, & vari suoni mi confessi gradatamente obligato à V. Sig. Clariss. debbo anco dir con ragione, & lo faccio li tutto core, che nonno, & singolar obligo mi s'aggiunge quand'ella doppo haver con nobilissima industria di quali h'anno fatto compore, & compositoriar d'ecceclente Musica, da diuersi famosissimi Autori i Madrigali seguenti; si degnò di farne à me dono; conciosia che il mirar intorno ad vn'istesso soggetto la virtuosissima emulazione di tanti elleuati ingegni, che per amor di lei si hanno faticato, non può non recar à gl'animi generosi sommo diletto. E si ben vno di questi Madrigali sia stato dato alle stampe da vno delli Compositori insieme con altre sue compositioni, è però così sua; perche da lei gli fu mandato le parole; ho giudicato conueniente, che arco gl'altri tutti raccolti insieme siano da ogn'uno veduti, & uditi. Mentre dunque in seruigio loro lo questa bell'opera palese al mondo, mi è parso diriconoscer in parte i sodestimi miei oblighi facendoli noto insieme, che questo sia parto della rara virtù, & honorata diligenza di V. M. Clariss. alla qual: come tutti questi Compositori per le sue rare qualità sono affectionati oltre modo, così io sono, & farò sempre sincerissimo seruatore, & perciò non solo dedico al suo chiarissimo nome l'opera che è sua medesima, ma me stesso perpetuamente. Di Venezia il dì 20. Febraio 1592.

Di V. Sig. Clariss.

Obligatiss. Seruatore Angelo Gardano.

Рис. 3. Текст посвящения, адресованного А. Гардано Л. Санудо, напечатанный в «Il Trionfo di Dori»

Светлейшему господину, моему почитаемому Синьору Леонардо Санудо:

Помимо того, что я за многие другие различные милости признаю себя глубоко обязанным Вашей Светлости, и я должен еще раз сказать это с уверенностью, и я делаю это от всего сердца, что новое и исключительное обязательство возлагается на меня после того, как с благороднейшим трудолюбием в течение нескольких лет были сочинены и соединены с отличной музыкой различных знаменитейших авторов следующие далее мадригалы; Вы соизволили преподнести мне их в дар; вкратце, рассмотрение одного и того же предмета в доблестном состязании стольких высоких умов, трудившихся из любви к Вам, Вы не можете не доставить щедрым душам высший восторг. И даже если один из этих Мадригалов был бы опубликован кем-то из Композиторов вместе

с другими его сочинениями, это его личное дело; потому что от Вас ему были посланы эти слова; я рассудил, чтобы остальные, собранные вместе, тоже были увидены и услышаны всеми. В то время как в их служении эта прекрасная работа была явлена миру, мне показалось, что я отчасти признаю и свои обязанности, делая их известными совместно, что это проистекает из редкой добродетели и почтенного усердия Вашего Светлейшего Величества, столь любимого за его редкие качества композиторами, подобными всем этим, поэтому я есть и всегда буду искреннейшим слугой, и поэтому я не только посвящаю Вашему светлейшему имени творение, которое является Вашим же, но и самого себя навечно.

Венеция, 20 февраля, 1592.

Обязаннейший Вам, светлейший Синьор, слуга, АНДЖЕЛО ГАРДАНО (Il Trionfo di Dori, 1592).

к празднованию годовщины их свадьбы спустя некоторое время. Т. Коррадини³ и Д. Харли⁴, следуя, очевидно, за М. Джулиани, пишут о работе над коллекцией мадригалов «Il Trionfo di Dori» в два хронологически отдаленных друг от друга этапа: сначала были написаны стихи, потом – музыка. Точное время их создания исследователи не называют.

Можно предположить, что праздничные мадригалы «Il Trionfo di Dori» составляли параллель излюбленному жанру итальянской аристократической публики

XVI–XVII вв. – музыкальной интермедии – собственно музыкальной или музыкально-поэтической вставки единоличного или коллективного авторства между актами «ученой» комедии⁵. Однако никаких упоминаний о звучании мадригалов «Il Trionfo di Dori» в составе какой-либо драматической пьесы в доступных для изучения исторических источниках и исследованиях не обнаружено.

По общепринятому в музыковедческих кругах мнению, Леонардо Санудо преподнес мадригалы «Il Trionfo di Dori»

в качестве подарка своей невесте (супруге) Элизабетте Джустиниани. Но ее имя, как адресата посвящения, не озвучено ни в текстах мадригалов, ни в вышеприведенном кратком обращении Гардано к Санудо.

О личности Элизабеты известно лишь, что она принадлежала к древнему аристократическому роду, представители которого занимали высокие позиции в Генуэзской и Венецианской республиках и Риме.

Немногим больше удалось узнать о Санудо (1544–1607), венецианском патриции старинного рода. Йохан ван Вин ограничивается констатацией того, что Санудо поддерживал и репрезентировал изысканные художественные проекты под известным со времени классической древности девизом «*ars gratia artis*» – «искусство ради искусства» и был вдохновителем одного из венецианских литературно-музыкальных салонов⁶.

О Санудо, как участнике музыкальной академии, подобной тем, что были широко распространены в аристократических кругах ренессансной Италии, – *Accademia arcadiana*, члены которой называли себя «*pastori*» («пастухами»), – пишет Дж. Керман (Kerman J., 1962, p. 194). Некоторые из них, возможно, принимали непосредственное участие в написании и праздничном исполнении мадригалов «*Il Trionfo di Dori*» в духе своеобразного творческого состязания, как между поэтами, так и музыкантами, – непременной составляющей пастушеского досуга и «буколического (пасторального) кода» (Саннадзаро Я., 2017, с. 43).

Деятельность Санудо как мецената также была реализована через поддержку создания других музыкально-поэтических собраний – «*I Diporti della Villa in ogni Stagione*» («Времяпровождение на вилле во все времена года», Венеция, 1601)⁷ и «*Vita, Attioni, Miracoli, Morte, Risurrezione, et Ascensione di Dio*

Humanato, raccolti dal Clariss. Sig. Leonardo Sanudo in versi lirici da più famosi autori di questo secolo» («Жизнь, Деяния, Чудеса, Смерть, Воскрешение и Вознесение Богочеловека, собрание Светлейшего Синьора Леонардо Санудо в стихах, положенных на музыку, самых известных авторов этого века», Венеция, 1614)⁸.

Заинтересованность Санудо в покровительстве поэтам и музыкантам, его желание привлечь к созданию музыкальных произведений как можно большее количество авторов были, возможно, нацелены на получение широкого общественного резонанса и снискания славы посредством личной репрезентации в искусстве. Хотя, Венецианская республика середины XVI в. была устроена таким образом, «что ни один магнат, семья или район не могли монополизировать деятельность местных жителей в области искусства или литературы» (Feldman M., 1995, p. 3), а венецианские обычаи не поощряли «чрезмерную демонстрацию богатства и власти отдельным лицом или семьей» (Ongaro G., 2001), тем самым ограничивая частное покровительство музыке. Этим, очевидно, и обусловлена попытка Гардано разделить ответственность за публикацию «*Il Trionfo di Dori*» вместе с Санудо, о чем издатель пишет в обращении к Светлейшему Синьору⁹.

Итак, посвящение мадригалов супруге мецената связано, во-первых, с укрепившимся в ренессансной культуре поэтическим течением петраркизма, которое, по мнению итальянского ученого Альберто Азора Розы, являлось «особым типом кодификации» в лирике (Asor Rosa A., 1975, p. 105). Во-вторых, оно косвенно подчеркивает образ жизни венецианцев, особую ценность для которых представляла нуклеарная семья, где отношения между супругами выдвигались на первый план, а знатная венецианская дама могла «играть заметную роль в политических планах патрицианского семейства» (Яйленко Е., 2022, с. 27).

Сюжетно-смысловые аспекты мадригалов «Il Trionfo di Dori». Мадригалы «Il Trionfo di Dori» допускают, в соответствии с известной художественной практикой, различное исполнение как по отдельности, в виде автономных сочинений, так и целиком – в порядке, предложенном Гардано, или иной, на усмотрение исполнителей, свободной последовательности, что, в целом, не нарушит ни содержательную, ни музыкальную логику композиции. Это приобретает особый смысл ввиду того, что изначально воспринимаемые в качестве самостоятельных композиционных единиц мадригалы обнаруживают, при более пристальном знакомстве с ними, очевидную между собой связь. Составленные в единую поэму, в которой находят претворение характерные для нелинейной драматургии принципы, мадригалы, подобно красочным оттенкам в живописи или лексически близким по своему значению словам, всесторонне освещают заданную тему. «Свободная от причинно-следственных отношений» (Булычева А., 2004, с. 52) нелинейная драматургия обеспечивает не действенно-динамическую, а созерцательную, аллегорическую, ассоциативно-иносказательную связь образующих единое целое частей.

Анализ поэтических текстов позволяет выявить устойчивые для мадригалов «Il Trionfo di Dori» сюжетно-смысловые мотивы, характерные для идиллически-пасторальной и хвалебно-триумфальной топики, и объединить лирико-созерцательные миниатюры, скрепленные оттеняющим их славильным рефреном «Viva la bella Dori», в некую единую композицию¹⁰.

Мадригалы звучат, в основном, от третьего лица, и лишь в некоторых из них (№ 4, 10, 13, 14, 20, 21) появляются высказывания от первого. Не нарушая объективно-отстраненного тона повествования, они приносят субъективную нотку и создают иллюзию правдоподобия в во-

ображаемом мире среди мифологических персонажей.

В этом переплетении вымысла и реальности не менее примечательны упоминания живописных мест Апеннинского полуострова: в открывающем цикл мадригале – Пале¹¹, в содержании других – неперенные для итальянского ландшафта водные источники – Себето, Арно и священная для Венеции Адрия. Из этих уголков Италии, уподобленной древнегреческой Аркадии, представшей в новоевропейском художественном пространстве полумифическим, безмятежно-идиллическим миром, доносятся хвалебные возгласы состоящих в пении и танце пастухов, аркадских нимф, фавнов, сильванов, дровосеков и Силена в честь прекрасной Дори¹².

Круг мифологических персонажей постепенно дополняется новыми – дриадами, сатирами, музами, грациями, амурами, образами Зефира, Юноны, Феба, Нептуна и, конечно, богини «третьего неба» (№ 26) – «неба Венеры» – обители влюбленных в космогонии Данте. Краше сошедшей с него благодатной звезды (№ 29) оказывается Дори, «подобная солнцу» (№ 8), спустившаяся с небес «дочь Моря и честь Адрии» (№ 24), достойная славы великих богинь (№ 26), в плену «прекрасных глаз» которой сам «покоритель сердец» – Амур (№ 15). Именно ее нимфы, пастухи и лесные божества коронуют сплетенным из цветов венком и покрывают прозрачной вуалью (№ 19) – атрибутами свадебной обрядности¹³.

Фоном праздничного действия становятся апеллирующие к различным органам чувств пейзажно-живописные описания рек, ручейков и моря, пещер и гротов, гор, лесов и цветущих лугов, наполненность воздуха ароматами плодов, растений и цветов – роз, лилий, фиалок, миртов и лавров, легкое дуновение ветерка, сверкающие разноцветием драгоценных камней изумрудные берега

и небо как сапфир. Зримые и слуховые ассоциации вызывают щебетания птиц, звери и веселящиеся в волнах рыбы.

Живописность и музыкальность поэтических образов также подчеркнута словами о пении на берегах Арно преисполненного небесного пыла Амура (№ 12) и нарисованных «живой кистью» (№ 6) бога, что носит стрелы и колчан, картин счастливой жизни на лоне природы.

В единстве с пространством «аркадской» природы, соответствующим топосу *locus amoenus* («приятного места») (Curtius E., 2013), выступает время – образ «пасторального полдня». Он достиг наиболее полного выражения у Вергилия (Коробова А., 2008, с. 7–8) и по своему претворился в мадригалах «Il Trionfo di Dori» с упоминаниями о солнечных лучах (№ 7) и жгучем солнце (№ 11), самом светлом (№ 20), милом, счастливом и радостном дне (№ 24, 27), об укрытии в тени высоких растений (№ 2) и бука (№ 11), тенистых долине (№ 6) и склонах (№ 7), «свежем воздухе, смягчающим летнюю жару» (№ 3). Атмосфера подходящего к завершению солнечного дня уловима в проводах летнего зноя (№ 13), характеристике «неба на закате дня» (№ 14) и пространственной дуги «от рассвета утренней зари до заката наивысшего света» (№ 28). Символическое пасторальное время также конкретизировано через оппозицию зимы и вечного апреля, сменяющегося при появлении Дори (№ 8).

Сливающиеся в «пасторальном хронотопе» (Коробова А., 2008, с. 7–8) поэтические образы мадригалов «Il Trionfo di Dori» претворяют тенденции аристократического течения итальянской литературы XVI в. с причудливым переплетением линий, восходящих к лирике классической древности, высокой поэзии Данте

и Петрарки, задавшему тон ренессансной пасторали Якопо Саннадзаро.

Таким образом, созданные различными авторами мадригалы в составе «Il Trionfo di Dori» отражают характерную для позднеренессансного музыкального искусства тенденцию к объединению миниатюр в некую целостную композицию. Определяющее в этом отношении значение имеет общность художественного замысла, ситуации праздничного исполнения, жанровых, структурных (наличие рефрена) и содержательно-смысловых аспектов. Несмотря на слабую проявленность сюжетной линии, в веренице следующих друг за другом мадригалов, выстроенных вокруг центрального образа морской нимфы Дори, находящейся в ореоле славы, красочно-живописных картин природы, поющих и танцующих мифологических персонажей, отчетливы устойчивые для идиллически-пасторальной и триумфальной топики сюжетно-смысловые мотивы.

В то же время, внутренняя композиционная завершенность каждого мадригала позволила Маренцио, не дождавшемуся выхода из печати «Il Trionfo di Dori», опубликовать годом ранее, в 1591 г., мадригал «Leggiadre ninfe...» (№ 6) в составе собственной – Пятой книги шестиголосных мадригалов в издательстве того же Гардано, тем самым вызвав крайнее недовольство Санудо (Einstein A., 1971, p. 667), что, очевидно, и имел в виду Гардано в своем посвящении. А значит, вполне допустимо исполнение мадригалов «Il Trionfo di Dori» как по отдельности, в качестве самостоятельных, независимых друг от друга композиционных единиц, так и вместе, в составе целостной композиции, соответственно творческим намерениям музыкантов-исполнителей.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Перечень имен поэтов, композиторов
и инципитов созданных ими мадригалов «Il Trionfo di Dori»

№ п/п	Поэт	Композитор	Инципит мадригала
1	Dom Mauro Moro (Дом Маурио Моро)	Ippolito Baccusi (Ипполито Баккузи)	Un giorno a Pale sacro
2	Francesco Bozza Cavalier (рыцарь Франческо Боцца)	Hippolito Sabino (Ипполито Сабино)	Dove sorge piacevole
3	Giovanni Battista Zuccarini (Джованни Баттиста Цуккарини)	Orazio Vecchi (Орацио Векки)	Or ch'ogni vento tace
4	Oratio Guargante (Орацио Гуарганте)	Giovanni Gabrieli (Джованни Габриэли)	Se cantano gl'augelli
5	Dom Vitaliano Giscaferio (Дом Виталиано Джискаферии)	Alfonso Preti (Альфонсо Прети)	Ninfe a danzar venite
6	Monsignor Lorenzo Guicciardi (Монсиньор Лоренцо Гуиччарди)	Luca Marenzio (Лука Маренцио)	Leggiadre ninfe e pastorelli amanti
7	Erasmus di Valvasone (Эразмо ди Вальвазоне)	Giovanni de Macque (Джованни де Маккуэ)	Vaghe ninfe selvagge
8	Giorgio Muscorno (Джорджи Мускорно)	Horatio Colombano (Орацио Коломбано)	All'apparir di Dori anzi del sole
9	Giacomo Semprevivo (Джакомо Сэмпрэвиво)	Giovanni Cavaccio (Джованни Каваччо)	Giunta qui Dori, e pastorelli amanti
10	Leandro San Vido (Леандро Сан Видо)	Annibale Stabile (Аннибале Стабиле)	Nel tempo che ritorna
11	Bartolomeo Roncaglia (Бартоломео Ронкалья)	Paolo Bozzi (Паоло Боцци)	All'ombra d'un bel faggio
12	Francesco Lazoni (Франческо Ладзариони)	Tiburtio Massaino (Тибурицио Массайно)	Sù le fiorite sponde
13	Автор поэтического текста не обозначен	Giovanni Matteo Asola (Джованни Маттел Асола)	In una verde spiaggia
14	Lodovico Galeazzi (Лодовико Галеацци)	Giulio Eremita (Джулио Эремита)	Smeraldi eran le rive il fium'argento
15	Sebastiano Pizzacomino Rodiano Barera (Себастьяно Пиццакомино Родано Барера)	Philippe de Monte (Филиппе де Монте)	Lungo le chiare linfe
16	Giacomo Belloni (Джакомо Беллони)	Giovanni Croce (Джованни Кроче)	Ove tra l'herbe e i fiori
17	Fra Francesco Corazzini (Фра Франческо Кораццини)	Pietro Andrea Bonini (Пьетро Андреа Бонини)	Quando lieta vezzosa
18	Mutio Manfredi (Муцио Манфредии)	Alessandro Striggio (Алессандро Стриджо)	Eran Ninfe e Pastori
19	Giulio Benalio (Джулио Беналио)	Giovanni Florio (Джованни Флорио)	Più trasparente velo
20	Maddalena Campiglia (Маддалена Кампилья)	Leone Leoni (Леоне Леони)	Di pastorali accenti

21	Martiale di Catanzaro (Мартиале ди Катанцаро)	Felice Anerio (Феличе Анерио)	Sotto l'ombroso speco
22	Cesare Acelli (Чезаре Ачелли)	Gasparo Zerto (Гаспаро Дзерто)	L'inargentato lido
23	Giovanni Domenico Alessandri (Джованни Доменико Алессандри)	Ruggiero Giovannelli (Руджеро Джованнелли)	Quand'apparisti, o vagò amata Dori
24	Caludio Forzate (Калудио Форцате)	Gasparo Costa (Гаспаро Коста)	Mentr'à quest'ombr'intorno
25	Camillo Camilli (Камилло Камилли)	Lelio Bertani (Лелио Бертани)	Dori à quest'ombre e l'aura
26	Martino Palma (Мартино Пальма)	Ludovico Balbi (Лудовико Бальби)	Mentre pastori e ninfe
27	Pietro Malombra (Пьетро Маломбра)	Giovanni Giacomo Gastoldi (Джованни Джакомо Гастольди)	Al mormorar de liquidi cristalli
28	Pietro Cresci (Пьетро Креши)	Costanzo Porta (Костанцо Порта)	Da lo spuntar de matutini albori
29	Cortese Cortesi (Кортезе Кортези)	Giovanni Pierluigi da Palestrina (Джованни Пьерлуиджи да Палестрина)	Quando dal terzo cielo

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К подобным собраниям причислены: «Il Von Basio» (1594), объединяющее «21 стихотворение, переложенное на музыку 21 композитором» на пасторальную тематику с типичным для того времени мотивом «диалога между пастухом и нимфой или пастушкой» и участием других мифологических персонажей; «Sdegnosi Ardori» (1585), в котором 31 музыкальная композиция написана на один и тот же текст Дж.Б. Гварини; «Le risa a vicenda» (1598), «где 9 мадригалов на единый текст прослаивают прочие 10 словно рефрен» (Коробова А., 2015, с. 10–11).

² Corradini T. I Diporti della Villa in ogni Stagione, Venezia 1601. URL: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2022/May/Diporti-villa-TC590005.htm> (дата обращения: 25.05.2023).

³ Corradini T. I Diporti della ...

⁴ Harley D. Il Trionfo di Dori. The King's Singers. URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_SIGCD414 (дата обращения: 25.05.2024).

⁵ История хранит память об исполнении интермедий, главными центрами распространения которых были Феррара и Флоренция. Постановки интермедий сопровождали театральные представления, приуроченные к празднествам, в том числе заключению выгодных междинастических браков (Литвинова Ю., 2003).

⁶ Corradini T. I Diporti della ...

⁷ Для создания «I Diporti...» Санудо вновь, благодаря своим связям и возможности личного дружеского общения с издателем Гардано и поэтом Боцца, привлёк к очередной оригинальной коллективной работе пятерых музыкантов – Джовани Марию Нанино, Джовани Кроче, Лелио Бертани, Ипполито Баккузи и Филиппе де Монте, четверо из которых (за исключением Нанино) ранее принимали участие в подготовке «Il Trionfo di Dori».

⁸ Это музыкально-поэтическое собрание из 250 композиций различных авторов было подготовлено при жизни Санудо и Гардано, но опубликовано уже после их смерти.

⁹ Il Trionfo di Dori, descritto da diversi, et posto in musica, a sei voci, da altrettanti autori. In Venetia appresso Angelo Gardano, 1592. URL: <https://www.loc.gov/resource/ihms.200154786.0/?sp=1&st=pdf> (дата обращения: 25.05.2023).

¹⁰ Не менее примечательно и вышеупомянутое «I Diporti della Villa in ogni Stagione», состоящее из Пролога (построенного на мадригале Нанино) и четырех частей – «Весна», «Лето», «Осень», «Зима» (по пять мадригалов в каждой, разработанной, соответственно, Кроче, Бертани, Баккузи и Монте) с музыкально-поэтическими зарисовками будней и досуга венецианских аристократов на своих виллах вдали от городской суеты в разное время года. Поэтический текст «I Diporti...» целиком принадлежит Боцца.

¹¹ Название города в Умбрии связано с культом почитаемого в Италии древнего божества Палес (Pale), покровительствующего скотоводству. Описание устраиваемого в его честь весеннего праздника содержится в «Аркадии» Якопо Саннадзаро (Саннадзаро Я., 2017, с. 66).

¹² Дори (Дорида) – одна из самых могущественных морских нимф, дочь титанов Океана

и Тефиды, супруга бога морской стихии Нерея и мать 50 nereid, спутниц верховного морского бога Нептуна.

¹³ Слияние морской и свадебной образности вызывает, если не напрямую, то опосредованно, ассоциации с установленной в Венецианской республике церемонией *Sposalizio del Mare* (Обручение с Морем).

ЛИТЕРАТУРА

- Булычева А.В. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. 448 с.
- Коробова А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: К теории и истории жанра: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2008. 43 с.
- Коробова А.Г. Сборник «Il Bon Bacio» как пример претворения диалогического принципа в мадригале Чинквеченто // Старинная музыка. 2015. № 1. С. 10–18.
- Литвинова Ю.А. Из истории ренессансных интермедий. «Флорентийский май» // Старинная музыка. 2003. Вып. 1. С. 21–32.
- Панкина Е.В. Фроттола в итальянской культуре (1480–1530). Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2018. 336 с.
- Саннадзаро Я. Аркадия / пер. с ит., ст. и коммент. А. Триандафилиди. М.: Водолей, 2017. 274 с.
- Яйленко Е.В. Светское искусство Венеции в социокультурном контексте эпохи Возрождения: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2022. 51 с.
- Asor Rosa A. *Sintesi di storia della letteratura italiana*. Firenze: La nuova Italia, 1975. 555 p.
- Curtius E.R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton University Press, 2013. 752 p.
- Einstein A. *The Italian Madrigal*. Vol. 2. Princeton, New Jersey, Princeton University press, 1971. Pp. 477–909.
- Feldman M. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: University of California Press, 1995. 473 p.
- Kerman J. *The Elizabethan Madrigal: A Comparative Study*, New York, 1962. 318 p.
- Ongaro G. Venice // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. by S. Sadie, 2001.

REFERENCES

- Asor Rosa, A. (1975), *Sintesi di storia della letteratura italiana, La nuova*, Firenze, Italia, 555 p. (in It.)
- Bulycheva, A.V. (2004), *Sady Armidy. Muzykal'nyi teatr frantsuzskogo barokko* [Armidia's Garden. The musical theatre of the French Baroque], Agraph, Moscow, 448 p. (in Russ.)
- Curtius, E.R. (2013), *European literature and the Latin Middle ages*, Princeton University Press, 752 p. (in Eng.)
- Einstein, A. (1971), *The Italian Madrigal*, Vol. 2, Princeton, New Jersey, Princeton University press, pp. 477–909. (in Eng.)
- Feldman, M. (1995), *City culture and the Madrigal at Venice*, University of California Press, Berkeley, 473 p. (in Eng.)
- Kerman, J. (1962), *The Elizabethan Madrigal: a comparative study*, New York, 318 p. (in Eng.)
- Korobova, A.G. (2008), *Pastoral' v muzyke evropeiskoi traditsii: k teorii i istorii zhanra* [Pastoral in music of the European tradition: genre theory and history], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 43 p. (in Russ.)
- Korobova, A.G. (2015), "Il Bon Bacio madrigal collection as an example of dialogue practice in the Cinquecento madrigal", *Starinnaya muzyka* [Earley music], no. 1, pp 10–18. (in Russ.)
- Litvinova, Yu.A. (2003), "From the history of Renaissance intermedias. «Florentine May»", *Starinnaya muzyka* [Earley music], no. 1. pp. 21–32. (in Russ.)
- Ongaro, G. (2001), "Venice", *The New Grove dictionary of music and musicians*, in S. Sadie (ed.). (in Eng.)
- Pankina, E.V. (2018), *Frottola v ital'yanskoi kul'ture (1480–1530)* [Frottola in Italian culture (1480–1530)], NGTU, Novosibirsk, 336 p. (in Russ.)
- Sannadzaro, Ya. (2017), *Arkadiya* [Arcadia], trans. by A. Triandafilidi, Vodolei, Moscow, 274 p. (in Russ.)
- Yailenko, E.V. (2022), *Svetское iskusstvo Venetsii v sotsiokul'turnom kontekste epokhi Vozrozhdeniya* [Secular Art in Venice in social and cultural context of the Renaissance], Abstract of D. Sc. Thesis, Saratov, 2022, 51 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Мухина Марина Антоновна, студентка V курса теоретико-композиторского факультета (музыковедение), редактор Отдела творческих и международных проектов Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: marinamukhina1997@gmail.com

Смирнова Татьяна Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: s-tatyana-v@mail.ru

Authors Information

Marina A. Mukhina, 5th year student of the Theoretical and Compositional Faculty (Musicology), editor of the Department of Art and International Projects at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: marinamukhina1997@gmail.com

Tatiana V. Smirnova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent of the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: s-tatyana-v@mail.ru

Поступила в редакцию 13.10.2024

После доработки 15.11.2024

Принята к публикации 17.11.2024

Received 13.10.2024

Revised 15.11.2024

Accepted for publication 17.11.2024

ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР И.С. БАХА I ТОМ: ИСТОРИЯ ИСПОЛНЕНИЯ И ХРОНОМЕТРИЯ

Н.С. Бажанов¹

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

Аннотация. В центре статьи находится самое известное произведение И.С. Баха «Хорошо темперированный клавир», обладающий самой продолжительной жизнью на сцене – 300 лет. Однако его свойства и алгоритмы, ответственные за саморазвитие, обновление, актуальность содержания, остаются неизвестными. Среди причин длительного существования клавира в концертной практике рассматривается содержательно-тематическое разнообразие произведения, что увеличивает сложность его структуры и варианты его интерпретации. Для изучения звуковой формы «Хорошо темперированного клавира» были выбраны записи девяти исполнителей: Э. Фишер, Р. Тюрк, Г. Гульд, С. Рихтер, А. Хьюит, Е. Королёв, К. Лифшиц, Т. Фелнер, Т. Шван. В результате хронометрии было получено время звучания шести «главных» циклов из I тома, cis-moll, es-moll, f-moll, gis-moll, b-moll, h-moll. Суммарное время «главных» циклов у каждого исполнителя, общее время звучания всего клавира и некоторые соотношения этих данных. Результаты хронометрии I тома показали неожиданную упорядоченность значений времени, «главных» циклов в отношении общего времени звучания сборника. Шесть главных циклов в сумме занимают время от 38 до 48 % времени от звучания всего сборника, при ожидании формального значения в районе 25 %. «Хорошо темперированный клавир» Баха – многообразный сборник прелюдий и фуг разного масштаба нелинейной логики строения, с преобладанием кросс-связей между пьесами. Кросс-связи образуют гораздо больше комбинаций, их содержательный потенциал феноменально огромен. Таким образом, обеспечивается множество интерпретаций в современной исполнительской жизни произведения.

Ключевые слова: Хорошо темперированный клавир, Бах, музыкальное время, звучание музыкального произведения, сравнительный анализ исполнений, музыкальная хронометрия, темп

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бажанов Н.С. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха I том: история исполнения и хронометрия // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 31–39. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-31-39.

I.S. BACH'S WELL-TEMPERED CLAVIER I VOLUME: HISTORY AND TIMEKEEPING

N.S. Bazhanov¹

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

Abstract. In the center of the article is the most famous work of J.S. Bach “Well-Tempered Clavier” with the longest life on stage – 300 years. However, its properties and algorithms responsible for self-development, updating, relevance of content remain unknown. Among the reasons for the long existence of in concert practice, the content-thematic diversity of the work is presented, which increases the complexity of its structure, and the variety of interpretation options. To study the sound form of “Well-Tempered Clavier”, records of 9 performers were selected: E. Fischer, R. Tyurek, G. Gould, S. Richter, A. Hewitt, E. Korolev, K. Lifshitz, T. Felner, T. Schwan. As a result of chronometry, the sound time of six "main" cycles from 1 volume, cis-moll, es-moll, f-moll, gis-moll, b-moll, h-moll. The total time of the "main" cycles for each performer, the total sound time of the entire

“Well-Tempered Clavier” and some relationships of these data. The results of the chronometry of “Well-Tempered Clavier” Bach 1 volume showed an unexpected ordering of the time values of the “main” cycles in relation to the total sound time of the collection. Six main cycles in total take time from 38 to 48 % of the time from the sound of the entire collection, while waiting for a formal value in the region of 25 %. Bach’s “Well-Tempered Clavier” is a diverse collection of preludes and fugues of various scales, non-regular logic of structure, with a predominance of crosslinks between plays. Crosslinks form many more combinations, their meaningful phenomenon potential is huge. Thus, many interpretations are provided in the co-temporal performance life of the work.

Keywords: Well-tempered clavier, Bach, musical sound, sound of musical work, comparative analysis of performances, musical chronometry, tempo

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

For citation: Bazhanov, N.S. (2024), “J.S. Bach's Well-Tempered Clavier I volume: history and timekeeping”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 31–39. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-31-39.

Девятого августа 2022 г. из-за пандемии Covid-19 незаметно прошел юбилей уникального произведения мировой музыкальной культуры¹. Исполнилось 300 лет создания И.С. Бахом I тома сборника «Хорошо темперированный клавир» (ХТК). С уверенностью можно утверждать, что среди современного актуального репертуара данный сборник – рекордсмен-долгожитель. Еще при жизни И.С. Баха это было самое известное его сочинение. А. Швейцер утверждает: «“Хорошо темперированный клавир” в сравнении с другими произведениями был более всего распространен» (1965, с. 170).

Наш соотечественник, музыкальный критик Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875–1925) написал в 1910 г. о музыке И.С. Баха: «Зилоти... исполнил целый ряд произведений этого гения, совершенно исключительно неспособного когда-нибудь устареть» (1910).

Вполне естественно возникает вопрос о причинах столь длительной популярности ХТК Баха в музыкальной культуре, что можно считать одной из тем данной статьи.

Исследования хронологии творчества Баха показывают, что оба тома ХТК не были сочинены последовательно, пьеса за пьесой. В частности, 11 прелюдий из I тома ХТК в первоначальных вариантах содержатся в Клавирной книжке Фридемана Баха 1720 г. (Шабалина Т., 1999, с. 149). Прелюдия до-диез мажор писалась

в до мажоре, но затем Бах изменил ее тональность, просто дописав к ключу семь диезов и проставив знаки альтерации (Мильштейн Я., 1967, с. 261).

Так возникает сомнение относительно последовательной целостности содержания ХТК Баха. Если идея создать сборник прелюдий и фуг во всех тональностях была главной, то остальные взаимосвязи циклов из прелюдий и фуг могут иметь логику кросс-связей, т.е. однотипные циклы разнесены и *перемежаются друг с другом*.

Следующая проблема. Насколько мыслит И.С. Бах два тома ХТК отдельными и независимыми друг от друга? Если они взаимосвязаны, то современный опыт соединения одноименных мажорных и минорных прелюдий и фуг, из двух томов Константином Лифшицем и еще ранние перестановки прелюдий и фуг между томами Ф. Бузони (Мильштейн Я., 1967, с. 27) имеет исторические и содержательные основания.

Перейдем к звукозаписям ХТК И.С. Баха и приведем хронологическую таблицу исполнений ХТК Баха (табл. 1)².

По состоянию на 2013 г. было задокументировано более 150 записей ХТК (Bach Cantatas Website «Well-Tempered Clavier Book 1, BWV 846–869 Recordings – Part 1»).

Сравнивая исполнение ХТК в течение почти 90 лет на основе звукозаписей, можно обнаружить два типа исполнений. Первый – служил целям роста личного

Таблица 1. Хронология исполнений ХТК, записанных фирмами звукозаписи
Timeline of WTC performances recorded by record companies

№ п/п	Исполнитель	Год	Фирма
1	Edwin Fischer	1933, 1936	EMI, Pearl, Naxos Historical
2	Walter Gieseking	1950	DG CDs 429 929-2GDO3; Arkadia 78589 CDs
3	Rosalyn Tureck	1952, 1953	DG (CD reissue). Rec. in NYC
4	Samuel Feinberg	1959	Russian Disc (4 CD set); Arlecchino. Artia LPs
5	Arthur Loesser	1964	Cleveland Institute of Music, 6 LPs.
6	Joao Carlos Martins (1st)	1964	Connoisseur Society. (Rec. at Manhattan Towers Hotel)
7	Eunice Norton	1967	Noivard CDs (4). Orig. Golden Triangle Records LPs
8	Glenn Gould	1968, 1971	CBS/Sony
9	Jorg Demus (1st)	1970	Musical Heritage Society OR 443-447 (5 LPs). Now at mp3.com
10	Tatiana Nikolayeva	1971, 1973	SCRIBENDUM SC 026
11	Friedrich Gulda	1972, 1973	Philips (rec. MPS-Tonstudio, Villingen, Germany)
12	Sviatoslav Richter	1972, 1973	RCA (4 CD set). Chant du monde, Russian Revelation Salzburg
13	Rosalyn Tureck	1975, 1976	BBC Legends 4109, 4116 (Rec. BBC Studios, London)
14	Angelica Morales von Sauer	1981	Orion ORS 81415-81420 (6 LPs). Rec. Steinway Hall, LA
15	Joao Carlos Martins (2nd)	1981, 1983	Concord
16	Andras Schiff	1984, 1985	London
17	Tatiana Nikolayeva	1984	Olympia (4 CD set. Rec in Tokyo)
18	Bernard Roberts	1988	Nimbus CDs
19	Robert Riefeling	1988	Simax CDs
20	Edward Aldwell	1990	Nonesuch CDs
21	Vladimir Feltsman	1993, 1996	Music Masters; now on MHS 545738T (4 CD set)
22	Enrica Cavallo	1994, 1995	Dynamic #113/1-4 (Italy. 4 CD-set. Rec. in Genoa)
23	Jeno Jando	1995	Naxos
24	Valery Afanassiev	1995	Denon CDs
25	Angela Hewitt	1997, 1999	Hyperion
26	David Korevaar	1999, 2000	Musicians Showcase CDs
27	Sergey Schepkin	1999	Onagaku CDs
28	Jorg Demus (2nd)	2000	
29	Evgeni Koroliov	2001, 2002	Tacet
30	Daniel Barenboim	2004, 2005	Warner Classics (5 CDs)
31	Michael Levinas	2004	Accord ACRD4761054 (5 CDs)
32	Vladimir Ashkenazy	2006	Decca 475 6832 2 DX3 (3 CDs)
33	Konstantin Lifschitz	2008	Band I & II BWV 846-893 Label: VAI,
34	Thomas Schwan	2019	Band I & II BWV 846-893

мастерства и совершенствования пианиста. Он не оставил новую страницу в истории жизни великого полифонического произведения И.С. Баха.

Второй тип, при тех же свойствах, был «новаторским», он раскрывал в произведении новые, неизвестные качества. В пределах самостоятельного существо-

вания (много позже смерти композитора) произведение распространялось в глубину интерпретационного поля, обнаруживая новые исполнительские возможности, принципы организации выразительных средств, формы и содержательные горизонты. Это были исполнительские ступени восхождения к современному пониманию Баха, – в парадоксальном смысле «выдающегося композитора XXI века».

Наиболее значительный вклад в историю исполнения ХТК Баха внесли следующие пианисты.

Эдвин Фишер (Edwin Fischer) (1886–1960) – швейцарский пианист, дирижер, педагог, записал ХТК в 1933, 1936 гг. Это исполнение навсегда останется в истории исполнительского искусства как первая звукозапись всего ХТК. Таким образом, Э. Фишер открывает славную историю звукозаписи исполнения всего ХТК И.С. Баха.

Розалин Тюрек (Rosalyn Tureck) (1914–2003) – выдающаяся американская пианистка, произвела переворот в пианистической культуре второй половины XX в. По существу, она вывела исполнение Баха, и в частности ХТК на концертную эстраду. В 1935 г. она впервые в концертной практике в серии концертов сыграла все клавирные произведения И.С. Баха.

Глен Гульд (Glenn Gould) (1932–1982). Среди исполнителей ХТК Глен Гульд занимает особое место. С его именем связаны самые значительные изменения в исполнении И.С. Баха в XX в. Результатом интерпретации Гульда стало *предельно ясное, чистое* голосоведение и контрапунктические вертикали соединения голосов полифонии.

Открытие Глена Гульда состояло в новой артикуляции, что оказало огромное влияние на исполнительское искусство XX в. Особенности звучания тонопереходов в исполнении Гульда стали резервом интонационной насыщенности, высокой событийности в интонировании музы-

кальных произведений пианистами современности.

Святослав Рихтер (Sviatoslav Richter) (1915–1997). Записи двух томов ХТК в исполнении Святослава Рихтера подтверждают его статус величайшего пианиста в истории фортепианного искусства. Достаточно прослушать шедевры подобные циклам прелюдий и фуг I тома (cis-moll; es-moll; b-moll, h-moll).

Рихтер начал разучивать ХТК со II тома в юности, в 1945 г. освоил I том (Монсенжон Б., 2002, с. 56), в 1969 г. вышла грамзапись ХТК в отечественной фирме «Мелодия», в 1973 г. фирма RCA выпустила 4 CD (запись – август / сентябрь 1972, февраль 1973 г., Зальцбург).

Анджела Хьюитт (Angela Hewitt) (р. 1958) – канадская пианистка, признанная музыкальной критикой и обозревателями концертной жизни одним из лучших интерпретаторов Баха. А. Хьюитт стала победителем Международного конкурса Дж. Виотти в 1978 г. и Международного конкурса Баха в Торонто в 1985 г. А. Хьюитт записала полный ХТК в 1997–1999 гг. на фирме «Hyperion». В мировом турне (август 2007 – октябрь 2008) она исполнила «Хорошо темперированный клави́р» Баха (в рамках одного концерта) в 58 городах, в 21 стране, на шести континентах.

Евгений Королев (Evgeni Koroliov) (р. 1949) обучался в Московской консерватории у Льва Оборина и Льва Наумова. Евгений Королев выиграл многочисленные призы на международных соревнованиях таких, как конкурс Вана Клиберна в 1973 г. и Гран-при конкурса Клары Хаскил в 1977 г. Особо следует отметить победу на Лейпцигском конкурсе Баха в 1968 г.

Константин Лифшиц (Konstantin Lifschitz) (р. 1976) играет оба тома ХТК (48 прелюдий и фуг) вместе. Он исполняет прелюдии и фуги в одной тональности, из каждого тома вместе, по порядку (C-dur, I, II том, c-moll I, II том и т.д.). Тем самым

он подчеркивает единство двух частей ХТК как единого опуса в 24 тональностях. Во время записи К. Лифшиц исполнил оба тома наизусть за один день. Запись выпущена на DVD в США Международным фортепианным фестивалем в Майами (звукозаписывающая фирма VAI).

Тилль Феллнер (Till Fellner) родился в Вене в 1972 г. Он учился в государственной консерватории Вены у Хелены Зедо-Штадлер и впоследствии занимался с Альфредом Бренделем. Тилль Феллнер завоевал первый приз на Международном конкурсе имени Клары Хаскил в швейцарском городе Веце в 1993 г. Он признанный критиками исполнитель И.С. Баха, В.А. Моцарта, Ф. Шуберта и Ф. Листа. Том I «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха он записал в 2004 г., а Инвенции и симфонии в 2009 г.

Томас Шван (Thomas Schwan) (р. 1985) – пианист и композитор, родился в Милане. Он завоевал первую премию на Всемирном конкурсе Баха в Боулдере, штат Колорадо (2020).

По-видимому, существует множество причин востребованности ХТК Баха в исполнительской практике музыкального искусства. Более всего для характеристики ХТК подходит слово «многообразие», если более пространно «единство во многом». Перечислим обобщенную тематику ХТК: (1) пример использования строя равномерной темперации; (2) содержательные характеристики тональностей; (3) возможная религиозная библейская программа циклов; (4) школа игры на клавишных инструментах; (5) техническая школа беглости, состоящая из некоторых виртуозных прелюдий ХТК; (6) учебник клавирной полифонической техники; (7) жанровая проблема сочетания и взаимодополнений более гомофонной прелюдии и полифонической фактуры фуги; (8) сочетание выразительной, характерной интонации и вертикальной стройности контрапункта; (9) музыкальная

семантика, символика интервалов, чисел, ступеней; (10) религиозно-отрешенное содержание и светский контекст современного концертного исполнения; (11) обобщенная религиозная поэтика (утешение, сострадание, покаяние...). И этот перечень далеко не полный. Книги, статьи о ХТК, своей численностью и рубриками подтверждают *многообразие* этого уникального памятника музыкального искусства. Следовательно, ХТК имеет *множественное типологическое содержание*.

Подчеркнем, что в соответствии с перечисленными выше содержательными направлениями каждый раз прелюдии и фуги Баха будут образовывать *новую комбинацию пьес, новое единство*. Как утверждает И. Стравинский «единство есть гармония многообразия, упорядочивание множественности» (2021, с. 55). Следовательно, первое наиважнейшее качество ХТК Баха – гармония многообразия.

Второе существенное качество ХТК заключается в его минимальной общей тематике. Речь идет о свойстве, которым обладают *все без исключения 48 прелюдий и фуг*. Тотальное свойство обоих томов ХТК касается двух достаточно формальных качеств – подчинение всех пьес логике темперации во всех тональностях и логике полифонического жанра прелюдии и фуги. Все остальные качества и содержательная тематика имеют ограниченный перечень *избранных пьес*. Во всех остальных обобщенных, тематических проявлениях прелюдии и фуги И.С. Баха образуют *разные типы*. Невозможно подобрать некоторого единства всех пьес из двух томов подряд. Это действительно сборник, но не цикл пьес подобных циклам Р. Шумана или «Картинкам с выставки» М. Мусоргского, с одним общим содержанием для всех пьес.

Пьесы сборника ХТК с одним типом содержания идут не подряд одна за дру-

гой, а разделены другими типами. Так возникают *кросс-связи*, нерядоположенные взаимосвязи частей на расстоянии, минуя иные типы, пропуская ряд частей. Взаимодействие кросс-связей композиции принципиально отличается от линейных взаимодействий частей некоторого объекта. Кросс-связи элементов целого образуют гораздо больше комбинаций и сочетаний, их содержательный потенциал феноменально огромен. Таким образом обеспечивается множество интерпретаций в будущей исполнительской жизни произведения.

* * *

Музыкальная хронометрия – измерение временной стороны исполнения имеет весьма солидную историю. Одним из первых музыкальной хронометрией занимался Михаэль Преториус (1571–1621), он сопоставлял показания часов (четверть часа) и число тактов прозвучавшего музыкального произведения, чтобы лучше высчитывать и составлять церковные службы (Копчевский Н., 1986, с. 25).

Хронометрия музыкальных произведений является традиционным направлением теории исполнительского искусства (Комаровских Г., 2014; Назайкинский Е., 1965), основанным на измерении времени звучания музыкального произведения. Относительно которого, следует сделать методологическое «предупреждение». При интерпретации результатов, необходимо постоянно помнить интегративную природу и структуру этого времени.

Время звучания произведения состоит из наличия или отсутствия повторов частей (композиционное время) + изменения темповых профилей (каждотоновый), (интонационный), (фразировочный), (ритмический), (метрический), (агогический). Интерпретируя данные времени в табл. 2, надо учитывать, что в уртексте 1 тома ХТК Баха, в последней прелюдии h-moll, И.С. Бах, единственный раз, по-

ставил в нотах знаки повторения для 1 и 2 части прелюдии. (См. Johann Sebastian Bach. Urtext. The Well-Tempered Clavier. Part 1. Edited by Ernst Gunter Heinemann. G. Henle Verlag). Тюрек, Рихтер, Королёв, Лифшиц, Хьюит играют повторы указанные Бахом, Фишер, Гульд, Феллнер, Шван исполняют прелюдию без повторений.

В табл. 2 показаны результаты времени звучания циклов прелюдий и фуг у различных пианистов. Здесь же приведены измерения и сопоставление частей и фрагментов I тома ХТК.

В измерениях были использованы фонограммы исполнения девяти пианистов: Э. Фишер (1933), Р. Тюрек (1952), Г. Гульд (1968), С. Рихтер (1972), А. Хьюит (1997), Е. Королёв (2001), Т. Феллнер (2004), К. Лифшиц (2008), Т. Шван (2019). Кроме того, были отобраны шесть наиболее интонационно богатых циклов и на девяти фонограммах исполнителей ХТК измерена продолжительность звучания. Так, суммарное время интерпретации шести центральных по содержанию циклов: cis-moll, es-moll, f-moll, gis-moll, b-moll, h-moll, в крайних значениях располагается от 41 мин 02 с у Глена Гульда до 58 мин 03 с у Святослава Рихтера (см. табл. 2). Таким образом, разница времени исполнения шести циклов в сумме составила 17 мин!

Если привязать звучание шести циклов к общему времени исполнения ХТК каждым пианистом и выразить значение времени процентами, результаты оказываются достаточно близкими. У пяти исполнителей (Э. Фишер, Р. Тюрек, Е. Королев, Т. Феллнер, Т. Шван) разница в длительности исполнений шести циклов не превышает 2 % (от 40 до 42 %) (см. табл. 2). Столь большие масштабы указанных шести циклов 40 вместо 25 % при формальных пропорциях объясняются их особым содержательным смыслом. Масштабы этих циклов указывают на значительное их содержание в ХТК и во всех девяти интерпретациях.

Таблица 2. Время исполнения циклов ХТК Баха и его частей (мин. с)
Execution time of Bach WTC cycles and its parts (min. sec)

Тональ- ность цикла	Фишер 1933	Тюрек 1952	Гульд 1968	Рихтер 1972	Хьюит 1997	Королёв 2001	Лифшиц I том 2008	Феллнер 2004	Шван 2019
cis-moll	7.25	8.13	5.49	9.46	8.14	10.30	6.55	6.39	9.17
es-moll	8.03	11.27	8.53	11.09	9.08	10.16	10.41	9.44	10.26
f-moll	6.09	6.50	8.19	7.37	7.01	7.21	6.22	6.39	8.03
gis-moll	4.46	4.56	3.11	4.59	3.34	5.33	3.39	5.16	5.04
b-moll	6.41	6.47	9.05	6.57	6.57	7.00	6.52	6.41	8.23
h-moll	9.07	13.11	6.03	15.35	11.29	14.36	12.46	11.58	11.01
Итого, %	42.11 41	51.24 40	41.02 38	58.03 48	46.13 38	55.16 42	47.15 *	46.57 41	52.14 42
Общее время исполне- ния ХТК I т. / C-dur – f-moll № 1-12	103.18 /55.05	129.06 /64.54	107.09 /55.01	120.04 /59.50	118.09 /58.46	129.27 /62.52	* 	114.55 /55.01	125.21 /62.09
Циклы Cis, Es, F/ Gis, B, H	21.37 /20.34	26.30 /24.54	23.01 /18.17	28.02 /27.07	24.21 /22.00	28.07 /27.09	* 	23.29 /23.55	27.46 /24.28

* К. Лифшиц исполняет все мажорные и минорные циклы из двух томов одновременно, что исключает возможность хронометрии отдельно каждого тома ХТК.

Исходя из данных музыкальной хронометрии, совмещенных с аудитивным анализом, можно утверждать, что любое музыкальное произведение имеет зонную природу темпа корректного содержательного исполнения. Выход за пределы корректной темповой зоны с чрезмерно быстрым темпом приводит к недостаточной интонационной выразительности. Поспешное интонирование сокращает выразительность интонации. Выход из корректной темповой зоны с чрезмерно медленным темпом разрушает целостность интонации, когда исчезают интонационные взаимосвязи между тонами.

Возможно, что Глен Гульд исполнял произведения в формально изолированных от природы интонирования темпах. Данный вариант интерпретации ХТК Г. Гульдом (CBS/Sony 1968) сохранил свидетельств множественных непопаданий

в интонационно естественные темпы. Исходя из данных хронометрии, Г. Гульд устанавливает четыре «антирекорда быстрых исполнений» самых глубоких, значительных и масштабных циклов И.С. Баха cis-moll (5.49), gis-moll (3.11), h-moll (6.03) и шесть шедевров Баха в сумме времени (41.02). Вместе с Э. Фишером (103.18, запись 1933 г.) ему потребовалось мало времени и на весь ХТК целиком (107.09) (см. табл. 2). Одновременно с этим Г. Гульд в сумме времени медленнее всех остальных пианистов исполняет прелюдию и фугу B moll (9.05). Напомним, что «противостоят» его трактовке восемь исполнителей, включая С. Рихтера, из которых трое Р. Тюрек, А. Хьюит, Е. Королев имеют в репертуаре всего клавирного Баха и вместе с Т. Шваном (лауреат Всемирного конкурса Баха) обладают множеством меж-

дународных премий за исполнение его произведений.

Удивительно, но продолжительность исполнения Прелюдии и Фуги *es-moll* у Р. Тюрка, С. Рихтера, Е. Королева, К. Лифшица, Т. Швана различается меньше, чем на минуту. Создается мистическое впечатление, что исполнители в разных городах и странах на протяжении 67 лет руководствовались единым «метрономом» под названием нормы интонирования ХТК Баха.

Табл. 2 показывает, что какой-либо исторической тенденции замедления темпов исполнения ХТК у перечисленных пианистов из данной выборки не наблюдается.

Факты совпадений времени исполнения обнаружены в композиции исполнительских форм ХТК Баха. Окончание цикла прелюдии и фуги *f-moll* делит время звучания ХТК на две половины – 12+12 прелюдий и фуг. Здесь и начинаются «чудеса» исполнительского хроноса (см. табл. 2). В строке 10 показано время последовательного звучания двух половин ХТК. В строке 11 – сумма времени звучания трех больших циклов из первой половины (*cis-moll*, *es-moll*, *f-moll*) и трех больших циклов из второй половины ХТК (*gis-moll*, *b-moll*, *h-moll*). Эти прелюдии и фуги, идущие не подряд, а перемежаясь мажорными циклами, тем не менее, обнаруживают в индивидуальных исполнениях близкие временные масштабы.

Вызывает удивление почти идеальное совпадение двух половин циклов прелю-

дий и фуг у Розалины Тюрк, при времени исполнения I тома ХТК более 2 ч (129.06), разница между двумя половинами сборника составила 42 с! В некоторых исполнениях у одного и того же пианиста можно обнаружить равновесие и симметричность масштабно-временных структур ХТК.

Время исполнения музыкального произведения есть особая категория в теории исполнительского искусства. В ней интегрируются исполнительские темпы, индивидуальные особенности интонирования, проявляются интерпретационные концепции, сказываются исполнительские композиционные схемы.

Совпадение некоторых измерений времени звучания прелюдий и фуг И.С. Баха в I томе ХТК опосредовано указывает на скрытые мощные регуляторы и организаторы порядка в этом уникальном сочинении. Темп исполнения центральных циклов I тома у большинства исполнителей в период звукозаписи за 70 лет располагается в довольно узкой зоне временных значений. Природа этих ограничивающих алгоритмов, записанных И.С. Бахом, и переданных в скрытом виде пианистам будущему, еще полностью не раскрыта.

Попытки свести и объяснить все содержание сборника ХТК Баха нумерологией, символами, темами хоралов, библейскими сюжетами оказались несостоятельными. ХТК по-прежнему остается сложнее и загадочнее своего понимания современным музыкальным миром.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха / сост., вступ. ст. и коммент. Т. Шабалиной. СПб.: Северный олень, 1997. С. 22.

² Bach Kantatas Website. URL: <https://bach-cantatas.com/NVD/BWV846-869-Rec1.htm> (дата обращения: 20.05.2024).

ЛИТЕРАТУРА

- Каратыгин В.Г. Музыка в Петербурге // Аполлонъ. 1910. № 12.
- Комаровских Г.В. Владимир Софроницкий и Альфред Корто исполняют Патетический этюд Скрябина (анализ темпоритмических графиков) // Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен: Сб. ст. СПб., 2014. С. 199–206.
- Копчевский Н.А. Клавирная музыка: Вопросы исполнения. М.: Музыка, 1986. 96 с.
- Мильштейн Я.И. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха. М.: Музыка, 1967. 393 с.
- Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги – Дневники. М.: Классика XXI век, 2002. 480 с.
- Назайкинский Е.В. О музыкальном темпе. М.: Музыка, 1965. 95 с.
- Стравинский И.Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях. М.: АСТ Publishers, 2021. 160 с.
- Шабалина Т.В. Рукописи И.С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999. 440 с.
- Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 728 с.

REFERENCES

- Karatygin, V.G. (1910), "Music in St. Petersburg", *Apollon*, no 12. (in Russ.)
- Komarovskikh, G.V. (2014), "Vladimir Sofronitsky and Alfred Korto perform Scriabin's Pathetic Study (analise of tempo charts)", *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire: dialog vremen* [Music education in the modern world: a dialogue of the times], Saint Petersburg, pp. 199–206. (in Russ.)
- Kopchevskii, N.A. (1986), *Klavinaya muzyka: Voprosy ispolneniya* [Clavier music: Performance issues], Muzyka, Moscow, 96 p. (in Russ.)
- Mil'shtein, Ya.I. (1967), *Khorosho temperirovannyi klavir I.S. Bacha* [The well-tempered clavier of J.S. Bach], Muzyka, Moscow, 393 p. (in Russ.)
- Monsenzhon, B. (2002), *Rikhter. Dialogi – Dnevniky* [Richter. Dialogues – diaries], Klassika XXI vek, Moscow, 480 p. (in Russ.)
- Nazaikinskii, E.V. (1965), *O muzykal'nom tempe* [On musical tempo], Muzyka, Moscow, 95 p. (in Russ.)
- Shabalina, T.V. (1999), *Rukopisi I.S. Bakha: Klyuchi k tainam tvorchestva* [Manuscripts of J.S. Bach: Keys to the secrets of creativity], Logos, Saint Petersburg, 440 p. (in Russ.)
- Shveitser, A. (1965), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], Muzyka, Moscow, 728 p. (in Russ.)
- Stravinskii, I.F. (2021), *Muzykal'naya poetika. V shesti lektsiyakh* [Musical poetics. In six lectures], AST Publishers, Moscow, 160 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Authors Information

Nikolay S. Bazhanov, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Поступила в редакцию 14.07.2024
После доработки 28.10.2024
Принята к публикации 14.11.2024

Received 14.07.2024
Revised 28.10.2024
Accepted for publication 14.11.2024

© Демешко, Г.А., 2024

УДК 781.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-40-52

ОБ ОДНОЙ НЕИЗВЕСТНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕРТА КАРЛА НИЛЬСЕНА

Г.А. Демешко¹

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

Аннотация. Теоретическая аналитика, связанная с творчеством Карла Нильсена, сегодня нуждается в значительном расширении и переоценке ряда сложившихся установок. В основе настоящей статьи – переведенный и отрефлексированный автором малоизвестный труд канадского исследователя Дугласа Монро «Карл Нильсен. Конфликт и согласие в Концерте для кларнета с оркестром». Суть инструментальной концепции этого опуса Монро рассматривается в русле его образно-смысловой и тонально-гармонической организации. Несмотря на отдельные «передержки» (слишком прямолинейно толкуемая связь эмоциональной программы произведения с биографией композитора, а его пессимистической развязки – с философией так называемой «прогрессивной тональности»), труд содержит ряд точных наблюдений и вносит свой вклад в изучение творчества талантливого датского мастера – мастера, личность и наследие которого достойны самого вдумчивого и всестороннего осмысления, ибо Нильсен предстает не только как блестящий кларнетист, но и редкий для музыкальной практики рубежа XIX–XX вв. *композитор-оркестрант*. В своем Концерте, других инструментальных произведениях он демонстрирует такое миропонимание, которое поднимает его до уровня художника-философа и которое невозможно вместить в рамки какой-либо одной неизменной теории. Интерпретация Дугласа Монро интересна и с точки зрения авторской интуиции далеко не исчерпанных к XX в. ресурсов концертного жанра. В чем-то дополняющая, а в чем-то альтернативная отечественным подходам к осмыслению инструментального концерта, она может быть полезна для развития современной теории этого жанра.

Ключевые слова: инструментализм, «прогрессивная тональность», конфликт, тематизм, фольклор, духовой инструмент, тембр

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Демешко Г.А. Об одной неизвестной интерпретации Концерта Карла Нильсена // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 40–52. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-40-52.

ON AN UNKNOWN INTERPRETATION OF CARL NIELSEN'S CONCERTO

G.A. Demeshko¹

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

Abstract. Today the theoretical analysis of Carl Nielsen's works requires significant expansion and re-evaluation. This article is based on the translation of an unrenowned work of Douglas Monroe – *Conflict and Meaning in Carl Nielsen's Concerto for Clarinet and Orchestra*. Monroe studies the instrumental essence of this opus in terms of its images and meanings, tones and harmony. Regardless of some “exaggerations” (the relation of the work's emotional component to the composer's biography, as well as the relation of its unhappy ending to the philosophy of so called “progressive tonality” are interpreted too straightforwardly), the work contains some reasonable insights and contributes to the study of works of this talented Danish master – the master whose personality and legacy are worthy of the most thoughtful and comprehensive consideration, for Nielsen appears not only as a brilliant

clarinet player and a *composer-orchestrator* rare for musical practice at the turn of the 19th and 20th centuries. In his Concerto and other instrumental works, he demonstrates such an understanding of the world that raises him to the level of an artist and philosopher and that cannot be contained within the framework of any one unchanging theory. Monroe's interpretation is also interesting from the viewpoint of author's intuition in regard to the concerto genre, which resources by the 20th century were far from being depleted. Completing and at the same time serving as an alternative to the approach taken by the Russian experts, the interpretation may be useful for development of the modern theory of the genre.

Keywords: instrumentalism, progressive tonality, conflict, thematic invention, folklore, wind instrument, timbre

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

For citation: Demeshko, G.A. (2024), "On an unknown interpretation of Carl Nielsen's Concerto", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 40–52. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-40-52.

Творчество Карла Августа Нильсена¹ – датского композитора, творившего на рубеже XIX–XX вв., – настоящий клад для современного исследователя. Один из заново открываемых аспектов его изучения – характер «встроенности» наследия этого мастера в контекст искусства XX в. Хронологическое время иногда откровенно обманывает. Так, творчество Яна Сибелиуса (умер в 1957 г.), безусловно, запаздывает, Нильсена (умер в 1931 г.), напротив, опережает. Взгляд с высоты XXI в. окончательно расставляет все точки над «i» и позволяет распознать в нем то, чего не увидели или не до конца оценили современники Нильсена. Разумеется, в сравнении с музыкальным авангардом XX в. наследие талантливого датчанина и впрямь выглядит вполне традиционно². Вместе с тем вся его дальнейшая судьба показывает, что перед нами особый вариант новаторства – органического, неамбициозного, при котором сам автор, не выпадая из культурного контекста, предстает как художник, наделенный даром предвидения.

В современной музыковедческой литературе существует ряд трудов о творчестве Нильсена: монографии Торбена Майера «Карл Нильсен. Художник и человек»³ и Йоргена Йенсена «Карл Нильсен, датчанин»⁴; труд английского музыковеда Роберта Симпсона «Карл Нильсен – симфонист»⁵, ряд работ американских авторов⁶. В отечественной литературе до недавнего времени о нем было мало что известно. Наиболее значимы здесь труды

Н. Мохова⁷ и Н.Л. Мамонтовой⁸. Большое значение имели и материалы Симпозиума к 150-летию со дня рождения Карла Нильсена, проходившего в Институте культуры Санкт-Петербурга (октябрь, 2015).

Большинство этих работ связано со спецификой нильсеновского *инструментализма*, свойств его ансамблевого и оркестрового письма, делающих стиль композитора узнаваемым. В фокус исследователей так или иначе попадает вопрос балансирования музыки Нильсена между «чистым» инструментализмом и программностью, эстетикой звучания как такового и «сюжетностью». «Оркестр Нильсена, – по точному определению Всеволода Митителло, – не подобие органа или фортепиано, с единым тембром и монохромными звуковыми массивами, а собрание разнохарактерных масок, создающих слитную, но живую и пеструю картину» (2015, с. 45).

Вопрос, связанный с предпосылками в творчестве Нильсена черт, характерных для этого жанра во второй половине XX в., поднимает Г.А. Демешко. Автор отмечает значительное переосмысление «...концепционного пространства и звукового тезауруса (его концертов. – Г.Д.), необычную для концертного жанра зону построения музыкальных образов и расширение диалогической клавиатуры далеко за пределы его соревновательной специфики» (2021, с. 372).

Уникальный инструментальный почерк становится главным объектом наблюдений Всеволода Митителло. «В твор-

честве Нильсена, – отмечает он, – можно наблюдать, как многообразно, на разных уровнях переплетаются между собой <...> две роли музыканта: изобретателя музыки и ее исполнителя» (Митителло В., 2015, с. 47). Секрет этого феномена заключается в том, что Нильсен – крайне редкий, почти ушедший из музыкальной практики рубежа XIX–XX вв. случай композитора-оркестранта. Во времена Нильсена это уже были дирижеры, не занятые игрой на инструменте. Еще реже – «композиторы, оказавшиеся не на дирижерском подиуме и не на месте солиста, а в самой гуще оркестровой массы» (Митителло В., 2015, с. 39)⁹.

Знание оркестра «изнутри», ощущение взаимосвязи между эстетикой, физиологией и психологией звучания, «...вроде ощущений горниста, играющего репетиции одного звука» (Митителло В., 2015, с. 44) обусловили тип письма, отмеченный особой близостью к исполнителям, знанием технических и артистических возможностей музыкантов, для которых создавался тот или иной опус. Опыт анализа оркестровых и ансамблевых произведений Нильсена, проделанный Митителло с позиций тончайшей инструментально-звуковой «анатомии», крайне интересен. С одной стороны, он объясняет исполнительскую привлекательность многих опусов датского мастера и их долгую концертную судьбу (в том числе Кларнетового концерта), а с другой – дает импульс к исследованию темброво-звуковых новаций концертирования в произведениях второй половины XX – начала XXI в.

Иной угол зрения, связанный с инструментальным мышлением Карла Нильсена, намечен Ю.Г. Коном, творчеству которого он отводит особую роль. Если Й.П. Якобсен обозначил границу между старым и новым в датской литературе, то «такую же границу, – по словам Ю. Кона, – в датской музыке провел Ниль-

сен» (1994, с. 187). Еще более смелой является аналогия, которую проводит Кон между К. Нильсеном и Д. Шостаковичем. На первый взгляд такая аналогия кажется парадоксальной: что может быть общего между симфонизмом Нильсена, работавшего на рубеже XIX–XX вв. и драматургической стилистикой Шостаковича, определившего принципы инструментального мышления на много десятилетий вперед? Вместе с тем, как показывает дальнейшая практика, многие принципы инструментализма Нильсена, являясь зеркалом новообретений мастера, остаются актуальными спустя 50–100 лет и рождаются в точке схождения академических традиций, фольклорного исполнительства и ярких звуковых новаций.

Удивительная, яркая манера оркестрового письма в первую очередь касается концертного жанра в творчестве Нильсена¹⁰. Последний из них – Концерт для кларнета с оркестром, ор. 57 (1928) – написан композитором незадолго до кончины. Здесь он буквально «купается» в богатой кларнетовой тембрике, мастерски задействует весь технико-выразительный арсенал кларнета, как бы открывая в нем «образ идеального духового инструмента». Но за этой колоритной темброво-звуковой «завесой» кроются глубинные смыслы, далеко не сводимые к гедонистической сущности концертного жанра.

Поискам таких смыслов посвящена работа Дугласа Монро, практически, неизвестная русскоязычному читателю: «Карл Нильсен. Конфликт и согласие в Концерте для кларнета с оркестром, ор. 57» (Douglas Monroe B.M. Conflict and meaning in Carl Nielsen's Concerto for clarinet and orchestra)¹¹. Канадец по происхождению, он живет и работает в Америке, где в 2008 г. защитил данное исследование на степень доктора музыкальных искусств в аспирантуре Университета штата Огайо.

Вслед за Робертом Симпсоном и другими западными исследователями вни-

мание Монро сфокусировано на вопросах образной трансформации тематизма и *тонально-гармонической организации* Концерта, которую автор наделяет едва ли не режиссерскими функциями в общей драматургии данного опуса. Н. Мамонтова, основательно знакомившаяся с работами западных коллег, отмечает их особую приверженность к гармоническому анализу произведений Нильсена. При этом одна часть этих работ, по мнению автора, заслуживает наибольшего внимания¹², в других – наблюдения кажутся небесспорными и даже наивными¹³.

Исследование Монро не составляет исключения, объединяя в себе как любопытные, так и явно дискуссионные моменты. Позитивен, прежде всего, сам факт обращения к концертному жанру Нильсена, который до сих пор недостаточно исследован¹⁴. Помимо этого, в работе есть ряд ценных наблюдений над его ладогармоническими принципами, предвосхищающими неомодальный опыт композиторов XX в. Однако автор нередко находится в фарватере суждений и оценок Роберта Симпсона, некоторых американских авторов, что во многом нивелирует его собственную точку зрения. Не претендуя

на всеохватное освещение труда Монро, остановимся на наиболее репрезентативных его положениях.

Призма рассмотрения Монро – *глубокий внутренний конфликт* Концерта, который он рассматривает, прежде всего, на уровне «эмоциональной» драматургии и *тонально-гармонического воплощения*. Монро также интересует функциональная нагрузка фактурного, тембрового, контрапунктического планов, прямо действовавших в его драматургической «архитектуре».

Следует, отметить, что ряд высказываний и оценочных пассажей автора, на наш взгляд, достаточно субъективны. Так, трудно согласиться с однозначной привязкой тематизма произведения и его эмоционального строя к портрету исполнителя-кларнетиста Оге Оксенвада, которому посвящен Концерт. Монро утверждает, что дружба композитора и исполнителя была «критически важна» для его написания. В своих судьбах и характерах Оксенвад и Нильсен разделили много общих событий, и эти идеи представлены в Концерте¹⁵ и, прежде всего, – в основной, «народной» теме (пример 1).

Пример 1. К. Нильсен. Концерт для кларнета с оркестром, ор. 57. Главная тема, тт. 1–16



Ее образ точно обрисован кларнетистом Эриком Нельсоном как «...тяжеловесный, неуклюжий танец, похожий на мужской крестьянский шаг. Тема как бы сопротивляется любому выражению нюанса, ее мелодический облик почти неизменен в каждом новом проведении, благодаря застывшему, неповоротливому ритму» (Monroe D., 2007, p. 12)¹⁶.

Если этнические корни интонационного строя Концерта, подмеченные Монро, в целом не вызывают сомнения, то по-

пытка связать музыку этого произведения с «грубоватым», «несентиментальным» характером Оксенвада, на наш взгляд, все же излишне прямолинейна. Порой дело доходит до абсурда, когда аналогии музыки с «сельским бытом» выливаются у Монро в такие обороты, как «простонародность», грубоватый человек, обутый в «грязные ботинки» и т.д. Похоже, автор интуитивно осознает это, упоминая о том, что сам Нильсен в целом «строго настроен против программы в музыке».

Однако по мнению Монро, именно «протонародность» первой темы и есть тот самый «указатель», который определяет скрытую программность и общий эмоциональный тон Концерта.

Сходство судеб Оксенава и Нильсена, связанных с народной музыкой и деревней, дает основание Монро рассматривать сюжет Концерта как «персонализацию приключений темы», относящихся к одному или обоим из них. Однако анализируя дальнейший процесс развития этого «сюжета», Монро больше склоняется к его аналогии с нюансами душевного состояния композитора. «Преобразования темы, – отмечает автор, – похоже, отражают конфликт в собственной жизни Нильсена, когда он боролся с неизлечимой болезнью, преодолевая свои страдания, страх и примирение перед неизбежностью». Все эти состояния: гнев, мучительная борьба, печаль, – находят соответствующие способы музыкального претворения. «Когда кларнет отчаянно выкрикивает тему в самом верхнем регистре, – пишет Монро, – кажется, что она выражает боль и ярость. Когда же она звучит нежно в инверсии и в соответствующей оркестровке, это предполагает желанное одиночество, созвучное эмоциям человека, которому грозит неминуемая смерть...».

Автор дискутирует на страницах своей работы с теми, кто оценивает Концерт как оптимистический. Монро категорически настаивает на его «безысходной», «мрачной», «пессимистической» концепции, чему способствуют изложенные выше личные обстоятельства Нильсена. Первый и основной способ претворения такого рода концепции исследователь связывает с тональной логикой произведения, в основе которой лежит «конфликт», «мучительная борьба» и «конкуренция» между тональностями фа и ми мажор. «И, хотя произведение, – по словам автора, – заканчивается мажорным

аккордом, в контексте общего композиционного развертывания это лишь усиливает пессимизм музыки».

Дело в том, что Монро, вслед за Робертом Симпсоном, связывает тональные практики Карла Нильсена в его масштабных произведениях с так называемой «прогрессивной тональностью» (progressive tonality)¹⁷. Посредством нее Нильсен создает движение от «начальной тоники» («открывающего ключа») до «окончательной тоники» («завершающего ключа»). Практика «прогрессивной тональности», по свидетельству Монро, стала для Нильсена метафорой роста, позитивных жизненных перемен, оптимистичного движения к неким новым достижениям. Она «...расширила личную философию Нильсена, позволив его композициям отражать общий позитивный взгляд на мир и процесс жизни».

Наиболее масштабные произведения Нильсена – его симфонии и концерты – наглядно иллюстрируют этот всеобъемлющий философский принцип композитора. Каждое из них – это своеобразное музыкальное путешествие к «новым берегам» посредством прогрессивной тональности. Далее автор говорит о близости по степени конфликтной напряженности Симфонии № 5 и Концерта для кларнета Нильсена. Но есть и существенное различие между этими двумя монументальными опусами. Первый из них возник под впечатлением композитора от последствий Первой мировой войны. «Ее долгая и мучительная трагедия оставила неизгладимый след в сознании Карла Нильсена», – отмечает Монро, опять-таки, ссылаясь на Симпсона. Поэтому от начала и почти до самого конца тональное развитие в Симфонии наполнено конфликтом. Однако в конечном итоге Симфония решает свой конфликт самым героическим, оптимистичным образом: в течение последних сорока пяти секунд происходит перелом и произведение «заканчивается

ключом, отличным от ключа открытия». И именно эти, последние такты Симфонии символизируют, по мнению Монро, определенную веру композитора в светлое будущее человечества.

Иное – в Концерте для кларнета. Это – единственное масштабное произведение Нильсена, которое не заканчивается новым «ключом» *E*, к которому, казалось бы, направлено движение. Последние такты «...безошибочно завершают Концерт каденцией на мажорном аккорде *F*»¹⁸. С философской точки зрения, считает Монро, это говорит о том, что «нет чувства открытия или достижения». И если использование Нильсеном прогрессивной тональности является метафорой роста, то «его отказ от этой философии в Концерте – глубоко пессимистичное решение».

Дальнейшее рассмотрение драматургии Концерта сосредоточено на анализе изменений, происходящих в характере музыки, на способах преобразования основной темы посредством целого комплекса выразительных средств (ритм, полифонические приемы, динамика, фактура), а также на тональной логике развертывания. При описании образно-эмоциональных метаморфоз основного материала Монро по-прежнему не скупится на его предельно яркие и броские характеристики («чистота и невинность» народной темы; «сердитый» и «зловещий» тон музыки; образ «гнева», представленный в теме; появление «чего-то ужасного», тема становится «более агрессивной» и т.д.) и все также старательно привязывает этот процесс к «абсолютным фактам жизни» композитора, разные этапы которой представляет изменяющаяся «сельская персона» темы.

Любопытно описывает автор прием ритмического смещения в тт. 27–30 начальной, сильной доли «народной» темы на слабую. В результате оказывается разрушенным ее «квадратный, тяжелый

ритм» как способ воплощения неповоротливой сущности народного танца. Подобное преобразование темы усилено каноническим проведением ее главного мотива по голосам. И эти простые, но радикальные приемы модификации темы, подчеркивает Дуглас Монро, «предвещают надвигающийся конфликт».

В целом наиболее убедительны, на наш взгляд, те разделы статьи, где автор, отвлекаясь от чисто образного анализа произведения, говорит об особенностях диалога солирующего инструмента с оркестром, о строении и функциях каденционных разделов Концерта, об интонационно-исполнительских ресурсах самого кларнета. Однако эти рассуждения в тексте статьи незначительны и находятся на периферии непосредственного внимания Монро.

О соревновании кларнета с партией оркестра (с т. 57) – после двойной экспозиции главной темы – автор говорит как о начале развития конфликта. Этот «спор» трактуется им не просто как показ блестящих возможностей кларнета, а как борьба двух противоположных сил («головного» мотива народной темы у оркестра и независимой от этой темы линии кларнета), приводящая к высочайшему накалу эмоций (тт. 62–67, включение барабана). Доминирует при этом партия солиста, которая охватывает почти весь диапазон инструмента и, по словам Монро, «сердито набрасывается на народную тему». Полифоничность фактуры и гармоническая несогласованность оркестрового и солирующего планов усиливают их самостоятельность и непримиримость. Однако в тт. 69–76 музыка успокаивается и появляется вторая, «ностальгическая» тема, представляющая собой «печальное воспоминание о минувших днях».

Следующая вспышка напряжения приводит к первой главной каденции солиста в тт. 133–142 (пример 2).

Пример 2. К. Нильсен. Концерт для кларнета с оркестром, оп. 57.
Развивающий раздел, тт. 133–142

Монро точно подмечает внутреннее противоречие этого необычного соло, в котором «голос» кларнета как бы раздваивается на два плана: упрямо вдальбываемый трехзвучный мотив народной темы и сметающие его «взрывные» пассажи в далеких строях, что, по словам автора, подчеркивает «истеричность» характера основной мелодии. После очередной стабилизации – новое «развитие образа гнева» (тт. 167–182).

Дальнейший анализ Монро продолжает по той же «схеме», прослеживая волны нарастаний и спадов, приводящие к генеральному конфликту произведения. Технические, виртуозные и интонационные ресурсы солирующего инструмента затрагиваются им попутно, в процессе образно-смыслового и тематического анализа произведения, характера его воздействия на слушателя. Так, в т. 173, отмечает автор, «кларнет играет три ноты главной темы и “яростно” повторяет их много раз. В этот момент инструмент звучит в самом высоком и пронзительном регистре, привлекая к себе внимание слушателя» (пример 3).

И хотя исследователь упоминает далее, что это одна из наиболее показатель-

ных зон в плане реализации концертных возможностей кларнета, он никак не заостряет внимание читателя на технической, артикуляционной, позиционной сложности этого фрагмента (как, впрочем, и всех других) для исполнителя. Тем более, он не дает оценки новаторству и смелости Нильсена в трактовке сольных ресурсов концертующего инструмента. Вот как Монро описывает этот фрагмент Концерта: «Педантичное девятикратное скандирование кларнетом начального мотива народной темы в такте 183 подхватывается оркестром, в то время как кларнет играет виртуозные пассажи. Они представляют собой аккордово-гармонические фигурации, которые, перемещаясь вверх-вниз и сметая друг друга, охватывают весь диапазон инструмента. И в этом проведении нет очевидного показа темы, но лишь напоминание о ней».

Не остались без внимания автора и приемы варьирования основной темы, коренным образом меняющие ее первоначальный облик и унаследованные Нильсеном от монотематической традиции композиторов-романтиков. На первый взгляд, не способная к каким-либо

Пример 3. К. Нильсен. Концерт для кларнета с оркестром, оп. 57.
Развивающий раздел, тт. 173–174

poco a poco accelerando

1 2

Fg.

1 2

Cor. (F)

Cl. solo (A)

ff

poco a poco accelerando

Vi. 1

Vi. 2

Va.

Vc.

Cb.

ff

3 0

модификациям, в процессе развития она становится то «взволнованной», то «сердитой», то «зловещей», а то и лирически хрупкой, нежной, задумчивой. С целью подобных преобразований Нильсен использует целый ряд приемов и технических средств: контрапунктические наложения и смещение ритма темы относительно метрической сетки, ее регистровое варьирование и модуляционные переключения. «Большинство проведений («мрачно» играемых), – отмечает Дуглас Монро, – подчеркивается низким колоритом оркестра». И напротив, заставляя кларнет «кричать» тему в высоком регистре, композитор словно «...пытается передать “мучение и гнев”».

Особое значение автор уделяет тем вариационным преобразованиям темы, которые ассоциируются у слушателя

с чувством «задумчивого одиночества», «пустоты», близких эмоциям человека перед лицом неизбежной смерти. Дуглас Монро последовательно прослеживает эту линию развития темы. Таков «...в тактах 235–236 и 245–246 новый поворот в развитии первой темы <...> Нижний регистр, тонко выигранная структура, медленный темп <...> создают лирическую атмосферу “самопогружения и нежности”». После появления новых, контрастных образов и возвращения главной темы в верхнем регистре (тт. 275–277 и 286–287), звучащей на фоне барабанной дроби, вновь появляется крайне далекий обращенный вариант «народной» темы в духе ее предыдущей трансформации. А вместе с ним с новой силой всплывает воспоминание, чувство тоски и безнадежности (пример 4).

Пример 4. К. Нильсен. Концерт для кларнета с оркестром, ор. 57.
Завершающий раздел. Adagio, тт. 529–533



Автор подчеркивает огромное эмоциональное воздействие этого фрагмента с инверсией темы в медленном движении вкупе с никнущим мелодическим контрапунктом в партии струнных. «Возможно, – констатирует он, – это самая душераздирающая часть Концерта». Ее значение в общей концепции произведения подтверждается аналогичными заключительными (тт. 674–675 и 680–681) проведениями в коде.

Отдельный разговор Дуглас Монро посвящает теме тонально-гармонического развития Концерта, которое во многом определяет его конфликтную драматургию. Он разворачивается, как мы уже отмечали, в плоскости философии «прогрессивной тональности», исповедуемой композитором, и ее практической реализацией (а, точнее, не-реализацией) в Концерте. Рассуждения на этот счет Монро не лишены противоречия, и в этом трудно обвинять автора, поскольку принципы тонально-гармонического мышления Карла Нильсена до сих пор не нашли своего четкого научного обоснования.

Напомним, что тонально-гармоническое мышление Нильсена стали ассоциировать с «прогрессивной тональностью», прежде всего, с легкой руки Р. Симпсона – исследователя творчества К. Нильсена. С точки зрения последнего – это своеобразная «драматургия цели», логику которой можно истолковать как «...процесс смены тональностей, отражающий не-

прерывное движение, обновление, постоянную изменчивость материи, что соответствует главному эстетическому кредо композитора, выраженному в словах “музыка есть жизнь и подобно ей – неугасима”» (Мамонтова Н., 2007, с. 5).

Действительно, концепция музыки как вечного движения звуковой материи распространяется у Нильсена и на тональность, которая во многом характеризует творческий почерк Нильсена. Однако «целенаправленность» развития в Концерте, ор. 57 определяется отнюдь не логикой упорядоченного (с точки зрения классических представлений) модуляционного процесса. Это хорошо понимает и Дуглас Монро. Он пишет: «Тональный конфликт играет важную роль в развитии Концерта и осуществляется двумя значительными способами. Во-первых, своим опровержением логики “прогрессивной тональности” как главного композиционного устройства, что заставляет усомниться и в самой философии тонального прогресса. Во-вторых, Концерт предписывает борьбу между двумя далекими тональностями (F и E). Эта борьба обретает характер непримиримости, при которой на протяжении всего модуляционного процесса каждая тональность соперничает за контроль. Расстояние между двумя основными тональностями делает данное сражение особенно напряженным, что обеспечивает интенсивность конфликта и его неразрешенность».

Автор акцентирует внимание на едином тональном центре (фа мажор) восьми начальных и последних пяти тактах Концерта. «С философской точки зрения, – по словам Монро, – это предполагает, что нет никакого роста или развития, а, следовательно, и никакого позитивного смысла...». И еще: «Если использование Нильсеном прогрессивной тональности – метафора для роста, то отказ от этой философии в Концерте – заявка на пессимистическое решение его концепции». Столь безапелляционная, на наш взгляд, привязка живого произведения к философско-теоретической концепции тонального «прогресса» позволяет исследователю дать предварительный прогноз на безысходность замысла Концерта в целом.

Далее автор последовательно освещает драматургически значимые этапы этого конфликта, начиная с т. 27, где впервые тема проходит в «ритмически нестабильном каноне» в тональности ми мажор и кончая завершающим, мгновенным соскальзыванием в тональность *фа* после почти окончательно достигнутого ми мажора. Эмоциональные оценки этого конфликта пестрят у Монро такими определениями, как «тональная война», «сра-

жение», «драма», «конкуренция», «буря» и т.д. Точно подмечена роль единственного посредника между противоборствующими сторонами – тональности *до* (доминанты *фа* мажора и субдоминанты ми мажора). В зависимости от характера ее включения в основной тональный контраст последний обретает множество различных оттенков «боли» и «...может казаться: “одиноким, спорным, маниакальным, диким или печальным”»; во всех случаях это усиливает смысл конфликта, который “стимулирует” музыкальное развитие».

Интересны наблюдения Монро и над «конкурирующими контрапунктами» между солирующим кларнетом и инструментами оркестра, а также между различными оркестровыми группами. Такого рода «конкуренция», с одной стороны, свидетельствует о великолепном владении Нильсена приемами полифонического письма, а с другой – об участии оркестра в основном тональном конфликте. Таков, в частности, эпизод *Poco adagio* (тт. 219–227), в котором «тональная война» представлена как контрапункт мелодии валторн (проходит в доминанте *фа* мажора) и партии фаготов (в ми мажоре) (пример 5).

Пример 5. К. Нильсен. Концерт для кларнета с оркестром, оп. 57. Развивающий раздел. Эпизод *Poco adagio*, тт. 219–224



«После того, – отмечает Монро, – как огромная энергия потрачена на борьбу между двумя тональностями, и Концерт “прогрессивно” заканчивался бы в *ми*, Нильсен выбирает темное эмоциональное окончание в *фа* <...> Он виртуозно изменяет характер воспоминания о теме в сторону мучений, пишет

соло кларнета в его низком регистре “шалюмо”, тогда как предыдущие проведения темы были в высоком регистре. Сопровождение также очень открыто. Сокрушительное окончание мастерски развито: ожидание заключительного тонического аккорда в ми мажоре разрушено».

Согласно мнению ряда исследователей творчества Нильсена, его практика «прогрессивной тональности» была весьма значимой. Монро принадлежит к их числу, однако отрицает эту практику в Концерте, который, по мнению исследователя, не приводит к «великому финалу» и в котором «отсутствует героический смысл развития». В результате остается неясным, оценивает ли сам автор такое решение Нильсена как композиторскую неудачу, оплошность или оно обусловлено его художественным замыслом.

Итак, в чрезвычайно интересном исследовании Дугласа Монро, посвященном Кларнетовому концерту Нильсена, можно выделить два основных ракурса рассмотрения его конфликтной драматургии: образно-смысловой и тональный. Отмечая ряд точных наблюдений автора, все же нельзя согласиться с некоторыми его аналитическими «передержками». Это, прежде всего, слишком буквальное, порой почти «биографическое» толкование эмоциональной «программы» Концерта, против которой возражал сам композитор. Кроме того, творческая практика Нильсена, безусловно, намного шире и богаче философии прогрессивной тональности. Будучи талантливым и чутким художником, он продемонстрировал в Концерте

представление о жизни, которое невозможно вписать в рамки какой-либо одной неизменной теории. Создавая свое произведение в конце 20-х гг. XX столетия, Нильсен предвосхищает многие черты музыкального искусства будущего. Это касается и его трактовки тональности, которая расширена и усложнена, и в рамках которой функциональная сила тональных тяготений и столкновений во многом ослабевает, перемещаясь в сферу тембровой красочности и насыщенности полифонического письма.

В целом же Монро, на наш взгляд, удалось нащупать в Концерте Нильсена главное – предпосылки темброво-тематической сюжетности – *специфической сюжетности непрограммного типа*. Точно подмеченная автором мастерская работа композитора с интонационным материалом, который всякий раз по-новому «исследуется» «ощупывается» и, наконец, отторгается от своего первообраза, – сродни концертам А. Шнитке, Б. Тищенко, С. Губайдулиной 1960–1980-х гг. с их специфической драматургией «борьбы за тему». Все это позволяет рассматривать аналитический «опус» Монро в русле общего музыковедческого наследия, посвященного концертному инструментализму XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Карл Август Нильсен (1865–1931) – композитор, скрипач, дирижер и педагог, один из крупнейших деятелей датской культуры.

² Отметим, что Нильсен никогда не считал себя новатором, впрочем, как и сама Дания, стоявшая в стороне от радикальных языковых новаций XX в., а тем паче – от новых техник и умозрительных музыкальных систем.

³ Meyer Torben. Carl Nielsen. Kunstneren og Mennesket. Kjøbenhavn, 1947.

⁴ Jensen Jørgen I., Carl Nielsen danskeren. Musikbiografi Revideret udgave med efterskrift. Kjøbenhavn, 1991.

⁵ Simpson Robert. Carl Nielsen Symphonist. London, 1978.

⁶ В большинстве своем это работы авторов на соискание докторской степени, специализирующихся на творчестве Нильсена. Однако все они, по свидетельству Н. Мамонтовой, «сфокусированы на теоретических вопросах, посвященных форме и гармоническому языку, а проблемы стиля и исторического места композитора затронуты лишь вскользь» (2007, с. 2–3).

⁷ Мохов Н. О творчестве Карла Нильсена // Советская музыка. 1981. № 6; Он же. Симфоническое творчество Карла Нильсена и его значение для скандинавской музыки XX столетия: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1983.

⁸ Мамонтова Н. Концерты Карла Нильсена в свете эволюции его творчества // XIV междуна-

родная конференция РАН по изучению Скандинавских стран и Финляндии (тезисы докладов). М.; Архангельск, 2001; Она же. Карл Нильсен. Портрет и автопортрет // Музыковедение. 2004. № 2; Она же. Последняя симфония Карла Нильсена // Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики: Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. № 54 / науч. ред. В. Ценова, М. Переверзева. М., 2005; и др.

⁹ «...Любопытно, – продолжает он, – что еще два примера композитора-оркестранта находится в непосредственной близости от Нильсена и повторяют его почти в точности: Юхан Свенсен и Георг Хёберг были его предшественниками не только в оркестре Королевской капеллы в Копенгагене, но и в той же группе вторых скрипок <...> Видимо, воздух северных морей в начале XX века благоприятствовал слиянию оркестровых и композиторских талантов» (Митителло В., 2015, с. 38–39).

¹⁰ Всего же в наследии Нильсена три инструментальных концерта – Скрипичный, Фаготовый и Кларнетовый.

¹¹ Прodelанный нами перевод этой работы положен в основу настоящей статьи.

¹² Среди них работы Д. Уилсона «Аналитическое и статистическое изучение гармонии в шести симфониях Карла Нильсена» (Wilson Dean. An analytical and statistical study of the harmony in Carl Nielsen's six symphonies. – Michigan State University, Ph.D., 1967) и Дж. Хайатта «Форма и тональная организация в поздних инструментальных произведениях Карла Нильсена» (Hiatt James. Form and tonal organization in the late instrumental works of Carl Nielsen. Indiana University. Ph.D., 1986). «Положения (этих исследователей. – Г.Д.) о гармонии и форме Нильсена представляются достаточно убедительными» (Мамонтова Н., 2007, с. 3).

¹³ Так, в нескольких работах отмечает Н. Мамонтова, «авторы составили большие таблицы, в которых подсчитано, сколько раз в той или иной части симфонии композитор использовал трезву-

чия, большие, малые, уменьшенные септаккорды, нонаккорды и т.д. На основе этих таблиц делаются соответствующие выводы» (2007, с. 3).

¹⁴ В отечественной науке этой части творчества Нильсена касается в своей диссертации Н. Мамонтова, в зарубежной – одна из немногих (обнаруженных нами) посвященная этому опусу работа Дугласа Монро.

¹⁵ К примеру, они оба были воспитаны в датской сельской местности и, хотя их профессии вынудили переехать в Копенгаген, оба проживали за городом. И тот, и другой были сыновьями рабочих (Нильсен – сын маляра), которые неплохо музицировали. Молодые люди, подчеркивает Дуглас Монро, также были очень активными исполнителями датской народной музыки.

¹⁶ Специфика настоящей статьи, тесно связанная с интерпретацией переведенного труда Дугласа Монро, позволяет автору избрать наиболее лаконичный вариант отсылок на первоисточник. В результате все дальнейшие положения, образно-выразительные характеристики и цитаты, заимствованные из оригинального текста, не обозначаются постранично, а представляют этот текст в диапазоне 11–67 страницы.

¹⁷ «Прогрессивная тональность» – это музыкальная композиция, которая начинается в одной тональности («открывающем ключе»), а заканчивается в другой («завершающем ключе»). Слово «ключ» в этом контексте означает тонику. Произведение, которое заканчивается тональностью, в которой оно началось, демонстрирует «концентрическую тональность». В данном случае Монро использует термины («прогрессивная» и «концентрическая»), которые были введены в музыковедение Дикой Ньюлин в ее книге «Bruckner, Mahler, Schoenberg» (1947).

¹⁸ Точнее, это неполное мажорное трезвучие, которое «оминорено» наложением субдоминантовых звуков *соль-си бемоль*.

ЛИТЕРАТУРА

Демешко Г.А. Концерт для кларнета с оркестром Карла Нильсена: На пороге нового инструментализма // Текст художественный: Смысл и структура (к 100-летию со дня рождения Ю.Г. Кона). Петрозаводск, 2021. С. 369–385.

Кон Ю.Г. К вопросу о путях становления музыкального языка в XX веке // Русская культура и мир: Тезисы докладов участников II международной научной конференции. Н. Новгород, 1994. Ч. 2. С. 187–188.

Мамонтова Н.Л. Карл Нильсен. Инструментальное творчество: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 172 с.

Митителло В. Карл Нильсен: От исполнителя к композитору: Письменная версия доклада // Сим-

REFERENCES

Demeshko, G.A. (2021). "Carl Nielsen's Concerto for clarinet and orchestra: on the verge of new instrumentalism", *Tekst khudozhestvennyi: Smysl i struktura (k 100-letiyu so dnya rozhdeniya Yu.G. Kona)* [Artistic text: Meaning and structure (for the 100th anniversary of the birth of Yu.G. Kon)], Petrozavodsk, pp. 369–385. (in Russ.)

Kon, Y.G. (1994), "On the question of the ways of formation of the musical language in the twentieth century", *Russkaya kul'tura i mir* [Russian culture and world], part 2, Nizhny Novgorod, pp. 187–188. (in Russ.)

Mamontova, N.L. (2007), *Carl Nielsen. Instrumentalnoye tvorchestvo* [Carl Nielsen.

позиум к 150-летию со дня рождения К. Нильсена. СПб.: Институт культуры, 2015. С. 38–47.

Monroe D. Conflict and meaning in Carl Nielsen's Concerto for clarinet and orchestra. Op. 57 (1928). Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts in the Graduate. The Ohio State University, 2007. 81 p.

Instrumental creativity], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 172 p. (in Russ.)

Mititello, V. (2015), "Carl Nielsen: From performer to composer", *Simposium k 150-letiyu so dnya rozhdeniya K. Nil'sena* [Symposium on the 150th anniversary of the birth of K. Nielsen], Institut kul'tury, Saint Petersburg, pp. 38–47. (in Russ.)

Monroe, D. (2007), *Conflict and meaning in Carl Nielsen's Concerto for clarinet and orchestra. Op. 57 (1928)*, Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts in the Graduate, The Ohio State University, 81 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: demeshkoga@mail.ru

Author Information

Galina A. Demeshko, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Faculty of Music and Composition Theory at M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: demeshkoga@mail.ru

Поступила в редакцию 18.09.2024

После доработки 07.11.2024

Принята к публикации 12.11.2024

Received 18.09.2024

Revised 07.11.2024

Accepted for publication 12.11.2024

ЮЗЕФ ГЕЙМАНОВИЧ КОН. САМООБРАЗОВАНИЕ, МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА, ПЕДАГОГИКА (к 105-летию со дня рождения)

Л.В. Александрова¹

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

Аннотация. В статье предпринята попытка воссоздать облик Юзефа Геймановича Кона – выдающегося ученого, «интеллектуала нового типа в музыкознании», педагога, человека высоких духовных качеств. Чтобы представить масштаб личности Ю.Г. Кона, привлекаются фрагменты из наблюдений людей, которые знали его лично, учились или близко общались с ним в разные периоды жизни – ташкентский, новосибирский, петрозаводский. Содержится обзор научной деятельности Ю.Г. Кона. В ташкентский период Ю.Г. Кон заложил основы национального профессионального музыкознания, новосибирский – ознаменован созданием трудов, посвященных музыке XX в. В петрозаводский период написан широкий спектр работ – от скандинавской, карело-финской тематики, статей по современной музыке до тем общетеоретического плана по проблемам современного музыкознания. Масштаб дарования Кона, объем его знаний, его личность напрямую преломлялись в педагогической деятельности. В нем органично сочетались традиционное образование и нетипичность как педагога. В статье выполнена реконструкция некоторых фактов биографии ученого, запечатленных автором публикации в новосибирский период, во время обучения в аспирантуре ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, в редких встречах в последующие годы, а также на основании анкетных данных и контактов с ним через переписку и телефонные звонки.

Ключевые слова: Кон, биография, самообразование, музыковедение, педагогика, Ташкент, Новосибирск, Петрозаводск

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Александрова Л.В. Юзеф Гейманович Кон. Самообразование, музыкальная наука, педагогика (к 105-летию со дня рождения) // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 4. С. 53–65. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-53-65.

JOZEF GEIMANOVICH KON. SELF-EDUCATION, MUSIC SCIENCE, PEDAGOGY (on the 105th anniversary of his birth)

L.V. Aleksandrova¹

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

Abstract. The article attempts to recreate the image of Jozef Geimanovich Kohn – an outstanding scientist, “an intellectual of a new type in musicology”, a teacher, a man of high spiritual qualities. To represent the scale of Yu.G. Kon's personality, fragments from observations of people who knew him personally, studied or communicated closely with him in different periods of his life – Tashkent, Novosibirsk, Petrozavodsk. The review of Yu.G. Kon's scientific activity is given. In the Tashkent period, Yu.G. Kon laid the foundations of national professional musicology, Novosibirsk was marked by the creation of works dedicated to the music of the twentieth century. In the Petrozavodsk period, a wide range of works was written – from Scandinavian, Karelo-Finnish

subjects, articles on modern music to general theoretical topics on the problems of modern musicology. The scale of Cohn's talent, the scope of his knowledge, and his personality were directly reflected in his teaching activities. He organically combined traditional education and atypical character as a teacher. The article reconstructs some facts of the scientist's biography captured by the author of the publication in the Novosibirsk period, while studying at the graduate school of the N.A. Rimsky-Korsakov Leningrad Order of Lenin State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov, in rare meetings in subsequent years, as well as on the basis of personal data and contacts with him through correspondence and phone calls.

Keywords: Kon, biography, self-education, musicology, pedagogy, Tashkent, Novosibirsk, Petrozavodsk

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

For citation: Aleksandrova, L.V. (2024), "Jozef Geimanovich Kon. Self-education, music science, pedagogy (on the 105th anniversary of his birth)", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 53–65. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-53-65.

История науки знает многих выдающихся людей, совершивших великие открытия, но не получивших системного либо профильного образования, либо не поддающихся обучению на ранних этапах. В категорию людей, свершивших научные достижения, попадают и творческие личности, в процессе становления которых главную роль сыграло стремление к получению знаний, выраженное как саморазвитие, самообразование, самовоспитание. Известный с древности постулат «научить невозможно, возможно научиться» с разными оттенками звучит у многих выдающихся творцов, подавляющее большинство которых шли путем самостоятельного обретения знаний. К таковым мы отнесем выдающегося отечественного музыковеда Юзефа Геймановича Кона (1920–1996) (рис. 1).

Для представления масштаба личности Ю.Г. Кона, воссоздания его облика в возможной полноте, что является целью настоящей статьи, необходимо привлечь фрагменты опубликованных ранее материалов авторов, которые знали его лично, учились у него или близко общались с ним в разные периоды его жизни – ташкентский, новосибирский, петрозаводский. Попытаемся также реконструировать некоторые факты биографии музыковеда, сложившиеся у автора статьи в период обучения у Ю.Г. Кона в Новосибирской консерватории и далее из более редких встреч в Ленинграде на конференциях, Петрозаводске, во время обучения

в аспирантуре Ленинградской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Юзеф Альберт Кон родился 17 марта 1920 г. в Кракове (Польша) в семье медиков еврейско-

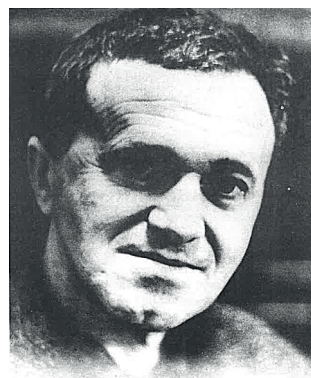


Рис. 1. Ю.Г. Кон, 1969

го происхождения, окончивших Венский университет. Предположительно, мать его, пани Регина, была уроженкой Австрии. С раннего детства родители разговаривали с ним на двух языках – польском и немецком. Отец, пан Гейман (по нашим сведениям – детский врач¹), чьи взгляды, представляется, были близки идеям Я.А. Коменского относительно обучения ребенка, на вопросы любознательного мальчика обычно отвечал: об этом ты можешь сам прочитать в такой-то книге. Подобный подход к воспитанию свидетельствует о том, что «фундамент научных представлений Юзефа Геймановича начал закладываться еще до его профессионального обучения, вызревая в размышлениях о прочитанном и услышанном» (Южак К., 1998, с. 270).

С раннего детства Ю.Г. Кон занимался игрой на фортепиано. К сожалению, осталось неизвестным, у кого в детстве, гимназические годы и далее учился на инструменте и какие уроки он извлек из это-

го обучения. По собственным воспоминаниям Кона, он многие часы просиживал за фортепиано и не реагировал на призывы сверстников поиграть в футбол, как и не реагировал на настойчивые просьбы матери пожаловать к обеду (Напреев Б., 2010, с. 55).

Скорее всего, уже в раннем возрасте, проводя многие часы за фортепиано, мальчик интересовался в большей степени процессом «познания текста» (Напреев Б., 2010, с. 55). В зрелом же возрасте он читал с листа сложные партитуры на фортепиано с той же скоростью, с какой читают вербальный текст. Он знал и играл любимого композитора Ф. Шопена почти всего наизусть. В то же время, по словам Ю.Г. Кона, его не привлекала карьера концертирующего пианиста, да и жизнь опровергла возможные перспективы, сформировав и укрепив в нем задатки будущего ученого. Тем не менее, он на всю жизнь остался привержен виртуозным произведениям – этюдам, транскрипциям, они постоянно были у него «в пальцах».

В 1934 г. семья переехала в г. Петркув-Трыбунальский, в 140 км от Варшавы, где Юзеф окончил гимназию. В течение 1938 / 39 учебного года Ю. Кон обучался в Варшавском университете. В одних анкетных данных он указывал факультет гуманитарных наук, в других – философский. Параллельно он продолжал заниматься на фортепиано.

Однако учиться в университете ему не было суждено. Как известно, Вторая мировая война началась вскоре после подписания (23 августа 1939 г.) пакта Риббентропа – Молотова о ненападении на СССР. На следующий день, после его ратификации, 1 сентября гитлеровская Германия напала на Польшу. Спасаясь от немецкой оккупации, отец с сыном едва успели выбраться из Варшавы в г. Львов. «Секретный дополнительный протокол» этого пакта заключал расчленение Поль-

ши, по которому территории по водоразделу рек Нарев (Нарва), Висла, Буг, Сан отходили к СССР. 17 сентября советские войска вступили на территорию Польши. Так, г. Львов после присоединения Западной Украины к УССР стал частью СССР. Вполне очевидно, что для Кона и его отца в тот период времени это стало спасением. Его мать, спасаясь самостоятельно, погибла при переправе через реку на советскую сторону. Близкий друг, который способствовал его раннему созреванию как личности, был замучен в концлагере.

В 1939 / 40 учебном году Юзеф учился на фортепиано во Львовском музыкальном училище, в 1940 / 41 – Львовской консерватории на фортепианном факультете. К сожалению, мы не располагаем сведениями, у кого он учился на фортепиано. Теорию и историю музыки преподавали ставшие известными в будущем музыковеды Зофья Лисса, Юзеф Хоминьский.

Накануне захвата Львова Кон и его отец снова в последний момент, спасаясь от гитлеровцев, успели эвакуироваться. В оставленном городе только в течение первых трех дней оккупации гитлеровцы уничтожили несколько тысяч евреев, а оставшихся поместили в самое большое на оккупированной советской территории Львовское гетто (Михайленко А., 2010, с. 21). Эвакуация практически состояла из пешего хода по шпалам от границы в Узбекистан в небольшой поселок (до революции кишлак) Пскент (только в 1966 г. Пскент обрел статус районного города) в 60 км от Ташкента.

Отца определили работать врачом, Юзеф был принят в качестве медицинского статистика в «здравотдел». В 1942 г. он был призван военкоматом в трудовую армию. В чудовищных условиях трудармейцы строили железную дорогу на Урале: «Лопата. Палатка. Мороз -40 – но я не сдавался» (Баранова И., 2010, с. 105). Около года Кон был путевым рабочим. В результате непосильного труда

он тяжело заболел, и в 1943 г. был комиссован. Впоследствии этот тяжкий эпизод его жизни был отмечен медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов». Юзеф Гейманович вернулся в Пскент и после лечения продолжил прежнюю работу медстатистиком. После трудармии о деятельности его как концертирующего пианиста уже не могло быть речи.

Обратим внимание на одно интересное воспоминание Ю.Г. Кона о его собственном самообразовании. Однажды он рассказал Б.Д. Напрееву о том, что в поселковую библиотеку по программе «город – деревне» было завезено много книг. Какая-то ташкентская библиотека избавилась от нечитаемой дореволюционной, философской, научной литературы – в большинстве случаев на иностранных языках, выполнив таким способом наказ партии и правительства. Долгие вечера и выходные дни у Кона уходили на изучение этих «сокровищ», что было для него столь значительно, особенно после трудармии, – в плане формирования личностных качеств человека науки, соотношения в сознании разнородных явлений, например, нового для него мира Востока, концепции Восток – Запад, постижения общих законов мироздания... (Напреев Б, 2010, с. 59).

В начале 1944 г. Юзеф Гейманович отправился в Ташкент, где в это время находились в эвакуации Ленинградская консерватория и Ленинградское музыкальное училище. По совету известного ленинградского теоретика профессора консерватории Юрия Николаевича Тюлина он поступил на IV курс музыкального училища – для ознакомления с методами преподавания, усвоения терминологии советской теоретической школы, и в конце учебного года его закончил. Затем в положенный срок сдал экзамены для поступления в Ленинградскую консерваторию. Но в сентябре 1944 г. Ленин-

градская консерватория – после трехлетнего пребывания в Средней Азии – была эвакуирована в родной город. Кон, в силу его социально-политического статуса, остался в Ташкенте, где работал концертмейстером в консерватории и в Театре юного зрителя.

Важным событием для Юзефа Геймановича был отмечен 1946 г.: вместе с отцом он оформил документы на возвращение в Польшу. Однако в этот момент в центральной прессе появилось сообщение о волне еврейских погромов в Польше. Информация это или дезинформация – нам сейчас судить об этом трудно. В результате отец уехал, а Юзеф Гейманович остался. По-видимому, только после этого он принял решение о поступлении в Ташкентскую консерваторию, причем его взяли сразу на IV курс². В течение 1946–1948 гг. Юзеф Гейманович обучался в Ташкентской консерватории, которую закончил с отличием по специальности «история и теория музыки». На последнем учебном году, будучи студентом, он был принят в вуз на должность старшего преподавателя, что свидетельствует не только о недостаточности кадров в Ташкентской консерватории, но и о востребованности Ю.Г. Кона, его знаний, его эрудиции. Немаловажно и то, что педагогическая работа для студента стала еще одним, новым стимулом к самообразованию (рис. 2).



Рис. 2. Диплом Ю.Г. Кона

Итак, в ташкентский период жизни в течение 1947–1963 гг. Кон работал в должности старшего преподавателя, затем доцента консерватории, в 1950–1960 гг. он заведовал кафедрой теории музыки, что свидетельствует о его быстро растущем авторитете. Постепенно жизнь стабилизировалась, однако статус «не свой, чужой» долго давал о себе знать. Еще будучи студентом, он показывает свои выдающиеся способности и перспективность в науке и, соответственно, становится «нужным» в написании теоретических работ разного уровня... Уже десятилетия спустя в послужных списках некоторых деятелей науки стали появляться скромные приставки: «написано совместно с Ю. Коном» (Напреев Б., 2010, с. 56).

В связи с направлением научной деятельности Юзефа Геймановича в ташкентский период следует вспомнить одно важное обстоятельство. Многие годы, особенно 1950–1960-е, в Москве проводились декады искусства национальных республик, входящих в СССР, – празднества «Дней национальной культуры и искусства», осуществляемые при громадной помощи советских специалистов из центра. Безусловно, этот факт следует оценивать как положительный, способствующий поддержке растущих национальных кадров и развитию национального искусства в целом.

К середине 1950-х гг. музыкознание Узбекистана уже располагало рядом ценных исследований, написанных по результатам собирательской деятельности, которые представляли собой первоначальную стадию изучения узбекской музыки (сборники Н. Миронова, В. Успенского, Е. Романовской, В. Беляева) (Закржевская С., 2010, с. 36). Отвечая на запросы развития музыковедения в национальной республике, Кон пишет ряд работ, обобщающих достижения предшественников. Из-под его пера выходят статьи

«Узбекская народная музыка», «Узбекская народная инструментальная музыка», «Хорезмские макамы», «К теории народных ладов», «Хамза Хаким заде. Песни», «Ближайшие задачи в области изучения узбекской народной музыки», «Камерное творчество композиторов Узбекистана», свидетельствующие об осмыслении автором сложных процессов развития узбекского музыкального искусства и возведения их в ранг профессионального музыковедения. Эти работы нашли отражение в кандидатской диссертации «Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации», защищенной в Ленинграде в 1964 г. уже в новосибирский период. Позднее, в 1979 г., она была издана в качестве монографии с тем же названием.

Таким образом, Ю.Г. Кона по праву можно считать основоположником *теоретического музыкознания* в Узбекистане, представленного, в первую очередь, его собственными трудами, а впоследствии развитого трудами его учеников (Закржевская С., 2010, с. 33–40).

Завершая обзор ташкентского периода в биографии Юзефа Геймановича, отметим еще один немаловажный факт. В 1948 г. у Ю.Н. Тюлина произошел конфликт с ректором Ленинградской консерватории, и он вновь оказался в Ташкенте³. Тесные контакты Кона с профессором в течение двух лет способствовали созреванию кандидатской диссертации, которая будет защищена. До конца жизни профессора Ю.Н. Тюлина у них сохранились теплые отношения и профессиональные контакты.

По приглашению ректора Новосибирской консерватории А.Н. Котляревского Ю.Г. Кон переехал в Новосибирск в 1963 г., где он проработал семь лет до окончания учебного 1970 г. Здесь, после защиты кандидатской диссертации, успешно прошел конкурс на должность профессора, вступил в Союз композиторов РСФСР,



Рис. 3. Варшава, фестиваль «Варшавская осень», октябрь 1965 г. Ю.Г. Кона, О.А. Бочкарева (его жена), студентка IV курса НГК им. М.И. Глинки Л.В. Александрова

вскоре был избран в состав правления его Сибирского отделения. Но главным было то, что в Новосибирской консерватории он получил возможность *работать в свободно избранном им научном направлении и расширять область творческих контактов* (Михайленко А., 2010, с. 25) (рис. 3).

В это время Юзеф Гейманович всецело обращается к проблемам языка музыки XX в., которые публикуются в новосибирское семилетие или несколько позже. Это статьи «О тональном родстве и некоторых особенностях ладотональных систем музыки XX века», «Об одном свойстве вертикали в атональной музыке», «О двух фугах И. Стравинского» и др. Благодаря теоретическим идеям, высказанным в публикациях, выступлениям на конференциях, семинарах в Новосибирске и других городах, Юзеф Гейманович выдвигается в первый ряд советских музыковедов-теоретиков нового поколения. Тесные творческие контакты у Ю.Г. Кона устанавливаются с Ленинградской консерваторией, к которой он был причастен еще в военные годы в Ташкенте и в которой блистательно защитил кандидатскую диссертацию.

С приездом Кона в Новосибирск оживилась консерваторская студенческая жизнь: он организовал Научное студенческое общество (НСО), центром и объектом повышенного интереса окружающих он оставался весь новосибирский период. Вдохновляемые неперенным участием Кона, проходили многочисленные собрания НСО. Благодаря его инициативе в октябре 1965 г. состоялась незабываемая поездка студенческо-преподавательского состава на фестиваль современной музыки «Варшавская осень», ознаменовавшая первое знакомство новосибирцев с музыкальным авангардом. Далее эти студенческие поездки происходили довольно регулярно в петрозаводский период работы Юзефа Геймановича.

Следует выделить межвузовские теоретические конференции в Ленинградской (октябрь 1964) и Новосибирской (декабрь 1966) консерваториях. В Ленинградскую консерваторию был послан «десант» теоретиков, учеников Ю.Г. Кона: аспирант В.М. Калужский, студенты В.Г. Москаленко, И.А. Котляревский (в будущем профессора Киевской консерватории им. П.И. Чайковского), Л.В. Александрова и др. Ленин-

градцы, в свою очередь, были представлены выступлениями студентов, ныне профессоров Ленинградской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, среди которых Л.Г. Ковнацкая, А.П. Милка. Конференции проходили в приподнятой атмосфере, с воодушевлением, сочетаясь с серьезностью и научной перспективностью студенческих разработок.

В 1967 г. ректорат Ленинградской консерватории пригласил Ю.Г. Кона руководить аспирантами в порядке межвузовского совместительства. Первыми его аспирантами были ленинградец А.П. Милка, затем новосибирцы Л.В. Александрова и Б.Д. Напреев⁴.

К 1970 г. атмосфера в Новосибирской консерватории изменилась. После затянувшейся десятилетней «хрущевской оттепели» вступило в свои права время «застоя». Ряд преподавателей консерватории, а также их учеников отправились в Киев, Ростов-на-Дону, Израиль, уехали многие люди, составлявшие круг общения Юзефа Геймановича. Он с семьей уезжает в Карелию в недавно открывшийся Петрозаводский филиал Ленинградской консерватории (1967 г.), где продолжает преподавание. В 1991 г. филиал был преобразован в Петрозаводскую государственную консерваторию им. А.К. Глазунова, одного из любимых композиторов Кона.

В Петрозаводске Ю.Г. Кон прожил более 25 лет. Он фактически сформировал кафедру теории музыки, всей своей деятельностью – научной, педагогической – активно содействовал росту и самоопределению молодого музыкального вуза. Защитил докторскую диссертацию, получил ученое звание профессора, издал два авторских сборника научных работ «Вопросы анализа современной музыки» (1982), «Избранные статьи о музыкальном языке» (1994), публиковал множество статей в различных изданиях, среди

которых «О теоретической концепции Яниса Ксенакиса» (1976), «Пьер Булез как теоретик: взгляды композитора в 50–60-е гг.» (1983), «А. Шенберг и “критика языка”» (1990), «Заметки о форме “Фуги для 13 инструментов” В. Лютославского: реинтерпретация жанра» (1994). Количество его публикаций и выступлений на различных конференциях невозможно перечислить в масштабах данной статьи.

Ю.Г. Кон отдал дань теме профессиональной музыки скандинавских, карело-финских композиторов. Это статьи о Я. Сибелиусе, К. Нильсене, Э. Пингу, Й. Кокконене. Богатое наследие национальной культуры Карелии воскресило интерес к изучению основ народного, теперь уже северного – карело-финского фольклора («К вопросу о ладовом строении карельских народных песен», 1980). Нашел отражение карело-финский эпос «Калевала» в исследовании эпического программного симфонизма Я. Сибелиуса («Эпический программный симфонизм Сибелиуса и “Калевала”», 1986).

Юзеф Гейманович разработывал темы общетеоретического характера: «О некоторых проблемах теоретического музыкознания в ПНР и ЧССР» (1984), «Об одной проблеме современного музыкознания и книге Э. Тарасты “Миф и музыка”» (1989), «К проблеме терминологии в музыкознании» (1990), «Асафьев и проблема взаимоотношения музыки и языка» (1987), «Несколько замечаний о проблеме музыкальных универсалий» (издано в 2008 г.) и другие работы. Его статьи печатались и в зарубежных изданиях.

Кон создал несколько статей о любимом композиторе И. Стравинском. В «Разговорных листках» (в конце жизни он уже не мог говорить) Юзеф Гейманович писал: «Он был в течение многих лет личностью и творцом, вызывавшим во мне восхищение и преклонение» (Баранова И., 2010, с. 112). Обратим внимание на тот факт, что последней законченной

работой, написанной летом 1996 г. для конференции по проблемам семиотики в Италии (г. Болонья), состоявшейся в ноябре, был доклад «“Священное песнопение” (Canticum sacrum) Стравинского и риторика формы», прочитанный на конференции в день его похорон 15 ноября 1996 г. (Южак К., 1998, с. 271). Символично. В этом же году доклад был издан в Петрозаводске в виде статьи.

В последние месяцы жизни Ю.Г. Кон был переполнен мыслями о будущих работах, среди которых написание книги о Стравинском, и новыми, всецело захватившими его идеями о философско-лингвистических параллелях эстонско-российского семиотика Я.И. Линцбаха (1874–1953) и их проекций на музыкальный язык. Но жизненный срок его был исчерпан.

Характеризуя этапы профессиональной деятельности Ю.Г. Кона, его ученик А.Г. Михайленко образно сказал: «В Ташкенте Ю. Кон построил свой музыковедческий “лайнер”, в Новосибирске его испытал и вышел по взлетной полосе в открытое небо, в Петрозаводске продолжил свободный полет, поднимаясь на все новые уровни высоты» (2010, с. 30).

Ученый опубликовал 103 научные работы в России и за рубежом и два сборника научных статей. Он выступал с докладами на многочисленных конференциях в Москве, Ленинграде, Тбилиси, Риге, Нижнем Новгороде, Саратове, Хельсинки, Париже и других городах в России и за рубежом. Добавим очень точное наблюдение о выступлениях Юзефа Геймановича, которые отличались «...не только на редкость четким, даже элегантным в своей логичной выстроенности изложением, но и еще особым артистическим интеллектуализмом, отмеченным несомненной печатью художественности... В таких выступлениях, особенно, если они сопровождаются иллюстрациями, порой заставляющими забыть, что за

ролем ученый, а не виртуоз, перед слушателем раскрывается то гармоничное единство эмоционально-художественного и рационально-логического подхода к музыке, которое, видимо, и предопределяет самое ценное в музыкальной одаренности» (Климовицкий А., 1980, с. 85).

Ю.Г. Кон обладал уникальным кругозором ученого-энциклопедиста. «высокой логической организованности мысли, художественной чуткости и пронзительной интуиции...» (Климовицкий А., 1980, с. 86). Его эрудиция – это непрерывающаяся работа интеллекта, подвижного неиссякаемой страстью к познанию. Неординарность его личности во многом определяется, в первую очередь, его природными блестящими способностями, феноменальной памятью, творческим импульсом, присущим ему с раннего детства, воспитанием в семье в традициях европейской культуры. Все остальное довершила судьба, полная драматических коллизий, характерных для Европы XX в.

1960-е гг., когда Ю.Г. Кон впервые появился в Новосибирске, и последующие годы XX в. были периодом пристального внимания к системно-структурным исследованиям, что имело место и в гуманитарных науках. Это явление не было новым для науки СССР, ее начало относилось к 20–30 гг. XX в., однако, в 1940-е гг. его заклеямили как вредный для советского общества «формализм», «западное буржуазное влияние». В шестидесятые годы началась реабилитация «формализма» и «допуска» в музыкальную практику современной отечественной и зарубежной музыки XX в. Для Кона – это была родная стихия (по выражению Т.С. Бершадской, Юзеф Гейманович, в отличие от нее, был «структуралистом»⁵).

В широком контексте исследовательских идей того времени ученого, в первую очередь, привлекало литературоведение, методы структурной семиотики в лингвистике, среди них труды тартуской шко-

лы, которая тогда была на передовых рубежах этого направления, а также труды по психологии, теории информации. Его всегда интересовали философские аспекты искусства, естественнонаучные, в том числе математические теории. Именно Юзеф Гейманович привнес в советское теоретическое музыкознание структурно-семиотические, естественнонаучные методы (Александрова Л., 2021, с. 36). Музыковедение Кона уже тогда было возвращено «навстречу новым плюралистическим ценностям, оно было свободно от “музлитературных”, идеологических и прочих догм и во многом опережало время» (Демешко Г., 2010, с. 45). «Многие его знавшие восприняли его позицию в музыкознании как позицию интеллектуала нового типа» (разрядка Лобанова М. – Л.А.) (1998, с. 276). Однако обращение к методам смежных наук при анализе музыкальных явлений у Юзефа Геймановича имело «разумно-умеренное применение» (Климовицкий А., 1980, с. 86), направленное на обнаружение явлений близких, коренящихся «в единстве мира, в единстве мышления, духовной жизни» (Кон Ю., 1971, с. 248).

Широки были познания Ю.Г. Кона в области поэзии. В своей исследовательской работе он стремится к плодотворному обогащению «теории музыки методами и достижениями теории стиха...» (Кон Ю., 1971, с. 248). Это работы, связанные с закономерностями стихосложения, «Заметки о ритме в “Великой священной пляске” из “Весны священной” Стравинского», «К характеристике “Трех стихотворений Малларме” М. Равеля» (1984), «О некоторых стилистических параллелях в русской культуре XX века (Стравинский и Хлебников)» (1986) и др. Кона интересовали вопросы восточного стихосложения, «что пролиvalo свет на специфику музыкальных ритмов» (Закржевская С., 2010, с. 36). Он часто цитировал поэтические

строки любимых авторов, в частности, И. Бродского. «Не менее примечательны и познания в области и других искусств: обсуждение проблем японской живописи, драматургии писателя А.Н. Островского или архитектуры О. Нимейера...» (Климовицкий А., 1980, с. 85).

Следует обратить внимание на владение Ю.Г. Коном европейскими языками. Он неоднократно упоминал о том, что ему очень помогло изучение латыни – как основы европейских языков – в классической гимназии в Польше. Он в совершенстве владел немецким (знание, переданное родителями). Французский язык, по его словам, он изучал уже в Узбекистане, брал частные уроки у «старенькой француженки». Над английским он работал самостоятельно (начало было положено в Варшавском университете: «...я читал по латыни трактаты о музыке, я учил английский, логику и многое другое» (Баранова И., 2010, с. 105), свободно переводил с чешского языка. В опубликованной работе о Коне ташкентского периода написано, что он хорошо понимал узбекский язык (Омонов Х., 2018). Из его биографических данных (двухлетнее пребывание в г. Львов) понятно, что он владел украинским языком, близким польскому. Думается, этим перечнем не ограничивается объем возможных его переводов с иных иностранных языков. Всегда и везде на часто задаваемый ему вопрос: «На каком же языке он думает?». Юзеф Гейманович отвечал: «На всех понемногу».

Мышление на разных языках способствовало особо отработанной стилистической манере его трудов – статей, докладов, лекций, обеспечивало их краткость и информационную насыщенность. Об этом поразительном феномене пишет К. Южак: «Это произвольное оттачивание мысли на разных языках, с их несовпадающими нюансами значений и опорой на существенно несхожую артикуляцию “мира и смыслов”, вероятно,

и порождает то оптимальное соотношение содержательной нагруженности и синтаксической длины высказывания, ту пропорциональность длины и точности, ту благую меру длины и емкости, дающие нам необходимый импульс для соучастия в работе мысли Ю.Г., какие очень нечасто бывают свойственны научной литературе» (1998, с. 270).

Во всех изданных музыковедческих исследованиях Кон широко опирается на иностранную литературу, знание столь обширных источников для многих всегда оставалось загадкой, если еще учесть, что СССР долгое время был закрытой страной, куда почти не проникали зарубежные ни литературные, ни нотные источники, ни музыкальный материал. Как исключение – некоторым молодым советским композиторам удавалось издавать свои произведения за рубежом.

Юзеф Гейманович всегда оказывался первопроходцем и в знании новинок, и в теоретических исследованиях. Может быть, ответ заключается в том, что он был книжником. И в Новосибирске, и в Петрозаводске он регулярно обходил книжные магазины. В Ленинграде одним из главных его маршрутов был Дом книги на Невском проспекте. В Петрозаводске его ждали и часто предлагали новинки, еще не выставленные на полках магазинов. По его словам, одним из поводов переезда в Карелию была близость Ленинграда с его библиотеками.

Масштаб дарования Кона, объем его знаний, его личность напрямую преломлялись в педагогической деятельности. В нем органично сочетались приверженность традиционному образованию и нетипичность как педагога. Он считал, что выработанные десятилетиями и проверенные временем приемы обучения наиболее целесообразны. В 1970–1980 гг. в учебный процесс активно внедрялись различные инновации, новые методы и подходы, широко применялись

«межпредметные связи». Многие педагоги консерваторий трудились в этом направлении. Впечатляюще описывает И. Баранова бурное обсуждение на кафедре теории музыки Петрозаводской консерватории этой проблемы: «Обсуждали долго, предлагали разные подходы. Юзеф Гейманович не вмешивался в спор, а потом одной фразой прекратил наши дебаты: “Ну, должно же у них в своих головах что-то соединиться!”» – имея в виду головы студентов (2010, с. 105).

Кон сам был таким учеником, который «добывал» знания самостоятельно. Своим студентам – новосибирцам и петрозаводчанам – он часто повторял, что у них не должно быть ни одного дня без прочтения какой-либо новой статьи или знакомства с новым произведением, тем самым не позволяя «зародиться и тени сомнения, что музыковедение относится к разряду очень важных областей человеческого знания» (Баранова И., 2008, с. 43). Именно такая убежденность сложилась и закрепилась навсегда у учеников Кона, в том числе и автора статьи, с самого начала общения с ним.

У Юзефа Геймановича за 40 лет преподавания было около ста выпускников по специальности «музыковедение». Безусловно, не все были одинаково одарены. Но сила его воздействия была такова, что его ученики всегда работали сами. Он никогда никого не подгонял, не заставлял переделывать, не держал студента в нервном напряжении, не прибегал ни к каким педагогическим приемам, не ломал личность. Каждый старался работать в полную меру отпущенных ему возможностей, и, может быть, больше, и Кон все это принимал. По верному замечанию Л.Е. Гаккеля, «Талант должен развиваться в атмосфере приятия» (цит. по: (Портной В., 2010, с. 75)). В каждой встрече с Ю.Г. Коном, в каждый момент общения с ним исподволь шло формирование личностных качеств молодого челове-

ка. Знаменитые «разговоры на кухне», столь характерные для 1960-х гг., наряду с ценностными ориентирами в художественном творчестве, профессиональном настрое, воспитывали в студентах и гражданские позиции.

Юзеф Гейманович относился всегда одинаково толерантно, уважительно и деликатно к собеседникам разного ранга – от коллег его уровня до студентов. Таково же было и его отношение ко множеству вариантов исследований различных ученых, поскольку, по его убеждению, «единственно верной интерпретации факта искусства не существует» (цит. по: (Баранова И., 2008, с. 45)). На всякого рода защитах в качестве оппонента он, прежде всего, отмечал достоинства работы, перспективность выносимых положений на защиту, при этом продолжая развитие мыслей автора. Ну, а потом уж недостатки, от которых никто не свободен. Как шутил сам Ю.Г. Кон, если собрать все отзывы в один том, то получились бы «Записки официального оппонента» – новое интересное и неординарное исследование о музыке (Баранова И., 2008, с. 45).

Одухотворенные слова о Конне звучат в высказывании одной из его коллег: «Чураясь авторитарности, он был незаметным формовщиком душ – его слова

никогда не имели проповеднического, учительского звучания. Высокая планка духовности, установленная им, помогала воспитывать в студентах понимание культуры как бесконечной лестницы, восхождение по которой может стать интереснейшим жизненным проектом» (Бибикина Т., 2010, с. 66).

В «Разговорных листках» в конце жизни Ю.Г. Кон написал: «Не с блеском, но выплыл. О карьере никогда не думал, презирал звания... не подхалимствовал, не выслуживался, не был мальчиком на партийных побегушках. Это тоже чего-нибудь стоит» (цит. по: (Баранова Т., 2010, с. 105)). Да, так и было, такова была его судьба.

В марте 2020 г. в Петрозаводской консерватории имени А.К. Глазунова состоялась конференция, посвященная столетию со дня его рождения Юзефа Геймановича Кона. На ней прозвучали выступления – сердечные воспоминания благодарных учеников по «школе Кона», друзей, коллег, знакомых, подношения его памяти – научные разработки ученых из разных городов России, а также США, Израиля. Ныне предполагается издание многотомника его научных исследований, и будем надеяться, что полное признание его заслуг перед наукой еще впереди.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На фотографии из архива Ю.Г. Кона (конец 1950-х гг.) пожилой доктор Г. Кон стоит в центре медицинского персонала у входа в детский госпиталь.

² «Я испугался» – на вопрос «почему?» – отвечал он нам, студентам, недостаточно сведущим в проблемах действительности того времени. Жестких воспоминаний о пережитом Ю.Г. боялся и не любил, иногда лишь фрагментарно о чем-то вспоминал. Однако мысль о возвращении на родину, в которой его спустя много времени поддерживал известный польский композитор В. Лютовский, еще долго пребывала в его сердце. Но он остался до конца своих дней в России.

³ Из выступления Т.С. Бершадской на конференции 17 марта 2020 г. в Петрозаводской консерватории, посвященной 100-летию со дня рождения Ю.Г. Кона.

⁴ Учеников Кона в Ленинграде с чьей-то легкой руки в шутку называли «конницей», кивали на нас, когда мы во главе с Юзефом Геймановичем «табуном» шествовали по коридорам консерватории: вон, «конница» идет. Так что мы трое были в авангарде всех последующих учеников-аспирантов этого «конного эскадрона».

⁵ Из выступления Т.С. Бершадской на конференции 17 марта 2020 г.

ЛИТЕРАТУРА

Александрова Л. Ю.Г. Кон: Фрагменты воспоминаний из новосибирского периода // Текст художественный: смысл и структура. К столетию со дня рождения Ю.Г. Кона: Сб. науч. ст. Петрозаводск, 2021. С. 26–48.

Баранова И. Ю.Г. Кон – человек, педагог, ученый // Петрозаводская консерватория: Очерки истории. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. С. 43–50.

Баранова И. «Разговорные листки» Ю.Г. Кона // Композиторская техника как знак: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 2010. С. 103–113.

Бибикова Т. «Ласточка» (об одном посвящении Ю.Г. Кону) // Композиторская техника как знак: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона. Петрозаводск, ПГК им. А.К. Глазунова, 2010. С. 60–67.

Демешко Г. Наследие Ю.Г. Кона между прошлым и будущим // Композиторская техника как знак: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона. Петрозаводск: ПГК им. А.К. Глазунова, 2010. С. 40–48.

Закржевская С. Ю.Г. Кон – основоположник теоретического музыкознания в Узбекистане // Композиторская техника как знак: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона. Петрозаводск: ПГК им. А.К. Глазунова, 2010. С. 33–40.

Климовицкий А., Милка А., Южак К., Кац Б. Штрихи к портрету музыковеда // Советская музыка. 1980. № 6. С. 85–86.

Кон Ю. Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., Музыка, 1971. С. 222–248.

Лобанов М. Интеллектуал нового типа в музыкознании 1960-х // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 275–276.

Михайленко А. Юзеф Гейманович Кон // Композиторская техника как знак: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона. Петрозаводск: ПГК им. А.К. Глазунова, 2010. С. 20–30.

Напреев Б. О Ю.Г. Кон (Материалы к биографии) // Композиторская техника как знак: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона. Петрозаводск: ПГК им. А.К. Глазунова, 2010. С. 52–60.

Омонов Х. Некоторые страницы из жизни Ю.Г. Кона: Преданный душой узбекской музыке // Проблемы современной науки и образования. 2018. № 11. URL: cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-stranitsy-iz-zhizni-yu-g-kon-predannyi-dushoy-uzbekskoy-muzyke/viewer (дата обращения 26.08.2020).

Портной В. Вспоминая Ю.Г. Кона // Композиторская техника как знак: Сб. ст. к 90-летию со

REFERENCES

Aleksandrova, L. (2021), "Yu.G. Kon: Fragments of memories from the Novosibirsk period", *Tekst hudozhestvennaya: Smysl i struktura. K stoletiyu so dnya rozhdeniya Yu.G. Kona* [Artistic text: meaning and structure. To the centenary of the birth of Yu.G. Kon], Petrozavodsk, pp. 26–48. (in Russ.)

Baranova, I. (2008), "Yu.G. Kon is a person, teacher, scientist", *Petrozavodskaya konservatoriya: Ocherki istorii* [Petrozavodsk conservatory: essays on history], Izdatel'stvo PetrGU, Petrozavodsk, pp. 43–50. (in Russ.)

Baranova, I. (2010), "«Conversation sheets» by Yu.G. Kon", *Kompozitorskaya tehnika kak znak* [Composing technique as a sign], PGK im. A.K. Glazunova, Petrozavodsk, pp. 103–113. (in Russ.)

Bibikova, T. (2010), "«Swallow» (about one dedication to Yu.G. Kon)", *Kompozitorskaya tehnika kak znak* [Composing technique as a sign], PGK im. A.K. Glazunova, Petrozavodsk, pp. 60–67. (in Russ.)

Demeshko, G. (2010), "The legacy of Yu.G. Cohn between the past and the future", *Kompozitorskaya tehnika kak znak* [Composing technique as a sign], PGK im. A.K. Glazunova, Petrozavodsk, pp. 40–48. (in Russ.)

Klimovitskiy, A., Milka A., Yuzhak K., Kats B. (1980), "Touches to the portrait of the musicologist", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 6, pp. 85–86. (in Russ.)

Kon, Yu. (1971), "Notes on the rhythm in the «Great Sacred Dance» from Stravinsky's «Sacred Spring»", *Teoreticheskie problemy muzaykal'nykh form i zhanrov* [Theoretical problems of musical forms and genres], Muzyka, Moscow, pp. 222–248. (in Russ.)

Lobanov, M. (1998), "An intellectual of a new type in musicology of the 1960s", *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 3–4, pp. 275–276. (in Russ.)

Mihailenko, A. (2010), "Jozef Geimanovich Cohn", *Kompozitorskaya tehnika kak znak* [Composing technique as a sign], PGK im. A.K. Glazunova, Petrozavodsk, pp. 20–30. (in Russ.)

Napreev, B. (2010), "Yu.G. Cohn (Materials for the biography)", *Kompozitorskaya tehnika kak znak* [Composing technique as a sign], PGK im. A.K. Glazunova, Petrozavodsk, pp. 52–60. (in Russ.)

Omonov, H. (2018), "Some pages from the life of Yu.G. Kon: Devoted to Uzbek music with his soul", *Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniya* [Problems of modern science and education], no. 11, Available at: cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-stranitsy-iz-zhizni-yu-g-kon-predannyi-dushoy-uzbekskoy-muzyke/viewer (Accessed 26 August 2020). (in Russ.)

Portnoi, V. (2010), "Remembering Y.G. Cohn", *Kompozitorskaya tehnika kak znak* [Composing technique as a sign], PGK im. A.K. Glazunova, Petrozavodsk, pp. 73–76. (in Russ.)

дня рождения Юзефа Геймановича Кона. Петрозаводск: ПГК им. А.К. Глазунова, 2010. С. 73–76.

Южак К. Язык и культура как фундамент научной концепции // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 269–271.

Yuzhak, K. (1998), “Language and culture as the foundation of a scientific concept”, *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 3–4, pp. 269–271. (in Russ.)

Zakrzhevskaya, S. (2010), “Yu.G. Cohn is the founder of theoretical musicology in Uzbekistan”, *Kompozitorskaya tehnika kak znak* [Composing technique as a sign], PGK im. A.K. Glazunova, Petrozavodsk, pp. 33–40. (in Russ.)

Сведения об авторе

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

Author Information

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

Поступила в редакцию 10.10.2024

После доработки 05.11.2024

Принята к публикации 14.11.2024

Received 10.10.2024

Revised 05.11.2024

Accepted for publication 14.11.2024

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 66–74

ISSN 2308-1031

Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 4, pp. 66–74

ISSN 2308-1031

© Мараховская, Н.А., 2024

УДК 78.087.68

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-66-74

ХОРОВЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРИГОРИЯ КОРЧМАРА

Н.А. Мараховская¹

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

Аннотация. Статья посвящена обзору хорового творчества современного петербургского композитора Григория Овшивевича Корчмара (р. 1947). Хоровая музыка – весомый пласт в творческом наследии композитора, оставленный без должного внимания исследователей. Автором предпринята попытка охватить жанровую панораму хоровой музыки, показать многообразие композиторских воплощений. В статье дана общая характеристика всех оригинальных сочинений для хора Г.О. Корчмара с кратким описанием их наиболее ярких и стилизованных черт. Все жанровые определения, используемые в тексте, авторские. Из классических хоровых жанров отмечена кантата, мистерия, хоровой концерт, евангельская сцена, литургическое песнопение, реквием, месса, литания, хоровая сюита, баллада, песня, поэма, гимн и др. Встречаются особые жанровые подвиды, характерные только для Г.О. Корчмара: кантата-буффа, хоровая сатира, светская литания, аллегорическая миниатюра, эпические частушки. Основные сочинения для хора представляют собой циклы, объединяющие от двух хоров до развернутых циклических композиций (музыкально-драматическая мистерия «Сказание о Борисе и Глебе» и др.). На формирование музыкального языка принципиальную роль оказывает литературный первоисточник. Для воплощения музыкального содержания автор самобытно использует методы полистилистики, особенно стилизовочного моделирования.

Ключевые слова: хоровая музыка, кантата, мистерия, хоровой концерт, евангельская сцена, светское и литургическое песнопение, месса, литания, хоровая миниатюра, хоровой цикл

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Мараховская Н.А. Хоровые жанры в творчестве Григория Корчмара // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 4. С. 66–74. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-66-74.

CHORAL GENRES IN THE WORKS OF GRIGORY KORCHMAR

N.A. Marakhovskaya¹

¹ The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. This article is dedicated to an overview of Grigory Korchmar's choral works (1947), a contemporary composer from St. Petersburg. Choral music represents a significant aspect of the composer's creative legacy, which has been overlooked by researchers. The author attempts to show the diversity of choral music and to demonstrate the variety of compositional expressions. The article represents all the original choral compositions by G.O. Korchmar, with brief descriptions of the most striking and characteristic features. All genre definitions used in the text are copyrighted. Among the classical choral genres, we should mention a cantata, a mystery, a choral concerto, a gospel scene, a liturgical chant, a requiem, a mass, a litany, a choral suite, a ballad, song, poem, hymn, and others. There are special characteristic only for G.O. Korchmar: cantata-buffa, choral satire, secular litany, allegorical miniature, epic folk-songs. It is emphasized that the main choral works consist of cycles that

range from two choirs to extended cyclic compositions such as the musical-dramatic mystery “The Tale of Boris and Gleb”, etc. The literary source plays a crucial role in the formation of the musical language. To embody the musical content, the author uniquely employs methods of polystylism, particularly stylistic modeling.

Keywords: choral music, cantata, mystery, choral concert, gospel scene, secular and liturgical chant, mass, litany, choral miniature, choral cycle

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

For citation: Marakhovskaya, N.A. (2024), “Choral genres in the works of Grigory Korchmar”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 66–74. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-66-74.

Музыка для хора занимает около трети всего творчества петербургского композитора **Григория Овсиевича Корчмара** (р. 1947), наряду с произведениями для музыкального театра, симфониями и симфониеттами, инструментальными концертами, циклическими и одночастными оркестровыми композициями, камерными вокальными и инструментальными сочинениями, музыкой для детей и юношества, обработками и транскрипциями. Однако, несмотря на ее жанровое и образное разнообразие, мастерство многих художественных решений, хоровые сочинения не получили должной характеристики со стороны музыкально-ведческого сообщества. Исследователи О.А. Кузьменкова, Г.П. Овсянкина, С.Е. Курносова и другие рассматривали вопросы стилового моделирования в творчестве Г.О. Корчмара, изучали инструментальную (в том числе фортепианную) музыку, анализировали отдельные сочинения.

Целью настоящей статьи является стремление дать панорамный обзор хорового творчества Г.О. Корчмара в аспекте его жанрового разнообразия с учетом определения жанров самим автором. Анализ хорового стиля и отдельных сочинений не входит в задачи данной работы.

Материалом для исследования послужило многолетнее изучение музыки композитора, знакомство с ней в концертах и звукозаписях, анализ нотных изданий и автографов. Неоценимым подспорьем стали записи многократных бесед с Григорием Овсиевичем о его творчестве, литературные размышления композитора

о музыке (Корчмар Г., 2017; 2020), а также исследования О.А. Кузьменковой (2004), Г.П. Овсянкиной (2010) и С.Е. Курносовой (2014).

Первое сочинение для хора, по воспоминаниям композитора, было написано им в тринадцатилетнем возрасте в классе С.Я. Вольфензона Специальной музыкальной школы-десятилетки при Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Г.К.: Сергей Яковлевич очень многому меня научил, в том числе умению работать в разных жанрах, формах, для различных исполнительских составов. Музыку для хора я начал сочинять еще в музыкальной школе, когда по заданию педагога написал три хора а`cappella на стихи Сергея Есенина¹.

Однако весомая часть хоровых сочинений была создана Г.О. Корчмаром в поздний период творчества.

Г.К.: С годами я пришел к выводу, что мне легче писать хоровую (как и в целом вокальную) музыку, так как здесь, с одной стороны, существуют определенные ограничительные барьеры, а с другой – текстовая помощь.

Жанровая палитра хоровой музыки Г.О. Корчмара весьма разнообразна: от песни и танца до хорового концерта и литургической кантаты. Композитор мастерски воплощает те или иные особенности хоровых жанров в своей музыке, бережно сохраняя их традиции и характерные черты и, в то же время обогащает, актуализирует современными композиторскими приемами, синтезирует, ищет новые свежие решения².

Перу Г.О. Корчмара принадлежит, прежде всего, 7 **кантат для разного состава исполнителей**. Список открывают лирическая кантата «Осажденный Ленинград» для сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра на стихи А.А. Ахматовой, посвященная любимому городу и победе в Великой Отечественной войне (1969); камерная кантата «Умиротворение Эриний» для смешанного хора и инструментального ансамбля на тексты Эсхила из трагедии «Эвмениды» (1974); литургическая кантата «За всех живущих на свете» для сопрано, смешанного хора, мужского хора и органа *ad libitum* (1979). Эта кантата явилась первым обращением композитора к политекстовой поэтической основе, где солистка и смешанный хор распевает стихи польского поэта Ю. Тувима в переводе на русский язык, а мужской хор исполняет канонические духовные латинские тексты, имитируя оркестровое сопровождение.

Основой кантаты на тему ВАСН для двух смешанных хоров *a`cappella* «Господину капельмейстеру Баху» на стихи современников Баха на немецком языке (1999) стало использование исторической монограммы *b-a-c-h*, пронизывающей все части цикла. С этого произведения начинается обращение композитора к жанру вокально-хоровой кантаты *a`cappella* и продолжается в «Вечных истинах» (*Aeterna veritates*) для смешанного хора на тексты латинских изречений (2020).

Яркий и весьма вольный по содержанию стихотворный текст А.К. Толстого сподвиг композитора на создание достаточно редкого жанра – *одночастной кантаты-буффа* «Бунт в Ватикане» для солистов и мужского хора *a`cappella* (2013). Неординарные стихи, балансирующие на грани приличия, способствовали формированию соответствующего комического музыкального языка. Возвращением к серьезным философским истинам, облаченным в лаконичную форму, стали «Афо-

ризмы» – кантата для смешанного хора на тексты Эммануила Канта в стихотворных переводах Г.О. Корчмара (2021).

Самое крупное сочинение Г.О. Корчмара (около 105 минут звучания) – **музыкально-драматическая мистерия** в четырех действиях для солистов, мужского хора и инструментального ансамбля «Сказание о Борисе и Глебе» («Сказание и страдание и похвала святым мученикам Борису и Глебу», 1981). Автор так расшифровывает подзаголовок своего сочинения: «Жанр мистерии неразрывно связан с эпохой Средневековья в Западной Европе, и, конечно, по каким-то своим параметрам мое сочинение перекликается с этим жанром. Мне представляется, что это сочинение можно рассматривать и как своего рода русские “Страсти”, основывающиеся на жанре протестантской музыки, со своими высшими образцами в лице “Страстей” И.С. Баха. Я никоим образом не сравниваю себя с самым великим для меня композитором, но все же я позволил себе использовать основные формы баховских “Страстей” и перенести их на национальную почву» (Курносова С., 2014, с. 165).

Традиции русского партесного пения наследует **партесный концерт** «Похвала музыке и пению» для смешанного хора на текст неизвестного автора XVII столетия (2006).

Также в ряду сочинений представлен жанр **хорового концерта**. «Красуйся, град Петров» – концерт для смешанного хора на стихи А.С. Пушкина (2001) в пяти частях, созданный к 300-летию Северной столицы, за которое композитор удостоен Премии Правительства Санкт-Петербурга. «Псалмы Давидовы» – концерт для смешанного хора на тексты Псалтыря на церковно-славянском языке (2002) в четырех частях. Концерт «Незабвенный город мой» для мужского хора на стихи кёнигсбергских поэтов в переводе Г.О. Корчмара (2004) в девяти частях, по-

священный 750-летию Кёнигсберга – Калининграда, городу, в котором до десяти лет жил композитор.

«Юность поэта» – концерт для смешанного хора на ранние стихи А.С. Пушкина (2008) в восьми частях, в которых отразились характерные контрастные черты личности юного поэта: задор и бесшабашное веселье, и зарождающаяся тонкая лирика. Данью Серебряному веку стал концерт «Шампанское в лилии» для смешанного хора на стихи Игоря Северянина и Саши Чёрного (1983) – цикл из двух самостоятельных подциклов, которые могут исполняться и отдельно: *Два танца* на тексты И. Северянина, объединенные танцевальным жанром («Шампанский полонез» и «Король фокстрот»), что обусловлено самим поэтом, и *Две сатиры* («Молитва» и «Пасхальный перезвон») на стихи Саши Чёрного – типичный пример сатирического творчества поэта. В жанровом аспекте своими предшественниками композитор видит хоровые концерты русских композиторов XVIII–XIX столетий.

Галерею **литургических сочинений** продолжает *евангельская сцена «Сретенье Господа в храме»* для чтеца и смешанного хора на текст Евангелия от Луки (глава 2, стихи 25–38; 2005). Первоначально задуманная как самостоятельный опус, сцена позже стала вступлением к *песнопению «Сретенье»* для смешанного хора на стихи И.А. Бродского – поэтические пересказы той же Евангельской истории (2005). Духовный мир поэзии Бродского в какой-то мере отразился в соответствующем строе музыки.

Канонические латинские тексты легли в основу *литургических песнопений* для женского хора *a`cappella Credo* (2008) и *Agnus Dei* (2011). Литературным источником «Трех молитвенных песнопений» (2011) для этого же состава явились латинские тексты древних молитв (*Veni Sancte Spiritus, Ave maris stella, Victimae*

paschali laudes), что стимулировало их достаточно аскетичный характер, несмотря на пятиголосное пение.

К своеобразному жанру литургического песнопения композитор относит и «*Requiem Александру Пушкину*» для смешанного хора на слова В.А. Жуковского, А.С. Пушкина и канонические тексты (2006) – еще один пример обращения к многоязычному источнику.

Г.К.: В основе Реквиема – прозаический и глубоко прочувствованный текст Жуковского, повествующий о его эмоциональном состоянии при присутствии у гроба Пушкина. Последняя фраза этого текста носит вопросительный характер («...и спросить мне хотелось: что видишь?») и вызывает мистический ответ только что почившего поэта («я вижу некий свет»). А эти слова в свою очередь провоцируют аналогию с каноническим текстом Реквиема (*et lux perpetua luceat eis*, то есть *свет вечный им да воссияет*). И с этого момента до самого конца хор, так сказать, раздваивается: одна его часть поет по латыни, а другая то же самое исполняет по-русски.

Светское и литургическое песнопение – так обозначен композитором жанр «*Реквиема Вольфгангу Амадею Моцарту*» для четырех солистов и четырехголосного смешанного хора на стихи Йозефа Георга Майнерта и канонические латинские тексты (2014–2020). И поэт, и композитор – страстные поклонники творчества Моцарта.

«*Маленькая месса в стиле Моцарта*» для четырехголосного смешанного хора по материалам моцартовских эскизов на канонический латинский источник (2014–2018) представляет собой шесть фуг на моцартовские темы.

Г.К.: Эти фуги Моцарт, вероятно, зафиксировал как задания своим ученикам по композиции. Кроме того, в одной из них цитируется тема первой попытки восьмилетнего мальчика сочинить фугу,

а также начало его последней фути (Amen) – возможно, предназначенной для заключения его неоконченного Реквиема. В этих фугах моя задача состояла в том, чтобы продолжить и окончить каждую из них в стиле великого классика, и как фантазия о том, будто бы это создано им самим.

На ту же тему эскиза последней фути В.А. Моцарта написана *фуга Amen* для смешанного хора и оркестра (2014).

«Две литании» для двух смешанных хоров на канонические тексты на латинском и русском языках (1997) – двухчастное произведение на два идентичных по смыслу, но разноязычных текста: хрестоматийные православные и католические молитвы – «Богородице Дево радуйся» (Ave Maria) и «Отче наш» (Pater noster). В стилистическом отношении музыкальное воплощение этих текстов весьма различно: для церковно-славянского языка характерна распевная и точно записанная мелодика, а для его латинского аналога – условно зафиксированная, на старинной безштилевой нотации монодия. Оба текста сходятся в опорных смысловых точках. В жанре своего рода *светской литании* написан опус «*Девушка пела в церковном хоре*» для смешанного хора на стихи А.А. Блока (2008).

В хоровой музыке Г.О. Корчмар неоднократно обращается к антифонному пению как к исполнительскому приему. В качестве жанра *антифон* представлен «*Блаженствами Евангельскими*» для шестиголосного смешанного хора на текст из «Нагорной проповеди» (Евангелие от Матфея, глава 5, стихи 3–12) на греческом, английском, французском, русском, немецком и латинском языках (1997). Сочинению предшествует эпиграф: «Итак идите, научите все народы... уча их соблюдать все, что Я повелел вам» (Евангелие от Матфея, глава 28, стихи 19–20), что и явилось основным постулатом для полиязычия. Каждая из шести партий поется на одном из языков. В ней отражены

характерные черты духовного пения разных народов. «Блаженства Евангельские» являются воплощением идеи экуменизма в музыке.

Старинная **секвенция** *Stabat Mater* для сопрано и женского хора на канонический латинский текст (2005) создана к 700-летию бытования одного из самых популярных и трогательных событий, текст которого приписывается бенедиктинскому монаху Якопоне да Тоди.

Г.К.: Четырехзвучный лейтмотив Креста продиктовал мне мысль изложить это сочинение в свободной серийной манере, а возможность привести этот текст целиком была использована в драматической кульминации, на «гребне» которой множество хоровых групп скандируют разные его части.

Широко представлен в творчестве Г.О. Корчмара жанр **хоровой миниатюры** и на светские стихи, и на апокрифы. Прекрасные образцы любовной лирики являют собой автономные миниатюры «*Признание*» для мужского хора на стихи М.Ю. Лермонтова (2004) и «*...Ибо я изнемогаю от любви...*» («Песнь Суламиты») для сопрано и женского хора на текст из «Песни песней» (2011).

Многие миниатюры объединены в **хоровые циклы**, написанные на стихи одного автора, в частности «*Ахматовский триптих*» для женского хора (2008) на стихи одной из самых любимых поэтесс композитора.

Г.К.: Ее творчество, наряду с поэзией Блока и Цветаевой, для меня удивительно музыкально. Ее поразительные по степени лиричности стихи – это очень благодарный материал для выражения различных чувств и граней женской любви, зачастую – несчастной, но везде такой прекрасной. Эти оттенки легли во главу угла моих миниатюр для женского хора.

«*Акварели*» для женского хора на стихи С.А. Есенина (1962–2014), начало которым было положено в юном возрасте,

композитор позднее существенно переработал, сохранив неизменным весь тематический материал. Он добавил два новых хора, и в результате сложился женский хоровой цикл, который довольно часто исполняется.

Особенности цикла миниатюр «*Два стихотворения Бориса Пастернака*» для смешанного хора (2015) заключаются, прежде всего, во включении хоровых аллюзий инструментальных жанров. Первое стихотворение – «Снег идет», исходя из характера, получило подзаголовок «Вальс», а второе – «Во всем мне хочется дойти...» – «Тарантелла». Здесь довольно удачно совместились вокальное начало и хоровая имитация инструментальных жанров, вплоть до цитирования фрагмента шопеновского фортепианного этюда в момент его упоминания в стихотворении. *Аллегорические миниатюры* для смешанного хора на стихи В.А. Солоухина «Аллегии» (2019) это музыкальный отклик композитора на вечные нравственные и политические проблемы бытия, которые ярко обозначил поэт, виртуозно пользуясь методом аллегорий.

Г.К.: Общее название этого хорового триптиха принадлежит мне, и я счел его уместным потому, что в отобранных поэтических текстах В. Солоухина мир птиц и зверей уподобляется человеческому существованию с его чистыми и греховными помыслами, людьми гонимыми и их гонителями, личностями неподкупными и продажными... Эти стихи впечатлили меня своей художественной силой воздействия, и в своем музыкальном отражении я старался поддержать их остро экспрессивный эмоциональный строй.

К более ранним хоровым циклам относятся «*Забавные истории*» для детского (женского) хора и фортепиано на три стихотворения С.Я. Маршака (1985) и «*Волшебное утро*» для детского хора а`cappella на стихи О.О. Дриза и И.П. Токмаковой (1985).

«*Пушкинские эпиграммы*» для трехголосного хора³ (1985) решены в жанре двенадцати **бесконечных канонов**, которые открывает Увертюра – оригинальная задумка композитора, когда певцы, вокализируя, объявляют имена и фамилии как автора, так и исполнителей. Некоторые из избранных эпиграмм посвящены конкретным событиям жизни Петербурга, а также одиозным персонам, с которыми поэт сводил и личные счёты.

Сюита для смешанного хора «*Тайны ремесла*» в семи частях (2017) – это еще одно обращение Г.О. Корчмара к поэзии А.А. Ахматовой. В этом опусе, вслед за поэтессой композитор размышляет о теме сочетания музыки и поэзии.

«*Я – композитор*» для женского (или детского) хора на стихи И. Северянина – **музыкальные портреты** великих композиторов: Э. Грига, Ж. Бизе, Ф. Шопена, Дж. Россини. Для этого сочинения характерно своеобразное хоровое переинтонирование стилей этих великих композиторов.

«*Песни казармы*» для сопрано, тенора, баса и мужского хора на стихи Р. Киплинга (1967) относятся к жанру **баллады**. Ее первый вариант был сочинен в старших классах музыкальной школы-десятилетки, в дальнейшем произведение дорабатывалось и расширялось. В его основу положены драматические тексты, связанные с тяготами и ужасами войны.

«*Свадебные песни*» для женского (№ 1), мужского (№ 2) и смешанного (№ 3) хора на народные слова (1969) созданы под воздействием творчества И.Ф. Стравинского и под впечатлением фольклорной экспедиции в Вологодскую область. Это единственное обращение композитора к фольклорной текстовой основе, ставшее отголоском неофольклорного направления.

«*Даты*» – хоровой диптих *песня и танец* для смешанного хора на стихи И.А. Бродского (2002). Первый хор («Новогодняя песенка») затрагивает так назы-

ваемый рождественский мотив творчества Бродского, который в течение многих лет в рождественские дни сочинял соответствующие стихи. Второй хор («Мексиканское танго») отражает трагические события 1867 г., связанные с восстанием в Мексике и его жестоким подавлением.

«Две **поэмы**» для смешанного хора на стихи Н. Хикмета (1967).

Г.К.: Первое произведение для хора а`cappella, сочиненное в классе В.Н. Салманова на первом году обучения в консерватории. Написано в рамках идеологической обстановки того времени, как актуальная тогда попытка очеловечения образа В.И. Ленина и представления его не как какого-то застывшего монумента, а сложной и многомерной личности.

Еще один текст А.К. Толстого воплощен в «*Истории государства Российского*» для солистов и мужского хора (2013). Виртуозные юмористические стихи с остро критическим политическим оттенком озвучены в жанре **эпических частушек**.

В завершении жанрового обзора отметим несколько произведений в **торжественно-гимнических жанрах**. «*Похвала России*» – **ода** для смешанного хора на стихи В.К. Тредиаковского (1986), текст которой очень лиричен и трогателен, отраженный уже в поэтическом зачине: «начну на флейте стихи печальны, зря Россию из страны дальней». В формировании музыкального материала автор исходил из переинтонирования особенностей древнерусских церковных распевов (как в одноголосии, так и в многоголосии), но без цитирования. На стихи Г.О. Корчмара написана *Ода великому петербургскому зодчему Огюсту де Монферрану* для смешанного хора и фортепиано (2009). В этом же жанровом ряду находится **гимн** «*Янтарный край*» для смешанного хора и фортепиано на собственные стихи (2006).

Вхождение Григория Овшиевича Корчмара в хоровую музыку было специфич-

еским, так как по образованию он не являлся дирижером-хоровиком, подобно своим коллегам Анатолию Королёву, Сергею Екимову, Дмитрию Смирнову и многим другим. Он начинал музыкальное образование как скрипач, продолжил как пианист в классе П.А. Серебрякова, и впоследствии долгие годы концертировал.

Г.К.: Но звучание хора привлекало меня всегда, к тому же, быть может, примешивался и какой-то азарт: а смогу ли я, воспитанный на инструментальной и камерно-вокальной музыке, создать что-нибудь ценное и в области хорового творчества?

Подводя итоги панорамной характеристики хоровых сочинений композитора, прежде всего следует отметить не только впечатляющее число этих произведений – **47 опусов**, причем большинство из них – циклы, но и **разнообразие жанров**: кантата, музыкально-драматическая мистерия, хоровой концерт, в том числе партесный, евангельская сцена, литургическое песнопение, реквием, месса, фуга, литания, антифон, секвенция, хоровая миниатюра, бесконечный канон, сюита, музыкальный портрет, баллада, песня, поэма, частушки, ода и гимн. Нельзя не назвать оригинальные жанровые подвиды: кантата-буффа, сатира, светская литания, аллегорическая миниатюра, эпические частушки.

Одной из причин такой жанровой многоликости являются, на наш взгляд, разнообразные и по жанрам, и по стилю, и по историческим эпохам литературные первоисточники, в том числе на различных языках. Именно литературный первоисточник во многом был двигателем творческого процесса, определяя весь стилиевой строй: образное содержание и концепцию, форму, метроритм, музыкальное структурирование поэтического или прозаического слова, стилиевую игру, горизонтальные и вертикальные процессы и фактурную организацию в целом.

Композитор тщательно выбирает литературную основу, руководствуясь, прежде всего, высокохудожественной ценностью текстов, их связью с личными интересами, в том числе биографическими, и бережно воспроизводит их в музыкальном отражении.

Будучи многие годы председателем СК Санкт-Петербурга (2006–2022), Г.О. Корчмар, прежде всего, хоровыми сочинениями осуществлял музыкально-просветительскую и общественную деятельность, высказывал свою гражданскую позицию, откликаясь на памятные даты истории и культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее приводятся фрагменты многочисленных бесед с Г.О. Корчмаром, часть из которых записана на звуконоситель. Они оформлены как прямая речь композитора. В дальнейшем ссылками не оговариваются.

² Речь в том числе и о применении метода стилизового моделирования. Стилизовому моделированию у Г.О. Корчмара посвящены исследования О.А. Кузьменковой (2004), Г.П. Овсянкиной (2010).

³ В этом произведении четыре тембра трактуются в трехголосии: сопрано, альт и тенор в унисон и бас.

ЛИТЕРАТУРА

Корчмар Г.О. Тайны, унесенные с собой. Размышления композитора о неоконченных сочинениях великих Мастеров. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. 192 с.

Корчмар Г.О. Жизнь в творчестве: Авторский буклет-справочник. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2020. 96 с.

Кузьменкова О.А. Стилизовое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века: Симфоническая и инструментальная музыка: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004. 190 с.

Курносова С.Е. Обращение к духовной традиции и образу святых мучеников Бориса и Глеба в творчестве петербургского композитора Григория Корчмара. Музыкально-драматическая мистерия «Сказание о Борисе и Глебе». Интервью с композитором // Временник Зубовского института. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. Вып. 2. С. 161–169.

Овсянкина Г.П. Размышления о роли стилистической модели в творческом процессе: беседа с композитором Григорием Корчмаром // Процессы музыкального творчества. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. Вып. 11. С. 207–233.

REFERENCES

Korchmar, G.O. (2017), *Tainy, unesennye s soboi. Razmyshleniya kompozitora o neokonchennykh sochineniyakh velikikh Masterov* [Mysteries taken away with oneself: composer's reflections on the unfinished works of great masters], Kompozitor, Saint Petersburg, 192 p. (in Russ.)

Korchmar, G.O. (2020), *Zhizn' v tvorchestve: Avtorskii buklet-spravochnik* [Life in creativity: author's booklet-reference], Kompozitor, Saint Petersburg, 96 p. (in Russ.)

Kurnosova, S.E. (2014), "Turning to the Spiritual Tradition and the Image of Saint martyrs Boris and Gleb in the Work of St. Petersburg Composer Grigoriy Korchmar: Musical-Drama Mystery «The Tale of Boris and Gleb». Interview with the Composer", *Vremennik Zubovskogo instituta* [Annals of the Zubov Institute], Russian Institute of History of Arts Publishing House, Saint Petersburg, no. 2, pp. 161–169. (in Russ.)

Kuz'menkova, O.A. (2004), *Stilevoe modelirovanie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov 70–90-kh godov XX veka: Simfonicheskaya i instrumental'naya muzyka* [Stylized modeling in the works of domestic composers of the 1970s–1990s: symphonic and instrumental music], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 190 p. (in Russ.)

Ovsyankina, G.P. (2010), "Reflections on the role of stylistic model in the creative process: a conversation with composer Grigoriy Korchmar", *Protsessy muzykal'nogo tvorchestva* [Processes of Musical Creativity], RAM im. Gnesinykh, Moscow, no. 11, pp. 207–233. (in Russ.)

Сведения об авторе

Мараховская Наталья Анатольевна, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования Института музыки, театра и хореографии Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: natamusik8g@mail.ru

Author Information

Natalya A. Marakhovskaya, Senior Lecturer at the Department of Choral Conducting at the Institute of Music, Theater and Choreography at the Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: natamusik8g@mail.ru

Поступила в редакцию 13.10.2024

После доработки 07.11.2024

Принята к публикации 14.11.2024

Received 13.10.2024

Revised 07.11.2024

Accepted for publication 14.11.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 75–81
 ISSN 2308-1031
 Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 4, pp. 75–81
 ISSN 2308-1031

© Папенина, А.Н., 2024

УДК 78.071.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-75-81

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ ПЕТЕРБУРГСКОГО КОМПОЗИТОРА ИГОРЯ ДРУХА: К ВОПРОСУ ТВОРЧЕСКОГО ПОЧЕРКА

А.Н. Папенина¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 199155, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена творчеству Игоря Эдуардовича Друха (р. 1966) – петербургского композитора, пианиста, члена Союза композиторов России, обладателя всероссийских и международных профессиональных премий. Целью работы является введение в научный обиход информации о современном авторе петербургской школы, выявление специфики выразительных средств его музыки, особенностей почерка. В статье предлагается обзор творчества И.Э. Друха, проводится жанровый и стилистовый анализ произведений, выявляются связи с другими видами искусств – с литературой, живописью, архитектурой, скульптурой. Основу творчества композитора составляют камерные инструментальные сочинения. Рассматривается образная и исполнительская специфика отдельных опусов: сонаты № 2 для фортепиано «Памяти матери», «Галатеи» для виолончели соло, «Звуков Фудзи» для виолончели и фортепиано и др. Отмечено участие И.Э. Друха в деятельности Ассоциации современной музыки при Союзе композиторов Санкт-Петербурга, функционирующей с 1994 г. Акцентируется внимание на деятельности Друха как джазового пианиста и пропагандиста джазовой музыки. Обозначены основные победы на профессиональных композиторских конкурсах, музыкальные сочинения, участвующие и победившие в конкурсных программах. Анализируются связи с театральным и киноискусством. Сделан вывод, что творческий почерк композитора сформирован и узнаваем.

Ключевые слова: Игорь Друх, петербургский композитор, Ассоциация современной музыки, выразительные средства, творческий почерк, образная специфика

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Папенина А.Н. Музыкальные миры петербургского композитора Игоря Друха: к вопросу творческого почерка // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 75–81. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-75-81.

MUSICAL WORLDS OF ST. PETERSBURG COMPOSER IGOR DRUKH: ON THE ISSUE OF CREATIVE HANDWRITING

A.N. Papenina¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 199155, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the work of Igor Eduardovich Drukh (1966), a Saint Petersburg composer, pianist, member of the Union of Composers of Russia, winner of All-Russian and international professional awards. The purpose of the work is to introduce information about the modern author of the St. Petersburg school into scientific use, to identify the specifics of the expressive means of his music, the peculiarities of handwriting. The article provides an overview of I.E. Drukh's work, conducts a genre and style analysis of the works, identifies links with other types of art – literature, painting, architecture, sculpture. Chamber instrumental compositions form the basis of the composer's work. The imaginative and performance specifics of individual opuses are considered: Sonata No. 2 for piano "In Memory of the Mother", "Galatea" for solo cello, "The Sounds of Fuji" for cello and

piano and others. The participation of I.E. Drukh in the activities of the Association of Contemporary Music at the Union of Composers of Saint Petersburg, which has been functioning since 1994, was noted. Attention is focused on the activities of Drukh as a jazz pianist and propagandist of jazz music. The main victories in professional composing competitions, musical compositions participating and winning in competitive programs are indicated. The connections with theatrical and film art are analyzed. It is concluded that the composer's creative handwriting is formed and recognizable.

Keywords: Igor Drukh, St. Petersburg composer, Association of Contemporary Music, expressive means, creative handwriting, figurative specificity

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

For citation: Papenina, A.N. (2024), "Musical worlds of St. Petersburg composer Igor Drukh: on the issue of creative handwriting", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 75–81. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-75-81.

Объектом исследования в данной статье является творчество петербургского автора Игоря Эдуардовича Друха (р. 1966). Среди пестрого многоголосья композиторских изысканий конца XX – первой четверти XXI в., звуки его музыкальных миров оставляют у слушателей чувство сопричастности к высокому, истинному Искусству, к настоящему Созиданию. Это, без сомнения, уникальный по своей природе автор, чьи творческие поиски вызывают неподдельный интерес и у слушателей, и у исполнителей, и у коллег-композиторов.

И. Друх окончил Санкт-Петербургскую консерваторию в 1992 г., обучаясь в классе композиции Александра Дерениковича Мнацаканяна, одного из удивительнейших и любимых студентами профессоров, который не пресекал свободу творческого волеизъявления, давал «дышать» и писать так, как «дышишь». Без преувеличения можно сказать, что Игорь Друх один из самых талантливых его учеников.

Вступив в Союз композиторов Санкт-Петербурга в 1995 г., через несколько лет он входит в состав бюро Ассоциации современной музыки (АСМ), возглавляемой выдающимся музыкантом и смелым новатором Георгием Фиртичем (Овсянкина Г., 2017, с. 157–167). Регулярное появление имени Игоря Друха на концертных афишах АСМ, исполнение его камерных сочинений всегда очень позитивно оценивалось слушателями¹.

При кардинальной разнице музыкальных почерков, палитры используемых выразительных приемов, художественной образности сочинений, и даже несхожести личных характеров, председателя АСМ Георгия Фиртича и Игоря Друха объединяли созидательные, не всегда простые, но дружеские отношения. Их творчество, в числе прочего, отличает качественный музыкальный материал в произведениях для разных составов – от сольных до симфонических, узнаваемый, персонифицированный композиторский стиль и любовь к джазовому искусству (Финкельштейн Э., 2008, с. 37).

Они – уникальные джазовые музыканты, опять же, отметим – с совершенно разным идейным подходом и пианистической техникой. Иногда концерты АСМ заканчивались так называемым «третьим отделением», с которого слушатели долго не отпускали композиторов своими аплодисментами, восхищаясь блистательным мастерством джазовых импровизаторов. Это были не только сольные выступления, можно вспомнить уникальный творческий и дружеский тандем Игоря Друха и виолончелиста Владимира Вирок-Столетова, их ансамбль способен удивить и искушенного почитателя джаза свободой, оригинальностью и зажигабельностью.

Игорь Друх, в свое время, достаточно много выступал на джазовой эстраде, снискав заслуженную славу, принимал участие в международных джазовых фе-

стивалях, был лично знаком с известным американским джазовым пианистом Д. Брубеком. Друх продолжает популяризовать это направление и через публикацию печатных изданий, адресованных юным музыкантам, и не только пианистам. Например, нотный сборник «Синкопа»², представляет собой переложение для детей, обучающихся в классе баяна и аккордеона³. Освоение стилистической, ритмической, гармонической специфики джазового музыкального языка предлагается осуществлять на материале пьес популярных джазовых стандартов и оригинальных композиций, написанных Игорем Друхом. Автор представляет свое видение характерных джазовых жанров таких, как спиричуэл, песня-баллада, джаз-вальс, страйд, румба, регтайм и полифоническая фугетта, посвященная Скотту Джоплину.

Образная, художественная сторона музыки Игоря Друха очень честная, не «искусственная». Как неоднократно отмечал композитор⁴, сама жизнь вдохновляет его на выбор сюжета для нового музыкального сочинения: «Я пишу о том, что со мной происходит». Это могут быть трагические события личного или общественного масштаба, например, потеря матери (Соната № 2 для фортепиано), смерть отца, гражданская война на Донбассе («Агония» для аккордеона соло), ужасный пожар в комплексе «Зимняя вишня» в Кемерово («Лабиринты» для скрипки соло), или жизненные впечатления («Звуки Фудзи» для виолончели и фортепиано; «Музыка Киото» для фортепиано и ударных; «Перед грозой» для блокфлейты, саксофонов и ударных).

Одно из самых драматичных произведений Игоря Друха – соната № 2 «Памяти матери» для фортепиано и фонограммы. Написанная в 1996 г., она имеет посвящение: «Памяти моей матери Галины Яковлевны Соколовой». В этом сочинении композитор более чем в каких-либо

других произведениях уповает на силу ассоциации. Музыкальная ткань обрывается полуцитатами, полузаимствованиями, и, наконец, элементами, находящимися за гранью музыки в ее традиционном толковании. Магнитофонная запись выплывает на слушателя зловещее карканье, перетекающие гармонии плывущего сознания производят очень тяжелое впечатление. Сонорность играет здесь важнейшую роль, она способствует глубокому погружению в хронику скорбных событий. Зажатая струна рояля имитирует гул земли. В записи появляются трели соловьев, музыка постепенно светлеет, избавляется от невыносимой тягостности. Птицы становятся символом перехода из жизни в небытие.

Одно из сочинений, уже снискавших успех у знатоков современной музыки, – «Звуки Фудзи» для виолончели и фортепиано (2003). Как и в других опусах, здесь можно обнаружить личный эмоциональный опыт автора, который стремился передать свои впечатления от Японии, где прожил около года. Знаменитая серия гравюр Кацусики Хокусая «Сто ликов Фудзиямы» – классический памятник японской живописи – была издана на протяжении 1834–1835 гг. и демонстрирует бережно фиксируемые *зримые* образы символа Японии. Сочинение Игоря Друха погружает нас в *звуковые* картины перевоплощений Фудзи, услышанные автором XXI в.

Произведение выдержано в духе минимализма с точки зрения единого темпоритмического пространства. Оstinатные медитативно-мантрические ритмические формулы заставляют прочувствовать энергию Фудзи – богини Огня, воплощаемую через сжатую пружину синкоп. Образно музыка, безусловно, впитала в себя дух Японии, в ней даже можно заметить черты буддийских песнопений. Материал сочинения автор характеризует как «звукопись». Прозрачное, «хрусталь-

ное» звукоизвлечение придает роялю особенную тембральную невесомость. Использование виолончелью только натуральных флажолетов, ее «космические» глиссандо и «утробные» рокоты создают ощущение совершенно потусторонних звуков, вознесения далеко за пределы видимого мира.

В творчестве Игоря Друха нашли отражение темы космического мироздания («Пульсар» памяти Михаила Попова для струнного оркестра; фантазмагория для большого симфонического оркестра «Бетельгейзе») и многочисленные религиозные, духовные образы. Одно из самых популярных и часто исполняемых сочинений – «Семь таинств» для камерного ансамбля, композитор посвятил 2000-летию христианства (Скорбященская О., 2001, с. 29). Среди других можно назвать фантазию-концерт для виолончели с оркестром «Воскрешение Лазаря»; концерт для кларнета с оркестром «Песнь песней. Шир хаширим»; «Псалм» для кларнета соло; мистерию для ударных и большого симфонического оркестра «Знамение Ионы»; камерную мессу «На пути к богу».

Интересы Игоря Друха простираются и на другие виды искусства. В качестве художественных идей он привлекает архитектуру, живопись, скульптуру, литературу, памятники религии. Приведем некоторые примеры таких творческих связей.

Источником вдохновения для одного из ранних произведений композитора, созданного в консерваторские годы, – сюиты для двух фортепиано «Фрески капеллы Скровеньи» (1991) – послужили работы итальянского живописца и архитектора XIV в. Джотто ди Бондоне. Сочинение отмечено светлой монументальностью, колокольностью, обволакивающей сонорностью материала и, конечно, особым отношением к ритму. Проявление архаики в сюите во многом воплощается посредством сонорной техники, с по-

мощью современных способов игры на струнах рояля возникает ассоциация со звучанием древнего восточного инструментария (Королева А., 2018, с. 73).

Композиция для виолончели соло «Галатея» (2003) была написана к 300-летию юбилею Санкт-Петербурга. Автор посвятил сочинение таинству создания одного из шедевров Карла Растрелли – Петра Великого в образе Пигмалиона, высекающего из мрамора свою Галатею – Россию. Игра двумя смычками в этой пьесе каждый раз вызывает неподдельный интерес публики. Оригинальная трактовка виолончели создает эффекты, близкие технической музыке. Динамические градации одного звука, вырастающего в нечто и затухающего в ничто, выглядят как шаманские заклинания, призывающие дух снизойти в пока бездушную скульптуру. Смычок в свободном падении на струны придает особую, естественную пульсацию. Ритм здесь – остов произведения, его скелет, обрастающий живой тканью тембрально окрашенных фигураций. Ритмически жесткие островки омываются «рекой времени» и растворяются в медитативной сосредоточенности.

Если говорить о связи с литературными шедеврами, послужившими толчком к созданию Игорем Друхом музыкальных опусов, можно назвать композиции для камерных ансамблей: «Не более чем сон» по роману Олдоса Хаксли «О, дивный новый мир» (2007), «Хамелеон» по одноименному рассказу А.П. Чехова (2010).

Отдавая дань величайшим художникам, И. Друх создает этюд для виолончели соло «Даная. Пробуждение» (2014); инсталляцию по одноименному произведению Казимира Малевича для кларнета, скрипки и фортепиано «Красный квадрат» (2017); медитацию по Анри Матиссу для маримбы соло «Танец» (2018); концерт для оркестра по мотивам произведений Эдварда Мунка «Красный закат» (2019); концерт-фантазию № 2 для вио-

лончели с оркестром по мотивам произведений Сальвадора Дали «Стекающие часы» (2020). Думается, что этот список будет пополняться.

Творчество композитора вдохновляет и режиссеров театра и кино. Игорь Друх является автором музыки к спектаклям, поставленным в Санкт-Петербургском театре «Русская антреприза имени Андрея Миронова» («Мертвые души», реж. В. Фурманов), театре Комедии им. Н.П. Акимова («Как важно быть серьезным», реж. И. Макаров), к цирковым представлениям. И, конечно, упоминая сочинения для театра и кино, нельзя не отметить знаковую для Игоря Друха работу – написанную совместно с Эдисоном Денисовым музыку к кинофильму «Царская охота»⁵ (1990).

Признание творчества Друха композиторским и слушательским сообществом опосредовано проявляется через присвоение его музыке многочисленных и значимых премий⁶. Все эти награды не остались незамеченными, и в 2020 г. Игорю Друху была присуждена премия имени Д.Д. Шостаковича за значительный вклад в развитие академических жанров инструментальной музыки.

Среди лауреатств Игоря Друха есть и кинопремии. В 2022 г. «в конкурсной программе XI Международного 3D-стереокинофестиваля (Москва) участвовало 22 стереофильма из Великобритании, Ирана, Испании, Португалии, Российской Федерации, Соединенных Штатов Америки, Федеративной Республики Германии, Франции» (Кувшинов С., 2022, с. 15). Игорь Друх, как композитор, одержал победу с документальным стерео-

фильмом «Крылья для ангела»⁷ творческого союза Виталия Павлова и Андрея Сапожникова.

Если окинуть взглядом весь перечень сочинений автора, можно констатировать его приверженность к камерно-инструментальной музыке различных составов и практически отсутствие вокальных произведений. Творчество И. Друха отмечено высокой степенью сонорности, частым использованием верхних регистров, техники музыкального минимализма, необычных приемов звукоизвлечения, пуантилистическим подходом в образном решении отдельных эпизодов, специфической организацией ритмической стороны произведений. Также хотелось бы обозначить отдельные черты, объединяющие авторский стиль Игоря Друха с творчеством Оливье Мессиана: оба композитора – ритмисты, им близка идея программности, религиозная углубленность сюжетов, их музыка наполнена светом, искрящимися звуковыми точками, голосами птиц, сияющими космическими созвучиями⁸.

Завершая статью, необходимо отметить, что Друх обладает удивительной способностью через некоторую «отстраненность», медитационность дарить понимание гармонии мира, истины, непреложных основ бытия. Можно с уверенностью сказать, что и через много лет эта музыка будет востребована, а сейчас – ощутить чувство радости и гордости за петербургскую композиторскую школу, которая приносит мировой культуре подобные таланты и с нетерпением ждет новых музыкальных откровений от Игоря Друха.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Автор статьи с 1998 по 2016 г. также входила в бюро АСМ при Союзе композиторов Санкт-Петербурга. Будучи лектором-музыковедом всех концертов АСМ, могла непосредственно оценить степень

слушательской вовлеченности, реакцию зала на исполнение сочинений того или иного композитора.

² Друх И. Синкопа. Джазовые обработки и оригинальные пьесы. Переложение

ния для аккордеона (баяна): [ноты]. СПб.: Композитор, 2013. 52 с.

³ Переложения и исполнительская редакция сборника «Синкопа» осуществлены замечательным петербургским аккордеонистом Владимиром Орловым.

⁴ «Музыкальная гостиная» (интервью с композитором Игорем Друхом), эфир от 25.04.2016 на ВГТРК «Радио России».

⁵ «Царская охота» – драматический фильм о переломном моменте в истории Российского государства в период становления империи, вторая лента в трилогии режиссера Виталия Мельникова «Империя. Начало». Эдисон Денисов указан в титрах фильма как единственный композитор, Игорь Друх не вошел в титры по техническим причинам, однако проделал огромную работу над музыкой к фильму.

⁶ Буквально через три года после окончания Консерватории, автор завоевал «Гран-при» на конкурсе, проводимом ЮНЕСКО (1995, Париж). Этот престижный приз Игорь Друх получил за сюиту для двух фортепиано «Фрески капеллы Скровеньи». За «Квартет на уход времени» для флейты, кларнета, виолончели и фортепиано – первую премию на Международном конкурсе камерной музы-

ки (2007, Чикаго); за фантазмагорию для большого симфонического оркестра «Бетельгейзе» – первую премию VIII Открытого всероссийского конкурса по композиции им. Андрея Петрова в номинации симфоническая музыка (2014, Санкт-Петербург); за «Пульсар» памяти Михаила Попова для струнного оркестра – вторую премию I Всероссийского конкурса композиторов им. Д.Д. Шостаковича в номинации камерная музыка (2015, Москва). Участие во Всероссийских конкурсах композиторов «AVANTI» (Москва) с 2018 по 2022 г. принесло Игорю Друху четыре лауреатства. Конкурсными сочинениями-победителями стали: «Хамелеон» для камерного ансамбля, «Псалм» для кларнета соло, «Красный квадрат» для кларнета, скрипки и фортепиано, «Tangovision» для камерного ансамбля.

⁷ Сказочная новелла о поиске творческого начала, проиллюстрированная работами современной петербургской художницы-керамиста Екатерины Сухаревой и ее матери Натальи Савиновой, представленными в 2020 г. в «Музее искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков».

⁸ Наверное, не случайно среди сочинений И. Друха есть «Квартет на уход времени» для флейты, кларнета, виолончели и фортепиано, сразу дающий аллюзию на знаменитый опус О. Мессиана.

ЛИТЕРАТУРА

Королева А.В. «Архаика в звуках»: Претворение сакральных образов в сюите для двух фортепиано «Фрески капеллы Скровеньи» Игоря Друха // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сб. науч. трудов. Вып. 13. СПб., 2018. С. 71–74.

Кувшинов С.В., Раев О.Н., Соловьева С.В. Одиннадцатый 3D-стереокинофестиваль // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе, науке, образовании и в других областях: Материалы и доклады XIV Междунар. науч.-практ. конф. М., 2022. С. 11–18.

Овсянкина Г. Абсурд как творческая доминанта в произведениях Георгия Фиртича // Мир Алисы: Поэтика необычного в литературе и искусстве XIX–XXI веков: Сб. ст. «Аполлон», Бюллетень № 5. СПб., 2017. С. 157–167.

Скорбященская О., Учитель К. Игорь Друх // Петербургская музыкальная весна: Буклет 37 Междунар. фестиваля 8–26 мая 2001 г. СПб., 2001. С. 29.

Финкельштейн Э. О композиторе Фиртиче в личном тоне // Петербургская музыкальная весна: Буклет 44 Междунар. фестиваля 15–30 мая 2008 г. СПб., 2008. С. 36–37.

REFERENCES

Finkel'shtein, E. (2008), "About the composer Firtich in a personal tone", *Peterburgskaya muzykal'naya vesna* [Petersburg Musical Spring], Saint Petersburg, pp. 36–37. (in Russ.)

Koroleva, A.V. (2018), "Archaic in sounds": the implementation of sacred images in the suite for two pianos «Frescoes of the Scrovegni Chapel» by Igor Drukh", *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh* [Music culture through the eyes of young scientists], no.13, Saint Petersburg, pp. 71–74. (in Russ.)

Kuvshinov, S.V., Raev, O.N., Solov'eva, S.V. (2022), "Eleventh 3D stereo film festival", *Zapis' i vosproizvedenie ob'emnykh izobrazhenii v kinematografe, nauke, obrazovanii i v drugikh oblastiakh* [Recording and reproducing volumetric images in cinema, science, education and other fields], Moscow, pp. 11–18. (in Russ.)

Ovsyankina, G. (2017), "Absurdity as a creative dominant in the works of Georgy Firtich", *Mir Alisy: poetika neobychnogo v literature i iskusstve XIX–XXI vekov* [Alice's world: poetics of the unusual in the literature and art of the XIX–XXI centuries:], no. 5, Saint Petersburg, pp. 157–167. (in Russ.)

Skorbyashchenskaya, O., Uchitel', K. (2001), "Igor Drukh", *Peterburgskaya muzykal'naya vesna* [Petersburg musical spring], Saint Petersburg, p. 29. (in Russ.)

Сведения об авторе

Папенина Анастасия Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург), ORCID ID: 0009-0007-4361-6832

E-mail: papenina@list.ru

Author 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 Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg), ORCID ID: 0009-0007-4361-6832

E-mail: papenina@list.ru

Поступила в редакцию 14.10.2024

После доработки 08.11.2024

Принята к публикации 17.11.2024

Received 14.10.2024

Revised 08.11.2024

Accepted for publication 17.11.2024

ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕРИЯ ЕРМОШКИНА

И.Г. Умнова¹

¹ Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, 650056, Российская Федерация

Аннотация. Интерес к инструментальным сочинениям Валерия Ефимовича Ермошкина (р. 1948) обусловлен несколькими причинами: творчество сибирского композитора, включающее более ста опусов, еще не привлекало пристального внимания музыковедов, хотя его музыка регулярно исполняется на концертных сценах в Москве и Подмосковье, Санкт-Петербурге и Якутске, Томске и Красноярске, Кемерове и Барнауле, в других городах. Среди сочинений преобладают жанры камерно-инструментальной музыки, особое место занимают фортепианные пьесы для детей. Крупные формы объединяют инструментальные концерты и сюиты, симфоническую поэму и симфониетту, другие сочинения. Жанр музыки к спектаклю представлен в театральных постановках «Свободное небо», «Родственники», «Романтики», «Сын полка» и других. Практически во всех сочинениях композитора очевидна его заинтересованность в отражении событий истории и современности, характеров и поступков личностей выдающихся соотечественников, стремление воплотить сюжеты и темы, важные для современников. Задача статьи – привлечь внимание исследователей к достаточно обширному и разнообразному творчеству современного автора. В статье впервые ставится цель охарактеризовать ряд сочинений Ермошкина в контексте исторических и героико-патриотических идей, присущих отечественному искусству. Впервые отмечается и оригинальное понимание композитором одночастных симфонических форм, демонстрирующих жанровый синтез, свойственный современной музыке.

Ключевые слова: инструментальное творчество Валерия Ермошкина, историческая баллада для оркестра, социокультурные реалии времени

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Умнова И.Г. Отражение истории в инструментальном творчестве Валерия Ермошкина // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 82–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-82-90.

THE REFLECTION OF HISTORY IN THE INSTRUMENTAL WORK OF VALERY ERMOSHKIN

I.G. Umnova¹

¹ Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, 650056, Russian Federation

Abstract. Interest in the instrumental works of Valery Efimovich Ermoshkin (born 1948) is due to several reasons: the work of the Siberian composer, which includes more than a hundred opuses, has not yet attracted the close attention of musicologists, although his music is regularly performed on concert stages in Moscow and the Moscow region, St. Petersburg and Yakutsk, Tomsk and Krasnoyarsk, Kemerovo and Barnaul, in other cities. Genres of chamber and instrumental music predominate among the compositions, piano pieces for children occupy a special

place. Large forms combine instrumental concertos and suites, a symphonic poem and a sinfonietta, and other works. The genre of music for the play is presented in the theatrical productions “Free Sky”, “Relatives”, “Romantics”, “Son of the Regiment” and others. In almost all of his compositions, the composer's interest in reflecting the events of history and modernity, the characters and actions of personalities of outstanding compatriots, and the desire to embody plots and themes important to contemporaries is obvious. The purpose of the article is not only to draw the attention of researchers to the rather extensive and diverse work of a modern author. For the first time, the article aims to characterize a number of Ermoshkin's works in the context of historical and heroic-patriotic ideas inherent in Russian art. For the first time, the composer's original understanding of one-part symphonic forms, demonstrating the genre synthesis characteristic of modern music, is also noted.

Keywords: Valery Ermoshkin's instrumental work, historical ballad for orchestra, sociocultural realities of the time

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

For citation: Umnova, I.G. (2024), “The reflection of history in the instrumental work of Valery Ermoshkin”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 82–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-82-90.

Из всех жанров инструментальная музыка (симфоническая и камерная) обладает свойством оперативно и максимально обобщенно откликнуться на важнейшие события, описать драматические, порой трагические аспекты жизни, создать своеобразную хронику эпохи. В многочисленных художественных решениях на протяжении ряда десятилетий выкристаллизовались эстетико-стилевые закономерности, позволяющие композиторам охарактеризовать действительность под разным углом зрения: в философском, лирическом, героическом ракурсе. Попытка понять свое отношение к происходящему, а также определить свое предназначение в потоке исторического времени – та особенность, которая свойственна отечественному музыкальному искусству уже не одно столетие.

Оперы М.И. Глинки и А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова и М.П. Мусоргского, С.С. Прокофьева и С.М. Слонимского, симфонии Н.Я. Мясковского и Д.Д. Шостаковича, М.С. Вайнберга и Б.И. Тищенко являются примерами композиторской рефлексии на исторические и социокультурные реалии жизни российского общества. Тематика этих и многих других произведений композиторов-классиков, а также современных авторов «...становится одним из определяющих факторов идеологической сфе-

ры, приобретая особое значение в период того мировоззренческого вакуума, который образовался в нашей стране за последние годы» (Иванова Н., 2021, с. 13).

Творческое преломление традиций художественного отражения исторического прошлого и жизни соотечественников присутствует в инструментальных сочинениях Валерия Ермошкина (р. 1948). Сразу оговоримся, что композитору не свойственно художественно-масштабное осмысление революционных или военных событий, но он равнодушен к трагическим событиям последних десятилетий, сочиняя музыкальные эпитафии, предназначение которых увековечить драматичные факты из жизни современников. Есть среди сочинений Ермошкина и довольно редкий жанр – музыкальные портреты личностей, чьи поступки, подвиги, достижения и творения оставили след в истории России и мира. Важно, что инструментальная музыка представлена разножанрово: аранжировки для симфонического оркестра и музыкальных спектаклей, сочинения для струнного оркестра, инструментальных ансамблей разных составов (квартета труб, фортепиано и контрабаса; флейтового ансамбля; трубы, тромбона, скрипок, синтезатора и ударных и др.), фортепианные концерты, фортепианные пьесы (в том числе несколько тетрадей «Детского аль-

бома»), сюиты для оркестра, симфоническая поэма и др.

Обратим внимание на тот факт, что у музыканта нет «стандартного» композиторского образования, и его многолетняя деятельность в искусстве напоминает, скорее, путь талантливого мастера ренессансной эпохи: освоение различных музыкантских ремесел и профессий, понимание стилистики той или иной композиторской школы, овладение оркестровыми приемами – оттачивали мастерство, формировали особенности собственного творчества.

Напомним, что музыкальное образование Валерий Ефимович получил в Ленинграде (ныне Санкт-Петербурге), в музыкальном училище при Ленинградской консерватории (класс кларнета). Продолжил образование в Московской консерватории (класс дирижирования) и в Горьковской (ныне Нижегородской) консерватории в ассистентуре-стажировке (класс профессора И.Б. Гусмана). В 1979 г. во Владивостоке на одном из прослушиваний Ермошкин получил рекомендацию от члена Союза композиторов РФ: ему предложили поступить в класс профессора Аркадия Александровича Нестерова, выпускника Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского по специальности сочинение (класс композиции профессора В.Я. Шебалина).

Однако молодого музыканта увлекала деятельность дирижера и аранжировщика, работа с различными коллективами, исполнение программ, гастроль. Так, интерпретации 9-й симфонии Л. ван Бетховена аплодировали слушатели в Осло, Гааге, Роттердаме, а в Концертгебау публика приветствовала программу из фрагментов знаменитых опер Дж. Верди и Ж. Бизе. С 1996 г. Ермошкин является официальным композитором-аранжировщиком государственного ансамбля скрипачей «Виртуозы Якутии». В настоящее время

композитор – художественный руководитель и дирижер Томского молодежного симфонического оркестра и камерного оркестра «Томская симфонietta» музыкального колледжа им. Э.В. Денисова.

Валерий Ермошкин – один из немногих композиторов, в чьем инструментальном творчестве довольно разнообразно представлена «космическая музыка». Имеются в виду фортепианные пьесы «В открытом космосе», «Лунная серенада» для гобоя, фагота и фортепиано, симфоническая поэма «Волосы Вероники», две Космические сюиты для струнного оркестра, квартет «Фазетон». Космическая тема у Ермошкина получает своеобразный разворот: композитора привлекает идея создать особые звукообразы, точнее музыкальные портреты тех, кто осваивал безграничные пространства Вселенной. Так в звучании Космической сюиты № 1 (2018) проступают лики И. Кеплера и К.Э. Циолковского, С.П. Королева и Ю.А. Гагарина, В.В. Терешковой и А.А. Леонова.

Композитор словно желает напомнить, что у истоков мировой космонавтики стоял наш соотечественник, а выход в звездные дали первой совершила Россия. Действительно, история развития космонавтики «...изобилует рядом событий, истинный масштаб которых можно оценить только теперь, спустя много лет. В этом ряду находятся величайшие достижения науки и техники; многочисленные подвиги – вершины человеческого духа...» (Гузев Д., 2021, с. 205). Однако герои космоса в сюите Ермошкина предстают реальными земными персонажами, что усиливает общезначимость музыкальных образов. Способствует этому и особое мягкое, без тембрового контраста звучание камерного оркестра. Глубокое понимание и виртуозное использование возможностей струнно-смычковых инструментов позволили композитору воплотить запоминающиеся образы землян¹.

Историческому событию и героической личности посвящено написанное к 75-летию Великой Победы в 2020 г. произведение для симфонического оркестра «Комендант рейхстага». Открывая первую страницу партитуры, читаем: «Федору Матвеевичу Зинченко и всем, кто штурмовал рейхстаг». Напомню: уроженцу Кривошеинского района Томской области, Герою Советского Союза Федору Матвеевичу Зинченко, начавшему военную карьеру в далеком 1924 г. и храбро сражавшемуся на Северо-Западном, 2-м Прибалтийском, 1-м Белорусском фронтах, вместе с бойцами 756-го стрелкового полка в числе немногих раньше всех удалось ворваться в логово фашизма. Поэтому полковник Зинченко распоряжением № 036 от 30 апреля 1945 г. в 22.00 был назначен первым комендантом рейхстага. Представляется, что немаловажное значение имело и то обстоятельство, что биография Федора Зинченко начиналась в Сибири, в Томской области, в которой живет и трудится Валерий Ермошкин. В памяти композитора живы и впечатления от памятника, который установили герою Великой Отечественной войны земляки.

В партитуре оркестрового сочинения композитор не уточняет жанр, однако при подробном анализе можно обнаружить черты исторической баллады. Приведем характеристику этого пока еще детально не исследованного музыковедами жанра, предложенную О.В. Бегичевой: «Итак, в центре внимания исторической баллады находится какое-либо яркое и противоречивое событие. Как правило, в основе такого прошлого лежит не просто исторический факт, объективно существующий сам по себе, а факт, непременно пропущенный сквозь призму личного сознания частного человека» (2015, с. 3337).

Можно считать, что композитор предлагает нам «увидеть» штурм рейхстага

глазами своего героя – полковника Зинченко, в то же время фиксирует свое – авторский нарратив, представленный в интерпретации «военных событий». Не случайно текст партитуры предваряет несколько цитат, выбранных композитором из книги «Герои штурма рейхстага»²: «...в расположении батальона с новой силой разгорелся жестокий бой... гитлеровцы уже в 300 метрах от командного пункта полка...»; «Еще в такой переплет не попадали! – замечает майор Крымов и тихонько затягивает из любимой песни “Степь да степь кругом” слова: “А жене скажи слово прощальное, передай кольцо обручальное”...»; «Когда и как возникла в полку такая традиция, трудно сказать, но в самые критические моменты боя кто-то непременно затягивал эту песню, и она звучала у нас как бы сигналом собраться со всеми силами, призывом стоять насмерть...».

Используемый Ермошкиным текст из воспоминаний Зинченко, предваряющий звучание музыки, не только усиливает напряженность эмоциональной атмосферы ожидания (ведь враги очень близко! Потому и майор практически прощается с женой, выбирая из песни слова завещания). Эмоциональная память, всегда присутствующая в мемуарных жанрах, конкретизирует избираемый композитором-повествователем героико-драматический ракурс. Важно обратить внимание и на такую деталь: неким «планом изложения» для музыкального воплощения исторического события становятся своеобразные композиторские ремарки на титульной странице партитуры («Ночь перед штурмом», «Любимая песня полка», «Последний бой», «Флаг Победы», «На берегу Томи»). Данное пояснение к музыкальному содержанию произведения уточняет его композицию и драматургию.

В центре художественной концепции симфонического сочинения выступает

обобщенный образ героя-воина, решительного и отважного. Одной из основных музыкальных тем его воплощающих становится мелодия народной песни «Степь да степь

кругом». Ее появление оттеняет небольшое неспешное вступление виолончелей, словно композитор как автор-наблюдатель начинает свое повествование (пример 1).

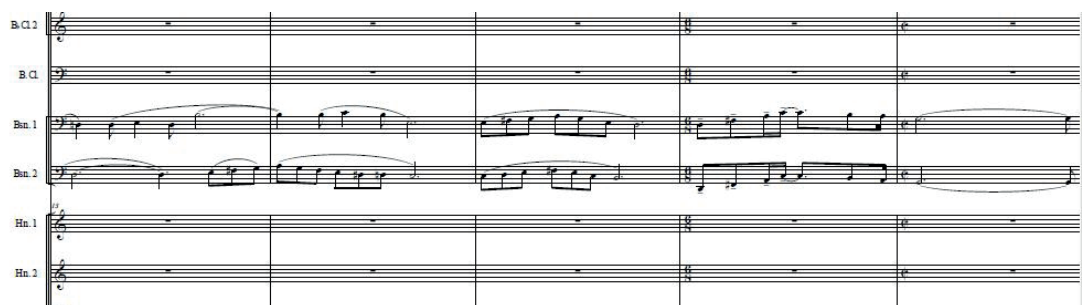
Пример 1. В. Ермошкин. «Комендант рейхстага», тт. 1–6



Постепенно тяжелое звучание «низких струнных» сменяется тембром скрипок, метр 4/4 меняется на 12/8, начинается экспозиция Героя, точнее, героической

образной сферы, чья основная характеристика строится на распевных оборотах, усиливающих лирические черты, выделяя то, что сближает с народом (пример 2).

Пример 2. В. Ермошкин. «Комендант рейхстага», тт. 13–17



Любимая песня полка неспешно разворачивается, приобретая максимальную широту звучания, словно создавая коллективный портрет народных ратников. Песенная кантилена предстает в виде цепи бесконечных мотивных развертываний, увлекая пластически выразительной мелодией, развивающейся широко и привольно. Многоплановой характеристике героической образной сферы способствует проведение темы песни разными инструментами оркестра, ее вариантно-вариационное развитие, что позволяет подчеркнуть в мелодии внутреннюю силу духа. Цельность, законченность масштабного образа достигается повторением первых тактов его звучания.

Эпизод, связанный с батальной сценой, начинается после своеобразного оркестрового «взрыва» на *ff*, темп ускоряется, звучание *tutti* оркестра усиливает

эффект противоборства ряда новых контрастных тем с изменяющейся мелодией народной песни. Ермошкин прибегает к апробированным приемам активизации драматической действенности: массивное использование оstinатных движений не только в партиях ударных инструментов, но и у духовых и струнных. Словно автоматные очереди и разрывы снарядов (грохот литавр) заглушают движение песенной темы.

Используемые звукоизобразительные приемы вызывают ассоциации и со знаменитым эпизодом нашествия из разработки первой части в Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Близки примитивным мотивчикам фашистского марша и такие же короткие диссонантные «выкрики» флейты пикколо и больших флейт. Драматически-экспрессивная основная песенная тема используется композитором

Пример 3. В. Ермошкин. «Комендант рейхстага», тт. 164–168

164 *J=100*

в конце батальной сцены как традиционно весомая эпическая арка. Ее дальнейшая жанровая трансформация в победный марш словно подтверждает момент водружения Флага Победы над рейхстагом (пример 3).

А известный мотив песни «Широка страна моя родная» знаменует начало мирной жизни и переход к заключительному разделу «На берегу Томи» (пример 4).

Пример 4. В. Ермошкин. «Комендант рейхстага», тт. 170–174

Звучащая в этой части оркестрового сочинения мелодия напоминает музыку праздничных послевоенных вальсов, что подчеркивает и особая оркестровка. Взмывающая вверх широкими пассажа-

ми танцевальная тема в своих мотивах сохраняет сходство с темой песни «Степь да степь кругом», тем самым превращая ее из лирической в героико-эпическую (пример 5).

Пример 5. В. Ермошкин. «Комендант рейхстага», тт. 201–204

201

В финале сочинения песенная тема приобретает облик хора-славения, напоминающего о русских исторических операх.

Таким образом, воплощая в оркестровом сочинении сюжет исторического события, Ермошкин мастерски использовал балладную напряженность, добавив

к эпическому глубокий лиризм, органично объединив повествовательность с драматической экспрессией. Однако в произведении можно обнаружить и черты симфонической поэмы. В этом случае вновь обратимся к суждениям О.В. Бегичевой, считающей, что в симфонической поэме «в центре повествования – символическая фигура Героя, воплощающего собою идею Подвига <...> Хронологическая последовательность событий не нарушается. Способ связывания событий в тексте – “героецентрический”» (2014, с. 2984). Сходную мысль высказывает и А.А. Кононова: «Примечательно, что баллада, наделенная универсальной основой и обладающая многовековой историей, способна оптимально взаимодействовать в рамках жанрового синтеза. При этом в русском музыкальном творчестве XX века можно встретить множество примеров проявления балладности» (2024, с. 129). Ценно и еще одно наблюдение О.В. Бегичевой, определяющее особенности русской баллады: «...достигнув кульминационной точки развития, баллада корректирует сложившиеся типологические модели, синтезируя их поэтику, в интересах своей культуры, пронизанной героико-патриотическими идеями» (2018, с. 206).

История в сочинениях Ермошкина приобретает и трагический оттенок. Назовем два оркестровых сочинения, отра-

жающих современное бытие проживающих в России людей, в которых получил воплощение жанр эпитафии. Одно из них было написано весной 2018 г., когда весь мир потрясли трагические события в Кемерове. Эпитафия памяти погибшим «Парк ангелов» была посвящена детям, пропавшим в объятom пламенем торговом центре «Зимняя вишня». Сотни детских жизней, загубленных в Донбассе, оплакиваются в эпитафии «Аллея Ангелов. Донецк», созданной Ермошкиным в 2024 г. Каждое из сочинений проникнуто скорбью, глубоким сочувствием и сопереживанием. Но если ранее написанное произведение композитор завершает просветленной кодой, то менее масштабное по форме сочинение, исполненное Казанским камерным оркестром «La Primavera» под управлением дирижера Рустема Аязова, потрясает невероятной концентрацией горестных интонаций.

Подводя промежуточный итог в характеристике инструментальных сочинений Валерия Ермошкина, отметим, что в содержании ряда опусов, написанных в разные годы, самобытно преломляются отдельные исторические сюжеты и факты, воспоминания, недавние события из жизни современников, объединяясь в единую целостную картину мира. В таких произведениях композитор предстает своеобразным летописцем, чутко реагирующим на победы и трагедии соотечественников.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробный анализ нотного текста Космической сюиты № 1 см.: (Умнова И.Г. Интерпретация космоса в инструментальных сочинениях Валерия Ермошкина // ARTE. 2021. № 2. С. 67–74).

² Зинченко Ф.М. Герои штурма рейхстага. М.: Воениздат, 1983. 192 с.

ЛИТЕРАТУРА

Бегичева О.В. Баллада и симфоническая поэма в музыкальном искусстве романтизма: стратегия и тактика межжанрового взаимодействия // Концепт. 2014. Т. 20. С. 2981–2985. URL: [http://](http://concept.2014.20.2981-2985)

REFERENCES

Begicheva, O.V. (2014), "Ballad and symphonic poem in the musical art of Romanticism: strategy and tactics of inter-genre interaction", *Koncept* [Concept], pp. 2981–2985. Available at: [http://e-koncept.](http://e-koncept.2014.20.2981-2985)

e-koncept.ru/2014/54860.htm. (дата обращения: 04.10.2024).

Бегичева О.В. Военная тема в Двадцать второй симфонии-балладе Н.Я. Мясковского // Концепт. 2015. Т. 13. С. 3336–3340. URL: <http://e-koncept.ru/2015/85668.htm>. (дата обращения: 04.10.2024).

Бегичева О.В. Романтическая баллада в русском музыкальном искусстве XIX–XX вв.: Жанровый обзор // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2018. Вып. 4. С. 206–211.

Гузев Д.А., Седов М.И. Военный космос и космический «Корпус» // Историческая память в социокультурной практике: грани трансформаций и потенциал осмысления: Материалы IX Междунар. науч. конф. (23 апр. 2021 г.) / под общ. ред. А.В. Баранова и Е.Н. Многолетней. Саратов: Саратовский источник, 2021. С. 205–208.

Иванова Н.А. Историзм в отечественной музыке советского периода // Историческая память в социокультурной практике: Грани трансформаций и потенциал осмысления: Материалы IX Междунар. науч. конф. (23 апр. 2021 г.) / под общ. ред. А.В. Баранова и Е.Н. Многолетней. Саратов: Саратовский источник, 2021. С. 9–13.

Кононова А.А. Специфика жанра баллады в русском музыкальном творчестве XX века: Определяющие свойства и исторический контекст // Pan-Art, 2024. Т. 4, вып. 2. С. 126–131.

ru/2014/54860.htm (Accessed 4 October 2024). (in Russ.)

Begicheva, O.V. (2015), "The military theme in the Twenty-second Symphony is a ballad by N.Ya. Myaskovsky", *Koncept* [Concept], pp. 3336–3340. Available at: <http://e-koncept.ru/2014/54860.htm> (Accessed 4 October 2024). (in Russ.)

Begicheva, O.V. (2018), "Romantic ballad in Russian musical art of the XIX-XX centuries: genre review", *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of the Adygea State University], Issue 4, pp. 206–211. (in Russ.)

Guzev, D.A., Sedov, M.I. (2021), "Military space and the space «Corps»", *Istoricheskaya pamyat' v sotsiokul'turnoi praktike: grani transformatsii i potentsial osmysleniya* [Historical memory in socio-cultural practice: the facets of transformation and the potential for understanding], in A.V. Baranova, E.N. Mnogoletnyaya (ed.), *Saratovskii istochnik*, Saratov, pp. 205–208. (in Russ.)

Ivanova, N.A. (2021), "Historicism in Russian music of the Soviet period", *Istoricheskaya pamyat' v sotsiokul'turnoi praktike: grani transformatsii i potentsial osmysleniya* [Historical memory in socio-cultural practice: the facets of transformation and the potential for understanding], in A.V. Baranova, E.N. Mnogoletnyaya (ed.), *Saratovskii istochnik*, Saratov, pp. 9–13. (in Russ.)

Kononova, A.A. (2024), "The specifics of the ballad genre in Russian musical creativity of the XX century: defining properties and historical context", *Pan-Art* [Pan-Art], Vol. 4, Issue 2, pp. 126–131. (in Russ.)

Сведения об авторе

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры
E-mail: kemguki.kafedramimpi@yandex.ru

Author Information

Irina G. Umnova, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Musicology and Musical and Applied Arts of the Kemerovo State Institute of Culture
E-mail: kemguki.kafedramimpi@yandex.ru

Поступила в редакцию 13.10.2024

После доработки 02.11.2024

Принята к публикации 17.11.2024

Received 13.10.2024

Revised 02.11.2024

Accepted for publication 17.11.2024

«СТОЙКИЙ ОЛОВЯННЫЙ СОЛДАТИК» С.Г. ТОСИНА: ПОИСК НОВЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Л.Л. Пыльнева¹

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

Аннотация. Конец XX – начало XXI вв. в музыкальном искусстве характеризуются переосмыслением палитры средств музыкальной выразительности, включающих сам материал, принципы его организации и методы развития, а также тембровую составляющую, в том числе значительно изменяется роль ударных инструментов. Сочинения для ударных приобретают и новое смысловое наполнение, отличное от семантики, закрепившейся в классических произведениях XX в. Целью настоящей статьи стало изучение функции ударных в произведении сибирского композитора С.Г. Тосина. В сюите для ударных инструментов «Стойкий оловянный солдатик», созданной по сказке Г.Х. Андерсена, был поставлен комплекс задач, одна из которых – познакомить детскую слушательскую аудиторию с тембрами инструментов оркестра, вторая – расширить возможности ударных и выявить их функцию как солирующих инструментов. В четырех частях произведения представлены различные комплексы ударных инструментов и разные жанровые модели: часть 1 – марш (разновидности барабанов), часть 2 – вальс (металлофоны), часть 3 – перезвон курантов (колокола), часть 4 – скерцо (деревянные ударные). Результатом становится индивидуализация тембровых групп, обретение ими самостоятельной роли.

Ключевые слова: Тосин Сергей Геннадьевич, сибирский композитор, произведения для ударных инструментов, функция ударных инструментов, Г.Х. Андерсен, «Стойкий оловянный солдатик»

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Пыльнева Л.Л. «Стойкий оловянный солдатик» С.Г. Тосина: поиск новых возможностей ударных инструментов // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 91–99. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-91-99.

“PERSISTENT TIN SOLDIER” BY S.G. TOSIN: THE SEARCH FOR A NEW POSSIBILITIES OF PERCUSSION INSTRUMENTS

L.L. Pylneva¹

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

Abstract. The end of the 20th and the beginning of the 21st centuries are characterized by a rethinking of the palette of means of musical expressiveness in musical art, including the material itself, the principles of its organization and methods of development, as well as the timbre component. Including the role of percussion instruments changes significantly. They also acquire a new semantic content, different from the semantics entrenched in the classical works of the twentieth century. The purpose of this article was to study the percussion function in the work of the Siberian composer S.G. Tosin. In the suite for percussion instruments “The Persistent Tin Soldier”, created by the composer based on the fairy tale by G.H. Andersen, he set a set of tasks. On the one hand, this is an obvious goal lying on the surface – to acquaint the children’s audience with the timbres of the orchestra’s instruments. On the other hand, it is necessary to expand the capabilities of percussion instruments, identify their function as solo instruments, as well as update the semantic role of the instrumentation. In four parts of the work, various complexes of percussion instruments and different genre models are presented: part 1 – march (drums),

part 2 – waltz (metallophones), part 3 – chiming chimes (bells), part 4 – scherzo (wooden drums). The result is the individualization of timbre groups, their acquisition of an independent role.

Keywords: Tosin Sergey Gennadievich, Siberian composer, works for percussion instruments, function of percussion instruments, G.H. Andersen, Persistent Tin Soldier

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

For citation: Pylneva, L.L. (2024), “«Persistent Tin Soldier» by S.G. Tosin: the search for a new possibilities of percussion instruments”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 91–99. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-91-99.

Поиски новых возможностей музыкального языка – постоянный вектор деятельности композиторов различных периодов. Ведущиеся разработки, как правило, касаются и семантических, и технологических аспектов, охватывая средства выразительности, принципы организации материала, методы его развертывания, темброво-фонические особенности. Такой объединенный подход вызван потребностью в отражении новаций непрерывно меняющегося мира и эволюционирующих эстетических позиций, в обращении к актуальной проблематике и образности. Открытие очередного комплекса средств выразительности порой выглядит шокирующим экспериментом, направленным на выполнение технической умозрительной задачи, но его последующий постепенный сплав с уже знакомым музыкальным языком позволяет расширить творческие возможности.

Период второй половины XX – начала XXI столетий в этом плане характеризуется отсылкой к серии источников, как то: различные ветви традиционного музыкального и музыкально-обрядового искусства, эксперименты в пространственно-звуковых средах, внемузыкальные тембры и внемузыкальные незвуковые элементы из смежных видов искусства. Другим подходом стал поиск новизны в ранее привычном материале, «вскрытие» заложенных в нем, но еще не воплощенных ресурсов. В этом контексте обращение к тембрам ударных инструментов как основным средствам музыкальной выразительности и исследование их но-

вой роли – одно из заметных направлений работы композиторов.

Как известно, группа ударных инструментов во многом вышла на первый план в творчестве композиторов середины XX – начала XXI в. после длительного периода в основном «вспомогательного» существования. Бесспорно, незначимой роль ударных назвать было нельзя и в более ранние периоды, но в XX столетии они все чаще выступают как солирующие, либо образующие самостоятельные ансамбли. Достаточно назвать опусы С. Губайдулиной (например, пьеса для ударных «В начале был ритм», Музыка для клавишина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского), А. Шнитке (Квартет для ударных инструментов), Кэйко Абэ («Голос барабана мацури», «Лягушка», «Ветер в бамбуковой роще» для маримбы-соло, «Дыхание дерева», «Ветер в горах» для дуэта маримб), З. Финка («Этюды для малого барабана», «Этюды для литавр») и др.

Показательно, что важен не только выход на первый план каких-либо конкретных тембров, но и наделение их новой семантической наполненностью, что позволило выявить еще не реализованные возможности. Данное направление работы было связано с преодолением инерции восприятия ударных. В частности, исследования свойств музыкального звука повлекли многочисленные акустические опыты с тембрами, и композиторы стали обращаться к ударным как наименее разработанным с точки зрения музыкально-выразительных возможностей, делая их главными в произведениях и просле-

живая их взаимосвязь с традиционными культурами, с ритуальным, обрядовым началом, находя новые приемы звукоизвлечения.

Например, В.Н. Холопова отмечает: «В творчестве Губайдулиной можно заметить следы стиля Веберна: один вид доходчивости в музыке – звучание мелодических оборотов, которые у всех на слуху, – был заменен на другой – звук повышенной эмоциональности (вздрагивающий, вибрирующий, восклицающий и т.д.), понятный любому человеку без перевода» (2008, с. 123). Разрабатывая подобный ракурс, композитор подводит ударные инструменты к новой роли, связанной с отражением чувствующего, эмоционального, экспрессивного начала.

Другой аспект найден в сочинениях Кэйко Абэ. К примеру, в ее пьесе «Ветер в бамбуковой роще» в партии маримбы создаются изобразительные эффекты, направленные на воплощение образа бамбука – этого важного для японской культуры символа: растение является олицетворением «стойкости, долголетия, счастья и духовной истины» (Середич Я., 2020, с. 345). Передача «образов родной природы – один из главных эстетических принципов японского искусства» (Середич Я., 2020, с. 350), поэтому ему посвящена целая гамма чувств и впечатлений, например, «ощущение покоя, свежести и простора» (Середич Я., 2020, с. 346), «звуковой эффект – будто порыв ветра начинает волновать бамбуковые стебли» (Середич Я., 2020, с. 347) и т.д. Такая детализированная палитра настроений определяет тонкую работу с темброво-акустическими возможностями инструмента, способного отразить нюансы поэтического образа.

Внимание к ударным инструментам характерно и для творчества сибирского автора С.Г. Тосина (р. 1953). В каталоге его сочинений имеются Composition (In

memoriam...) для карильона (1995), White Composition для карильона (2004), Musica da camera № 5 (для музыкальных и немusicalных инструментов, 2004), «Заводная музыка для механических игрушек» (2004), «Стойкий оловянный солдатик»: сюита для ударных инструментов по сказке Г.Х. Андерсена (1-я ред. – 1996, 2-я – 2013, 3-я ред. – 2018). В перечисленных сочинениях композитор обогащает линейку ударных благодаря привлечению редко используемых (например, карильон¹), а также ранее немusicalных или применяемых лишь в иллюстративной функции инструментов (например, молотки, алюминиевые ложки, механические игрушки).

Если ряд аспектов творчества сибирского автора уже был осмыслен музыковедами (Лесовиченко А., 2004; Молчанов А., 2021; Пыльнева Л., 2018; 2021), то сюита для ударных в поле их зрения еще не попадала. Сам композитор дает комментарии к основным сочинениям в книге «Семь семерок» (Тосин С., 2004), поясняя некоторые технологические аспекты работы.

Целью настоящей статьи стало рассмотрение трактовки функций ударных инструментов в произведении «Стойкий оловянный солдатик» С.Г. Тосина.

Адресуя произведение детской аудитории, автор продолжает традицию, идущую от Р. Шумана, П.И. Чайковского, С.С. Прокофьева. Первичная идея опуса, которая послужила импульсом к работе С.Г. Тосина, – просветительская: знакомство юных слушателей с ударными инструментами. Важную роль сыграла и мысль об озвучивании известного сказочного сюжета. Однако помимо указанных аспектов в данном сочинении композитор поставил комплекс задач. С одной стороны, он дает музыкальные характеристики всех персонажей посредством различных ансамблей ударных,

с другой – стремится к поиску новых темброво-фонических эффектов, а кроме того, воплощает музыкальные жанры исключительно ударными инструментами. Фактически в данном опусе композитором намечен путь работы, направленный на поиск контрастов внутри одной оркестровой группы и создание нового «инструментального театра ударных», продолженный позже в ряде сочинений, объединенных названием «Musica da cameta» и «Заводной музыке».

Издание «Стойкого оловянного солдата» (Тосин С., 2023) снабжено авторскими пояснениями, согласно которым сочинение существует в трех редакциях: первая из них, самая ранняя, включает только музыкальные номера, а две другие «отличаются от нее добавлением сопроводительного словесного текста, который должен озвучиваться ведущим концерта или чтецом». Во второй редакции сюиты этот текст написан композитором в музыкально-просветительских целях – для ознакомления слушателей, в первую очередь детей, с многообразным миром ударных инструментов, последний же вариант «максимально приближен к сказочной событийности, изложенной Г.Х. Андерсеном» (Тосин С., 2023, с. 3).

В «музыкально-просветительской» версии чтец информирует слушателей о жанровой трактовке образов героев сказки, а также об избранном инструментальном решении: «композитор рисует портреты сказочных персонажей посредством разных ударных инструментов, разделяя их по материалу изготовления. Так, оловянный солдатик (с братьями) характеризуется всевозможными разнообразиями барабанов, сказочная танцовщица – самыми разными металлическими инструментами, а черный маленький тролль – деревянными» (Тосин С., 2023, с. 25). Краткие комментарии о типах и причинах использования инструментов пред-

варяют каждый из номеров. В «сказочной» же версии чтец совмещает информацию о музыкально-технологическом решении и текст писателя.

Наличие вербального художественного текста и инструктивных замечаний – механизм, облегчающий работу слушательскому восприятию, закрепляющий тембры и музыкальный тематизм за конкретными образами. Само же появление нескольких редакций в сюите для ударных – показательно, оно свидетельствует о тщательности и разносторонности проработки заложенной в ней идее трактовки ударных.

Сказка Андерсена, безусловно, явилась импульсом для сочинения, но музыка не стала воплощением сюжета, его иллюстрацией. Вербальный текст писателя цитируется очень сокращенно и с изменениями. Если в сказке наличествует действие, прослеживаются причинно-следственные связи, даются какие-то «объяснения» поступков и столкновения между героями, то С.Г. Тосин не ставит цели создания музыкально-драматического произведения по литературному источнику. Композитором убраны все фрагменты, связанные с далеко не сказочным владельцем солдатиков, а также с реакциями и действиями несказочных персонажей, купированы некоторые описания предметов и интерьеров и весьма кратко излагается цепь приключений героя.

По сути, музыка сюиты сконцентрирована вокруг трех ведущих персонажей – оловянного солдата, бумажной танцовщицы из картонного дворца и маленького злого тролля из деревянной табакерки. Автора в основном интересуют характеристики персонажей и взаимоотношения главных героев и их злого антагониста, поэтому в произведении даны экспозиции образов, конфликт же во многом вынесен за пределы музыкальных страниц опуса, концентрируясь в слове.

Представляется, что причина обращения к избранной детской сказке коренится в специфике андерсеновского творчества. Несмотря на то что ранние опусы писателя «еще тесно связаны с народными» и «он только слегка обрабатывает известные сюжеты, приближая их к реальности» (Сергеев А., 2008, с. 9), в них уже чувствуется индивидуальный почерк автора. «Стойкий оловянный солдатик», как и другие опусы того же периода, основан на популярных фольклорных источниках, но андерсеновские персонажи в них лишаются обобщенного толкования и обретают свои личностные черты, делающие их привлекательными для читателя.

Так, оловянный солдатик – это не просто одна из многих одинаковых игрушек, находящихся в наборе для детских игр, а символ «несгибаемого мужества, стойкости и упорства», а также «необычайной твердости духа» (Сергеев А., 2008, с. 9). Бумажная танцовщица, украшенная лентой и брошкой, – не только кукла и не эквивалент хрупкой изнеженной барышни, а носитель необходимых качеств, которые должны быть привиты девочкам при воспитании, ведь сказочная балерина символизирует способность переносить трудности и невзгоды, не теряя изящества и невозмутимости. Злобный тролль – не просто нелюдимый обитатель горных местностей, чья цель охранять свои клады и сокровища от людей, а сгусток немотивированной жестокости. Это мерзкое существо, способное нести вред без причины, которому надо научиться противостоять как фатуму.

С.Г. Тосин, обращаясь к двуединой задаче, «рисует» образы из детской сказки с помощью избранной им семантики ударных. Сочинение становится творческой лабораторией, направленной на поиск обновленных смыслов и взаимосвязей, порождающей авторскую интерпретацию инструментов и позволяющей высветить

различные содержательные аспекты. Солдатик – эталон мужества и дисциплины перед лицом опасностей, а танцовщица, стоящая в аттитюде, не теряя апломба – образец достоинства и грации, как и положено настоящей даме. Но в то же время все персонажи, не представляющие собой ценности детские игрушки, которые легко могут сломаться во время игры или быть выброшенными за ненадобностью, по детской прихоти: «Вдруг мальчик, находившийся в комнате, схватил солдатика и ни с того, ни с сего швырнул его в огонь раскаленной печки» (Тосин С., 2023, с. 27). Игрушки – это не положительные и отрицательные герои, а тот материал, который обладает узким спектром изначально заданных качеств, а свою индивидуальность приобретает в процессе игры, поэтому придание им моральных качеств и черт характера зависит от фантазии обладателя. Вследствие этого, композитор в воплощении образов развивает андерсеновские идеи, но его герои амбивалентны и таковы же их музыкальные темы.

В выборе инструментария композитор опирается на вполне логичные ассоциации. Так, часть 1 «Стойкий оловянный солдатик и его братья, взвод оловянных солдатиков» озвучены следующим составом: Tamburo militare, Gran cassa, Tom-toms, Timpani. Ансамбль части 2 «Сказочная танцовщица» включает Vibrafono, Triangolo I-II, Tamburino, Campanelli, Flexaton, Piatto sospeso, Crotali sospeso. Часть 3 «Куранты» иллюстрируется колоколами (Campane), а в финале («Маленький черный тролль») фигурируют Marimba, Frusta, Raganella, Silofono, Wood-blocks, Temple-blocks, Reco-reco (идиофон), VibraSlap. Так, адресуясь исключительно к ударным, С.Г. Тосин отходит от восприятия их как единой группы, а проводит грани, в процессе работы высвечивая специфику каждого инструмента.

Как уже отмечалось, поиски новых возможностей ударных инструментов композиторами предпринимались неоднократно, но они чаще происходили в области ритуального начала, характерных ритмов и тембров, отсылке к образам, свойственным традиционному искусству. В тосинском же опусе работа ведется вне обращения к фольклорным традициям. В связи с его сочинением вспоминается такой из смысловых аспектов, как участие ударных в создании тематизма с негативной, наступательной образностью, с бездушным, механистичным, моторным началом. По сложившейся в рамках отечественной школы традиции ударные звучат в токкатных, скерцозных, маршевых темах, которые воплощались, например, в произведениях Д.Д. Шостаковича, Б.И. Тищенко, С.М. Слонимского. Их антиподами в таких сочинениях становились тембры струнных или деревянных духовых, чьей функцией было представление интонационно богатого и эмоционально окрашенного вокально-речевого тематизма, ассоциирующегося с воплощением мира чувств и мыслей человека.

В сюите С.Г. Тосина происходит отсылка к привычным средствам выразительности академического плана и к взаимосвязи ударных инструментов с «моторным», механистичным тематизмом, однако отрицается параллель «положительный или отрицательный» образ – «тип тематизма» и жанр. Главный положительный персонаж сочинения характеризуется маршем, что вполне ожидаемо, причем освоение жанра средствами ударной группы повлекло некоторые ограничения по материалу.

Например, в части 1 сюиты использованы всевозможные атрибуты марша, его утрированное, гротесковое выражение, в том числе соответствующий размер, быстрый энергичный темп, барабанная дробь, характерные утверждающие ям-

бические ритмоформулы с затактовым триольным форшлагом, генетически связанные с бетховенским мотивом судьбы, впоследствии неоднократно воспроизводимшемся в многочисленных парадных маршах. Применяются и типичные ритмические рисунки из четырех шестнадцатых долей, из восьмой и двух шестнадцатых, форшлагги, подчеркивающие сильную долю и т.д. Усилению эффекта механистичности здесь, как и в последующих частях, способствует опора на репетитивность.

Часть достаточно объемна (99 тактов), и во всех трех разделах использована преимущественно большая интенсивность звучания: *ff*, *f*, *mf*, *crescendo* экспозиции, *ff* – в среднем, *f*, и единственное *diminuendo* до *p* в репризе с последующей финальной утверждающей формулой на *f*, дан материал «высокого уровня экспрессии», если вспомнить термин В.Н. Холоповой. В процессе развития частота ударов нарастает вплоть до непрерывной дроби шестнадцатыми длительностями. Таким образом, в данном номере предложена квинтэссенция фанфарно-маршевого тематизма с подчеркиванием ритмики и минимальным представлением мелодического начала. Но такая механистичность образа здесь лишена негативного оттенка и вполне оправдана, так как часть посвящена игрушке. Стойкий оловянный солдатик в сказке Андерсена – хотя и является особым («один-единственный был немножко не такой, как все»), он – один из целой роты одинаковых (и заметим, безликих) единиц.

Четкие жанровые признаки прослеживаются не только в части 1. Вальсовая формульность применяется во втором номере («Сказочная танцовщица»), чему способствует единообразие основных метроритмических формул, использование простых интонационных оборотов, опирающихся на восходящую гаммообраз-

ную попевку с последующими скачками, оконтуривающими ее диапазон. Партии инструментов здесь индивидуальны, самостоятельны, а тембры контрастируют между собой, что придает объемность звуковому пространству. Основная мелодическая линия экспонируется в партии Vibrafono, а в партии же Campanelli преобладают нисходящие и опевающие малосекундовые интонации. Звонящий, металлический колорит дополняется благодаря широкоинтервальным ходам Flexaton. Тематизм практически не подвергается развитию, повторяясь в небольших вариантах, но меняются регистры и тембры (Vigrafono и Campanelli). Сочетание самостоятельных линий образует непредсказуемые созвучия по вертикали, придавая образу новые нюансы.

Как и в части 1, выбор состава ударных инструментов усиливает иллюстративные свойства материала: например, стремительно восходящее глиссандо Flexaton на фоне вальсовых формул создает впечатление Grand Jeté или Grand Bettement Jeté балерины. И, как и образ солдата, облик балерины получается механистичным, лишенным привычной вальсовой полетности, поэтичности: это игрушечная танцовщица, кукла. При этом, как и положено в сюите, контраст с инициальной частью создается множественный: это различные группы инструментов, разные жанры, специфика материала (в первой части опора на ритмическое начало, а во второй – на мелодическое, причем использован весь хроматический звукоряд).

Обе части посвящены положительным героям сказки. Хотя заметим, что если описанный оловянный солдатик – тот персонаж, чьи переживания и мысли озвучиваются в сказке, то танцовщица – в целом безучастна. Это олицетворение сказочной красоты в детском восприятии, но ее чувства и мысли остаются terra incognita. У Андерсена роль героини опи-

сана не вполне точно: то ли куклу подхватывает ветер, кидающий ее в печь вслед за солдатиком, то ли она сама решает разделить его судьбу. В сюите неопределенность концовки сохраняется: музыкальная реминисценция образа танцовщицы появляется в финале, как и ритмическая фигура, характерная для солдатика, но вопрос об их судьбе остается открытым. Этому во многом способствует выбор упомянутого «портретного», экспозиционного принципа.

Часть «Куранты» решена с помощью типичных «перезвонов», ее функция создать «генеральную паузу» перед кульминацией. Музыкальный материал финала напоминает очередной *perpetuum mobile* (и в этом все персонажи похожи), но по жанру это «злое скерцо», бурлеска, так подходящие облику тролля из табакерки. Музыка вызывает ассоциацию с пляской григговского Горного короля благодаря быстрому темпу, громкой звучности и эффекту неудержимого неуклюжего притоптывания. Разбросанные в широком диапазоне угловатые мелодические линии, сочетающие малые секунды с широкими скачками децимы, ундецимы, квартдецимы, нарочитая дисгармоничность музыкальной ткани иллюстрирует прыжки и ужимки этого «героя». Появление реминисценций в ц. 4–5 (элементов тематизма танцовщицы и барабанной дроби, характерной для солдатика) напоминает о противостоящих ему персонажах, однако оно весьма краткое. С ц. 8 в репризе наступает кульминация, связанная с торжеством разбушевавшегося тролля, завершающего все сочинение.

Как обычно в сочинениях С.Г. Тосина, в сюите происходит концентрация поставленных задач, обусловленная четкой логикой и глубокой связанностью концепции и технологии. Соответственно, и результат получается многовекторным. С точки зрения технологических реше-

ний очевидно, что в качестве важнейшего средства выразительности используются колористические особенности инструментов, контраст дифференцированных по тембрам групп. Тот факт, что возможности музыкального языка ряда ударных ограничены, обуславливает приоритет метроритмических комплексов, но это вполне позволяет воплотить жанры, связанные с движением, и в сюите такой подход максимально соответствует экспонируемым образам.

Важными становятся также просветительские и дидактические аспекты. Сюита, предназначенная для детской аудитории, формирует в сознании слушателей облики героев Андерсена и образы

инструментов ударной группы, по словам самого композитора, рассказывающих «печальную сказку» (Тосин С., 2023, с. 27). Показательно при этом, что ни в произведении писателя, ни в сюите нет *moralite*, столь типичного для сказочного жанра: положительные герои здесь погибают, а злодей торжествует. Однако такой выбор воспринимается вполне органичным: выведенные в сюите персонажи не настоящие носители духовного, гуманитарного начала, которое и является мерилем добра и зла. Тем не менее, композитор дает слушателям возможность соприкоснуться с двумя полюсами: миром положительных качеств и миром отрицательных свойств, и сделать надлежащие выводы.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Карильон, карийон (фр. *carillon*) – колокольный многоголосный музыкальный инструмент западноевропейского происхождения; известен с IX в. (Бельгия, Голландия) <...> Главные элементы конструкции К.: исполнительский пульт (с мануалами и педальной клавиатурой, как у органа) и набор неподвижно подвешенных колоколов. Клави-

ши-рычаги мануалов и педальные клавиши через систему блоков соединены с колокольными языками тросами, которые при игре приводят их в движение, ударяя о край колокола. Звукоряд К. имеет хроматический строй <...> Минимальный звуковой диапазон К. – две октавы, стандарт – четыре октавы (от *c* до *c*⁴)» (Тосин С., 2002, с. 224–225).

ЛИТЕРАТУРА

Лесовиченко А.М. Композитор Сергей Тосин в свете постмодернизма // Трудники музыкальной нивы. Новосибирск, 2004. С. 13–18.

Молчанов А.С. От звука к аккорду. Авангардные стратегии в музыке новосибирских композиторов второй половины XX в. // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 5–16.

Пыльнева Л.Л. Сергей Тосин: Творческие подходы современного композитора // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1. С. 32–28.

Пыльнева Л.Л. Творчество С.Г. Тосина: Поиски музыкальных и немusicalных решений // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 4. С. 84–95.

Сергеев А.В. Эволюция жанра сказки в творчестве Андерсена // По небесной радуге за пределы мира: К 200-летию юбилею Х.К. Андерсена / отв. ред. Н.А. Вишневская и др. М.: Наука, 2008. С. 8–10; 17–18.

Середич Я.А. Пьеса для маримбы «Ветер в бамбуковой роще» Кэйко Абэ: К вопросу об исполнительской интерпретации // Сборник статей

REFERENCES

Kholopova, V. (2008), *Sofia Gubaidulina, Kompozitor*, Moscow, 400 p. (in Russ.)

Lesovichenko, A.M. (2004), “Composer Sergei Tosin in the light of postmodernism”. *Truzheniki muzykal'noi nivy* [Workers of the musical field], Novosibirsk, pp. 13–18. (in Russ.)

Molchanov, A.S. (2021), “From sound to chord. Avant-garde strategies in the music of Novosibirsk composers of the second half of the twentieth century”, *Journal of Musical Science*, Vol. 9, no. 1, pp. 5–16. (in Russ.)

Pylneva, L.L. (2018), “Sergey Tosin: Creative approaches of the modern composer”. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1, pp. 32–28. (in Russ.)

Pylneva, L.L. (2021), “Creativity of S.G. Tosin: the search for musical and non-musical solutions”, *Journal of Musical Science*, Vol. 9, no. 4, pp. 84–95. (in Russ.)

Sergeev, A.V. (2008), “Evolution of the fairy tale genre in Andersen's work”, *Po nebesnoi raduge za predely mira: k 200-letnemu yubileyu H.K. Andersena*

III Международного научно-исследовательского конкурса. Ч. 2. Петрозаводск: Новая наука, 2020. С. 344–350.

Тосин С.Г. Колокола и звоны в России. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2002. 412 с.

Тосин С.Г. Семь семерок: Автоочерк. 2-е изд., доп. Новосибирск, 2004. 92 с.

Тосин С.Г. Стойкий оловянный солдатик: Сюита для ударных инструментов. 3-я ред. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2023. 28 с.

Холопова В. София Губайдулина. М.: Композитор, 2008. 400 с., ил., нот.

[On a heavenly rainbow beyond the world: for the 200th anniversary of H.K. Andersen], in: N.A. Vishnevskaya et al. (ed.), Nauka, Moscow, pp. 8–10; 17–18. (in Russ.)

Seredich, Ya.A. (2020), “A play for marimba «Wind in a Bamboo Grove» by Keiko Abe: on the question of performing interpretation”, *Sbornik statei III Mezhdunarodnogo issledovatel'skogo konkursa* [Collection of articles of the III International Scientific Research Competition], Part 2, Novaya nauka, Petrozavodsk, pp. 344–350. (in Russ.)

Tosin, S.G. (2002), *Kololola i zvony Rossii* [Bells and ringing in Russia], Sibirskii khronograf, Novosibirsk, 412 p. (in Russ.)

Tosin, S.G. (2004), *Sem' semerok* [Seven sevens], ed. 2, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 92 p. (in Russ.)

Tosin, S.G. (2023), *Stoykii olovyanniy soldatik: Suita dlya udarnykh instrumentov* [Persistent tin soldier. Suite for percussion instrument], ed. 3, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 28 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: pylneva@mail.ru

Author Information

Lada L. Pylneva, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: pylneva@mail.ru

Поступила в редакцию 24.09.2024

После доработки 12.11.2024

Принята к публикации 17.11.2024

Received 24.09.2024

Revised 12.11.2024

Accepted for publication 17.11.2024

© Багинская, Н.В., Мальцева, А.А., 2024

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-100-109

ДИНАМИКА ОРГАННОГО ИСКУССТВА НОВОСИБИРСКА В 2014–2024 гг.: КОНЦЕРТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Н.В. Багинская¹, А.А. Мальцева¹

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

Аннотация. Представлен обзор концертной жизни Новосибирска в области органного исполнительства. Подробно рассматривается динамика новосибирской органной культуры, опираясь на концертную деятельность таких крупных культурных центров города, как Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Большой зал, Органная гостиная), Новосибирская государственная филармония, Католический кафедральный собор Преображения Господня, Лютеранский собор в Новосибирском академгородке. В поле зрения авторов статьи, а один из них – непосредственный участник и нередко организатор знаковых событий органного мира в Новосибирске – попадают фестивали, выступления приглашенных органистов (И. Труммер, А. Шмитов, А. Шевченко и др.), циклы концертов («Великие мастера: Бах, Гендель, Скарлатти», «Знаменитые органы Европы» и др.), исполнения органных сочинений новосибирских композиторов (Г. Никулина, А. Молчанова), особо отмечается масштабное празднование «Года органа в консерватории» (2018), уделяется внимание постоянным участникам ансамблевого исполнительства с органом (М. Аунс, Я. Мамонова, С. Овчинников, А. Турыгин и др.). В результате передается живой, многогранный, наполненный большим количеством творческих событий динамичный образ органного искусства Новосибирска, в котором находят свое проявление опора на традиции, реализация потенциала и рождение новых замыслов.

Ключевые слова: музыкальная культура Сибири, музыкальная культура Новосибирска, органное исполнительство, Новосибирская государственная консерватория, Новосибирская государственная филармония, новосибирская органная школа

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Багинская Н.В., Мальцева А.А. Динамика органного искусства Новосибирска в 2014–2024 гг.: концертная деятельность // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 4. С. 100–109. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-100-109.

DYNAMICS OF ORGAN ART IN NOVOSIBIRSK IN 2014–2024: CONCERT ACTIVITY

N.V. Baginskaya¹, A.A. Maltseva¹

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

Abstract. The article presents an overview of Novosibirsk's concert life in the field of organ performance. The authors examine in detail the dynamics of Novosibirsk organ culture based on the concert activities of such major cultural centres of the city as the Glinka Novosibirsk State Conservatory (the Great Hall, the Organ Lounge), the Novosibirsk State Philharmonic Society, the Catholic Cathedral of the Transfiguration of the Lord, and the Lutheran Cathedral in Novosibirsk Akademgorodok. The authors of the article, and one of them – a direct participant and often organiser of landmark events of the organ world in Novosibirsk – are focused on festivals, performances by guest organists (J. Trummer, A. Shmitov, A. Shevchenko and others), concert cycles (“Great Masters: Bach, Handel, Scarlatti”, “Famous Organs of Europe” and others), and performances of organ works

by Novosibirsk composers (G. Nikulin, A. Molchanov). The large-scale celebration of the “Year of the Organ at the Conservatoire” (2018) is particularly noteworthy, and attention is paid to regular participants in ensemble performance with organ participation (M. Auns, Y. Mamonova, S. Ovchinnikov, A. Turygin and others). As a result, the authors convey to the reader a lively, multifaceted, dynamic image of the organ art of Novosibirsk, filled with a large number of creative events, in which the reliance on tradition, the realisation of potential and the birth of new ideas find their manifestation.

Keywords: musical culture of Siberia, musical culture of Novosibirsk, organ performance, Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk State Philharmonic Society, Novosibirsk Organ School

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

For citation: Baginskaya, N.V., Maltseva, A.A. (2024), “Dynamics of organ art in Novosibirsk in 2014–2024: concert activity”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 100–109. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-100-109.

Вот уже более полувека органная жизнь Новосибирска является неотъемлемой частью отечественной музыкальной культуры. Протекающие в ней процессы, яркие события и выдающиеся деятели уже становились объектом научных изысканий. В числе крупных назовем коллективный труд «Новосибирский орган: страницы истории, 1969–2018» (Багинская Н., 2019). В то же время представляется актуальным рассмотреть динамику развития органного искусства в Новосибирске, осмыслить творческие процессы концертной деятельности новосибирских органистов за период с 2014 по 2024 г., что определяет цель статьи. Новизна заключается в том, что исследование темы новосибирского органного исполнительства в опоре на актуальные факты и концертные тенденции минувшего десятилетия осуществляется впервые.

Представление об органной культуре города, на первый взгляд, складывается исходя из концертной деятельности. Почти все Новосибирские инструменты хорошо известны слушателям: орган фирмы *Sauer* Большого зала Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (НГК), орган *Sauer* и орган фирмы *Viscount* в Органной гостиной консерватории, филармонический орган фирмы *Johannus*, орган фирмы *Diego Cera*, установленный в Католическом кафедральном соборе, и двухмануальный *Johannus* там же, орган фирмы *Allen* Лютеранского центра Новосибирского

академгородка, орган-позитив мастера Д. Болтона, принадлежащий ансамблю ранней музыки «*Insula Magica*», а также орган *Johannus* детской школы искусств № 20 «Муза». Из неназванных – собранный из исторического инструмента фирмы *Walcker* пятирегистровый духовой орган в католическом храме «Приход непорочного зачатия пресвятой девы Марии». В рассматриваемое десятилетие он звучал только на мессах. Существует также ряд инструментов в школах, студиях и частном пользовании, которые напрямую в концертной жизни города не участвовали, но давали возможность музыкантам готовиться к выступлениям.

Большой зал НГК хранит воспоминания о ярчайших органных событиях. Здесь благодаря государственным концертным организациям в свое время побывали не только признанные отечественные мэтры, но и знаменитые европейские органисты. Напомним, что инструмент фирмы *Sauer* зазвучал в 1968 г. (Шпалек Г., 2001). Судя по хроникам тех лет, органные концерты снискали такую любовь слушателей, что, несмотря на большое их количество (от пяти до девяти в месяц), практически все были аншлаговыми. Регулярно с концертами выступали также и педагоги-органисты Новосибирской консерватории.

К 2014 г. в концертных учреждениях России, связанных с гастрольной деятельностью, произошли заметные изменения. Концертирующие солисты, в том числе органисты, в вопросах организации

и планирования своих выступлений стали зависеть от агентств или личной способности договориться о концертах на различных площадках. Вузы, в залах которых установлены органы, потеряли возможность часто приглашать музыкантов из других городов и стран. Так произошло и в НГК. Однако, сосредоточившись на просветительской задаче и воспитании молодых талантливых органистов, педагоги смогли достойно восполнить концертную жизнь Большого зала. Достаточно напомнить лишь о самых значимых событиях 2010-х гг.

В 2014 г. в концерте «Правила и Свободы» органистка Н. Багинская выступила с М. Аунс (кларнет), пианистами Р. Столяром и Р. Суданом (Швейцария) в рамках IV Международного фестиваля «Сибирские сезоны 2014» (руководитель – С. Шебалин) (также см.: (Мальцева А., 2015)). В 2014¹ и в 2015 г. под руководством проректора по научной работе О.А. Светловой по гранту Президента Российской Федерации был осуществлен Всероссийский проект «Санкт-Петербург – Сибирь: диалог культур», в программу которого были включены концерты с участием органистов².

В концертном сезоне 2014 / 15 г. в рамках юбилейных дат состоялся цикл концертов «Великие мастера: Бах, Гендель, Скарлатти». Интересными и востребованными для слушателей стали циклы концертов: «Портреты композиторов», исполненные преподавателями и студентами органного класса; «Бах сегодня и всегда» (2016 / 17); абонемент для детей «Органная азбука», а также концерты об истории органа в рамках других детских абонементов.

Не только концертно-творческий, но и просветительский характер имел цикл «Знаменитые органы Европы» (2015–2017), подготовленный в новом формате концертов-лекций с видеорядом и про-

веденный педагогами кафедры истории музыки А.А. Мальцевой и О.А. Светловой, исполнителями Н. Багинской и Г. Никулиным. Удачно найденный формат живо воспринимался слушательской аудиторией. Поэтому по окончании цикла состоялось еще несколько подобных концертов (в сотрудничестве с П.А. Мичковым), среди которых, например, концерт «Парижские истории» (2018). В нем прозвучала как сольная органная музыка, так и ансамблевые сочинения с кларнетом (М. Аунс) и голосом (Я. Мамонова, Д. Суслов). Также П.А. Мичков и Н.В. Багинская в 2018 г. подготовили цикл концертов «Знаменитые органы Франции. Гений Кавайе-Коля», который прошел в Католическом кафедральном соборе с видеорядом и занимательными рассказами о соборах Сен-Клотильд, Сен-Сюльпис, Нотр-Дам и музыкой композиторов – титулярных органистов этих соборов – С. Франка, Ж. Лангле, Ш. Турнемира, Л. Вьерна и др.

Новым жанром в ряду органных концертов рассматриваемого периода можно назвать концерт-презентацию. Первым стал вечер с презентацией компакт-диска Н. Багинской «Современные портреты Баха и Букстехуде», записанного и выпущенного в Италии. В концерте с одноименным названием, который состоялся в 2017 г., прозвучали произведения И.С. Баха, Д. Букстехуде, П. Эбена и Н. Хакима.

Значимыми, уже традиционными событиями стали концерты органной музыки новосибирских композиторов. Высочайший уровень произведений для органа соло и камерных сочинений с участием органа позволяет говорить о том, что мировой органной репертуар пополняется, в том числе, и благодаря сибирским талантам. В прошедшее десятилетие в Большом зале состоялось несколько премьер, среди которых «Античный триптих»

Г. Никулина для сопрано и органа на стихи О. Кустова (2014, исполнители Я. Мамонова и Н. Багинская), «Вариации на тему А. Шнитке» А. Молчанова для арфы и органа (2016, исполнено в 2017 г. Н. Багинской и Т. Тарновской), сочинения Г. Никулина «Гимн Аполлону Дельфийскому», ор. 26 (2016), «Пасхальные песнопения», ор. 27 (2017), «Шоно-Батор» Концертная фантазия на бурятские темы ор. 28 (2019) прозвучали в исполнении автора. Премьера появившейся в 2023 г. фантазии на скандинавские темы «Рагнарек» для органа, ор. 30 еще ожидается в Большом зале. Помимо премьер следует отметить авторские концерты Г. Никулина в 2014, 2016, 2018, 2019 гг.

Пристальное внимание слушателей привлекали концерты молодых органистов, студентов, магистрантов и ассистентов-стажеров консерватории, которые регулярно проходили в Большом зале³.

2018 г. был объявлен «Годом органа в консерватории» и стал одним из самых ярких для любителей органной музыки. Празднованию 50-летнего юбилея Сибирского короля инструментов был посвящен цикл мероприятий и концертов. В Большом зале выступили гости: профессор Университета музыки и театра Й. Труммер (Грац, Австрия), московские органисты А. Шмитов, А. Шевченко, исполнитель на барочной виолончели А. Листратов, а также А. Романов (Россия–Германия). Яркие впечатления остались от концертов молодых органистов – студентов колледжа и консерватории Д. Онала, П. Костиной, Е. Даниловой и др.

Впервые состоялся цикл «Играют выпускники органного класса», для участия в котором специально приехали М. Лесовиченко (Москва) и А. Вылегжанин (Австрия). Сольные и ансамблевые концерты, посвященные знаменательному событию, играли Н. Багинская и Г. Никулин. В праздничную дату – 20

сентября 2018 г. – состоялся Концерт-поздравление, в котором выступили солино и в ансамбле с органистами представители разных кафедр консерватории и солисты филармонии⁴ (Багинская Н., 2018).

Особым вниманием в юбилейных мероприятиях был отмечен концерт – презентация книги, выпущенной к 50-летию органа (Багинская Н., 2019). Концепция издания была разработана О.А. Светловой и Н.И. Головневой. Авторами коллективного труда о важных вехах становления новосибирской органной школы выступили С.С. Гончаренко, Н.И. Головнёва и Н.В. Багинская, к научным разделам присоединились статьи современников мемуарного и обзорного характера, дополнительные исторические материалы.

«Год органа в консерватории» стал поистине кульминационным в полувековом периоде новосибирской органной культуры. Вскоре после торжеств в 2019 г. Большой зал консерватории закрылся на реставрацию. Орган был временно демонтирован. Его капитальный ремонт стал первым за всю историю существования инструмента. Ведущим мировым экспертам в области органного производства, занимавшимся восстановлением исторического инструмента на протяжении двух лет, удалось бережно сохранить и значительно улучшить его технические и звуковые характеристики. Были также проведены работы по ремонту фасадных и деревянных труб, реставрации пульта. 18 ноября 2024 г. состоялось мероприятие, посвященное завершению реставрационных работ.

Подтверждением неподдельного интереса к органному искусству не только у слушателей, но и коллег-музыкантов является тот факт, что одним из последних перед началом реконструкции стал концерт «Орган собирает друзей», в котором приняли участие М. Аунс, Н. Багинская,

А. Кутаевский, Я. Мамонова, Г. Никулин, С. Овчинников и А. Турыгин. Отметим, что ансамблевое музицирование в этом зале поистине не знало границ – от классических сочетаний орган-голос, орган-виолончель и более редких составов с роялем, саксофоном, ударными, – до «экзотических» – с домрой, баяном.

Однако период «молчания» органа Большого зала консерватории не стал кризисным для новосибирского органного искусства. Скорее, он был связан с поиском новых возможностей и форматов реализации творческих идей, перемещением концертных мероприятий в другие пространства.

Органную гостиную НГК, идея создания которой принадлежит А.В. Чуловскому⁵, уникальной стали называть еще в 1990-е гг. Билеты на концерты в это небольшое помещение вместимостью до 30 человек нужно было покупать заранее. Публике нравилось наблюдать вблизи технику игры органистов на небольшом необарочном инструменте фирмы *Sauer*⁶ и слушать познавательные рассказы об органной музыке. В период с 2014 г. до нынешнего времени деятельность Гостиной выглядела так: до 2019 г. проводились только органные экскурсии для слушателей разных поколений, а в 2019 г., когда закрыли на ремонт Большой зал, возобновились афишные концерты в Органной гостиной.

Интересно, что с 2021 г. их проводили уже на двух органах. Новый цифровой орган фирмы *Viscount*, концерт-презентация которого состоялся в 2021 г., позволил использовать современные технологии. Благодаря компьютерной системе *Hauptwerk* появилась возможность исполнять произведения, применяя реальное звучание тембров исторических органов. Так, ряд концертов, включавших сочинения французских композиторов XIX–XX вв., был проведен на сэмплах инструмента гения органостроения – А. Кавайе-Коля.

Деятельность в Органной гостиной изначально имела просветительскую направленность. На протяжении всего этого периода проходили органные экскурсии⁷. Помимо сольных и ансамблевых концертов, ярких Рождественских программ, концертов класса, прозвучали программы к юбилейным датам Ф. Листа, С. Франка, М. Дюпре и др.

12 октября 2007 г. состоялась презентация органа фирмы *Johannus* в **Камерном зале филармонии**. Инструмент представили вниманию слушателей органисты В. Койманс (Нидерланды) и солистка филармонии Н. Колкер⁸. Органная жизнь города заметно преобразилась благодаря приезду музыкантов из разных городов России и Европы. В филармонии выступили хорошо известные органисты такие, как Т. Багинец, А. Бардин, К. Волостнов, Ю. Глазкова, Д. Зарецкий, А. Князев, О. Кравченко, Е. Лисицина, А. Семёнов, Д. Ушаков, А. Фисейский, А. Черток, А. Шмитов, а также молодые органисты – Е. Бородаева, И. Красная, Ф. Морозов, В. Скоморохов, А. Шейко, М. Юсупов и др. Из иностранных гостей: А. Бергверфф, Э. Вирсинга, Ж.П. Стайверс (Нидерланды), Э.М. Фаджиани (Италия), Ж.Кр. Гейзер, И. Фёлльми-Кудрявцев, М. Хайни, (Швейцария), Й. Краль, С. Хайндль, М. Шотт (Германия), А. Шадейко (Польша), Д. Сальвадор (Испания), Х. Иноуэ (Япония) – и это далеко не все. Прозвучало много не только знакомой, но и новой музыки.

Практически все программы приезжих органистов, несмотря на разные исполнительские школы, отличались безупречным вкусом, хорошим качеством исполнения, глубиной и виртуозностью. Концерты европейских гостей часто заканчивались импровизациями на заданные темы, что справедливо вызывало бурную, восторженную реакцию зала – ведь традиция импровизации в России распространена еще не так широко.

С ансамблевыми и сольными программами в филармонии выступали и Новосибирские органисты – Н. Колкер, Н. Багинская, Г. Никулин, Е. Данилова, О. Колесникова. В ансамбле с органом можно было услышать концерты артистов филармонии – вокалисток Я. Мамоновой, О. Журавкиной, О. Осиповой, саксофониста А. Турыгина, виолончелиста С. Овчинникова, ансамбля «Маркеловы голоса», Камерного хора и Камерного оркестра. Интересными были программы со звучанием ансамбля органа и арфы в исполнении гостей из Москвы О. Кравченко и Н. Сергеевой, органа и дудука – в исполнении Аргишти и Н. Багинской, органного дуэта Н. Багинская – А. Вылегжанин.

Важную роль в панораме органного искусства Новосибирска играет область образования и детского исполнительства, однако этот аспект заслуживает самостоятельного рассмотрения в отдельной статье. Здесь же отметим, что до 2018 г.⁹ в детских абонементных концертах филармонии принимали участие тогда совсем юные органисты, учащиеся колледжа при консерватории Д. Онал и П. Костина (класс Н.В. Багинской). В 2022 г. в рамках детского фестиваля «Вселенная-орган» состоялся концерт, в котором выступили И. Дедёхин (Москва), А. Будурян и Е. Рубцова (Саратов), А. Лёвочкина и Е. Овсянников (Новосибирск).

В Камерном зале филармонии проходили органные абонементы: «Король инструментов – три встречи у органа», «Симфонический орган» и др. В 2017 г. впервые орган звучал на Транссибирском арт-фестивале. А. Князев¹⁰ – уникальный музыкант, владеющий мастерством игры на нескольких инструментах, – исполнил произведения И.С. Баха. В завершении концерта, совместно с художественным руководителем фестиваля В. Репиным, была исполнена Чакона Т. Витали. В том же концертном сезоне в Новосибирске

А. Князев представил слушателям несколько программ, объединенных в цикл «Бах. Музыкальная библия»: Гольдберг-вариации, «Искусство фуги», «Органная книжечка», «Органная месса».

С 28 по 31 августа 2024 г. в филармонии впервые прошел Международный органый фестиваль (руководитель – Г.Н. Елецкая), в котором приняли участие А. Князев (Москва), К. Медведева (Минск), Т. Халиуллин (Белгород). Музыканты представили разнообразные программы от барокко до импровизаций со световым шоу. Фестиваль завершился гала-концертом, который объединил приезжих участников (А. Князев и Т. Халиуллин) и новосибирских музыкантов: Н. Багинская, Я. Мамонова, О. Журавкина и С. Овчинников представили необыкновенные сочинения, охватывающие несколько эпох. Не обошлось и без музыкальных сюрпризов – органные дуэты не только в четыре руки, но и отдельно в четыре ноги (!) прозвучали в исполнении Н. Багинской и Т. Халиуллина. Украсило фестиваль выступление молодых органистов, которые недавно стали солистами Новосибирской филармонии – А. Бардина и Д. Онала (студенты НГК класса Н.В. Багинской).

Органые концерты в *Католическом кафедральном соборе Преображения Господня* проходили с середины 1990-х гг. на электронном инструменте фирмы *Johannus*. Выступали преподаватели и студенты консерватории, сольно и в ансамблях. С 2016 г. по инициативе Культурного центра «Иниго»¹¹ концерты стали регулярными.

Среди основных задач центра важное место было отведено созданию площадки для выступлений новосибирских органистов, приобщению слушателей к миру духовной музыки, сотрудничеству с учреждениями культуры и образования. В партнерстве с НГК, ее преподавате-

лями и студентами были осуществлены значимые проекты такие, как Сибирский органый форум, международные органые фестивали, мастер-классы, лекции об органном искусстве, мероприятия ко Всероссийскому дню органа. Особенно популярны в соборе стали просветительские концерты, которые знакомили посетителей с шедеврами органного наследия. Многие из них, в том числе входящие в циклы «Знаменитые органы Франции: Гений Аристиды Кавайе-Коля», «Сезар Франк и его время», сопровождались лекциями с видеорядом.

В 2018 г. появилась идея приобретения и установки в соборе духового органа. Среди главных вдохновителей, а также благотворителей – профессор Университета музыки и танца г. Грац (Австрия), органист, теолог, общественный деятель Йоханн Труммер, много сделавший для органистов России и, в частности Новосибирска. При его консультативном участии была выбрана органостроительная фирма, тип инструмента, составлена диспозиция будущего органа.

Между заказом инструмента (2019) и началом его жизни на сибирской земле (2023) прошло немало времени, в том числе из-за ограничений, связанных с пандемией. Появление этого органа стало новой вехой в развитии музыкальной культуры города. Изготовленный фирмой *Diego Cera Organbuilders, Inc.* (Манила), 24-регистровый двухмануальный орган с 1500 трубами стал обобщением идей немецкого барочного органостроения. Инструмент *Diego Cera № 40* установили при непосредственном участии директора фирмы С. Тагле и его сотрудника Д. Пухай летом 2023 г. К диспозиции Й. Труммера мастера добавили *Horizontal Trumpet*, *Zimbelstern* и *Pajaritos*. Инаугурации органа были посвящены мероприятия, на которые прибыли гости из Рима, Москвы, Санкт-Петербурга, сибирских городов.

Утром 8 октября 2023 г. прошла торжественная Месса и благословение нового органа, а вечером состоялся Гала-концерт, подготовленный музыкантами города – постоянными участниками концертов в Католическом кафедральном соборе.

На новом духовом органе проходит в среднем четыре концерта в месяц. Уже прозвучало много интересных программ, исполненных новосибирскими и приезжими исполнителями. Состоялось два фестиваля: I Международный органый фестиваль «Вифлеемская звезда»¹² и I Международный фестиваль И.С. Баха имени Й. Труммера *Bach fest Siberia*¹³ (руководитель – Л.В. Городецкая), включивший помимо концертов мастер-классы органиста из Испании Х. Сампедро, лекции о музыке и искусстве. Впервые в октябре 2024 г. в Новосибирске пройдет Школа барочной и современной музыки. В рамках мероприятий прозвучат концерты наставников и участников школы в соборе.

Руководители центра «Иниго» поддерживают разнообразные культурные инициативы и сами являются организаторами важных мероприятий для города и страны. В рамках «Года педагога и наставника» в 2023 г. в Соборе прошли концерты классов Н.В. Багинской и Г.А. Никулина, в 2024 г., в «Год семьи», состоялся цикл концертов в исполнении Д. Онала и В. Онал, А. Багинской и Н. Багинской, Б. Городецкой и М. Городецкого, М. Овчинниковой и С. Овчинникова, семьи Бардиных – Андрея, Евгении, Александра и Екатерины.

Молодым талантливым органистам-студентам НГК и учащимся школ и колледжей предоставляется возможность дебютировать на духовом инструменте в детских концертах, концертах органых классов, а также выступать с сольными концертами. Обучающимся также дают возможность практиковать

ся на новом инструменте, что, конечно, является бесценным опытом в освоении произведений эпохи барокко.

Отдельно следует отметить участие студентов органного класса НГК в образовательных видеопроектах, созданных при содружестве консерватории, студии «Кана» и культурного центра «Иниго». Три проекта – «Изабелла Леонарда – монахиня-композитор эпохи Барокко» (науч. рук. А.А. Мальцева), «Нильс Вильгельм Гаде. В поисках национального стиля» (науч. рук. О.А. Светлова), «Доменико Дзиполи – композитор латиноамериканского барокко» (науч. рук. А.П. Недоспасова), – уже стали лауреатами I, II и III Всероссийских конкурсов научно-творческих проектов студентов и аспирантов «Консерваторская наука», проводимых Российской академией музыки имени Гнесиных. В настоящий момент завершена подготовка новой творческой работы – «Лоренцо Перози: жизнь и творчество композитора-священника» (науч. рук. А.А. Мальцева). Все эти проекты были осуществлены при участии студентов класса Н.В. Багинской.

Лютеранский центр Новосибирского академгородка уже более двадцати лет известен слушателям благодаря выступлениям ансамбля ранней музыки «Insula Magica», инструментального ансамбля артистов НОВАТа и других коллективов. На цифровом органе фирмы *Allen* концерты стали проходить относительно недавно, с 2015 г. Интересные программы и яркие исполнители сразу привлекли слушателей и сделали это пространство любимым и регулярно посещаемым. Здесь выступали как хорошо известные новосибирские музыканты, так и молодые органисты НГК, а также органисты из других городов России (М. Блажевич, Д. Ихина,

Д. Маханьков, Д. Ушаков, Т. Халиуллин, А. Шевченко, Я. Юденкова). Акустика данного помещения может сравниться с церковной, поэтому с большим удовольствием в Лютеранском центре выступают певцы и инструменталисты, интерес слушателей вызывают ансамблевые и хоровые программы. В среднем в месяц проходит по два концерта. Организатор концертов – композитор и органистка А. Канторович – вместе с другими музыкантами принимает участие в подготовке концертных программ и благотворительных мероприятий.

Представленное в данной статье направление концертно-творческой деятельности органистов – лишь малая часть того, в чем находит проявление возрастающая динамика органного искусства Новосибирска. Такие важные аспекты, как органное образование, научная и методическая работа еще ждут специального рассмотрения. Но взгляд на концертно-исполнительское направление уже дает представление о том, что органная культура Новосибирска – это единый механизм, в котором тесно сотрудничают различные концертные, конфессиональные и образовательные структуры. Именно этот факт свидетельствует о том, что дальнейшее развитие органного исполнительства будет только усиливаться.

О востребованности органной культуры в минувшее десятилетие всегда свидетельствовали полные благодарных слушателей концертные залы и соборы. Это служило стимулом для реализации масштабных проектов – тематических циклов концертов и фестивалей. Участие в них мастеров органного искусства совместно с молодыми талантливыми музыкантами подчеркнуло значимость преемственности и открыло новые яркие перспективы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ 2014 г. в соответствии с Указом Президента Российской Федерации был объявлен годом культуры.

² Н. Багинская исполнила «Славянский концерт» С. Слонимского для органа и камерного оркестра. Дирижировали оркестром студентов М. Конарев (2014) и А. Париман (2015). Прозвучала музыка для органа соло и ансамблей с органом Новосибирских композиторов С. Тосина, А. Молчанова, Г. Никулина.

³ С сольными, ансамблевыми и хоровыми программами выступали Е. Шевченко (Короткова), О. Колесникова, Е. Данилова, Д. Онал, П. Костина, А. Егоров, В. Ушаков (класс Н.В. Багинской). Помимо произведений барокко, которые стали основой репертуара, прозвучали сочинения В.А. Моцарта, Фантазии М. Регера, симфонии Ш.М. Видора, Л. Вьерна и др.

⁴ В концерте приняли участие заслуженная артистка Узбекистана, заведующая кафедрой специального фортепиано Т. Игноян, заслуженные артисты России Н. Лоскуткин (бас) и А. Турыгин (саксофон), Я. Мамонова (сопрано), М. Аунс (кларнет), Д. Суслов (баритон), С. Овчинников (виолончель), М. Овчинников (баян).

⁵ А.В. Чуловский с 1991 по 1998 г. работал на кафедре специального фортепиано Новосибирской

консерватории, вел класс органа. «А.В. Чуловский обладал организаторским талантом. Он открыл Сибирский органный центр... Это была в сущности филармоническая организация» (Головнева Н., 2019, с. 85).

⁶ Этот орган был установлен в 1978 г.

⁷ Среди них можно выделить концерты-лекции для детей с особенностями развития. К этим встречам органисты готовились, тщательно продумывая программы и их ведение. По словам родителей, такие встречи очень помогали детям.

⁸ Н. Колкер – солистка Новосибирской государственной филармонии до 2023 г.

⁹ В 2018 г. был закрыт музыкальный колледж при НГК.

¹⁰ Александр Князев (р. 1961) в 2017 г. – заслуженный артист Российской Федерации, с 2022 – народный артист Российской Федерации.

¹¹ Культурный центр «Иниго» образован в 1994 г.; директор – священник Я. Север, руководитель творческих проектов – Л.В. Городецкая (подробнее см.: Культурный центр «Иниго». URL: <https://inigo.ru/o-nas/> (дата обращения: 15.09.2024)).

¹² С 25 декабря 2023 г. по 7 января 2024 г.

¹³ С 31 июля по 18 августа 2024 г.

ЛИТЕРАТУРА

Багинская Н.В. Большому органу Новосибирской консерватории – 50 лет // Искусство и искусствоведение. Теория и опыт: Исполнительство и педагогика: Сб. науч. тр. Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2018. Вып. 16. С. 197–205.

Багинская Н.В., Головнева Н.И., Гончаренко С.С. Новосибирский орган: Страницы истории, 1969–2018. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019. 265 с.

Головнева Н.И. Андрей Владимирович Чуловский // Багинская Н.В., Головнева Н.И., Гончаренко С.С. Новосибирский орган: Страницы истории, 1969–2018. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019. С. 78–89.

Мальцева А.А., Панкина Е.В., Санникова Н.В., Светлова О.А. Дни старинной музыки в Новосибирской консерватории // Вестник музыкальной науки. 2015. № 1. С. 64–69.

Шпалек Г. Строительство органа в Новосибирской консерватории / пер. с нем. В.О. Нотман // Сибирский музыкальный альманах – 2000. 2001. С. 198–201.

REFERENCES

Baginskaya, N.V. (2018), "The Novosibirsk Conservatoire's Grand Organ is 50 years old", *Iskusstvo i iskusstvovedenie. Teoriya i opyt: Ispolnitel'stvo i pedagogika* [Art and art history. Theory and experience: performance and pedagogy], Vyp. 16, Kemerovskii gosudarstvennui institut kul'tury, Kemerovo, pp. 197–205. (in Russ.)

Baginskaya, N.V., Golovneva, N.I., Goncharenko, S.S. (2019), *Novosibirskii organ: Stranitsy istorii, 1969–2018*, "Novosibirsk organ: pages of history, 1969–2018", Novosibirsk, 265 p. (in Russ.)

Golovneva, N.I. (2019), "Andrey Vladimirovich Chulovskii", *Novosibirskii organ: Stranitsy istorii, 1969–2018*, "Novosibirsk organ: pages of history, 1969–2018", Novosibirsk, pp. 78–89. (in Russ.)

Maltseva, A.A., Pankina, E.V., Sannikova, N.V., Svetlova, O.A. (2015), "Days of Early Music at the Novosibirsk Conservatoire", *Journal of Musical Science*, no. 1, pp. 64–69. (in Russ.)

Shpalek, G. (2001), "Construction of the organ at the Novosibirsk Conservatory", *Sibirskii muzykal'nyi al'manakh – 2000* [Siberian Musical Almanac – 2000], trans. by V.O. Notman, pp. 198–201. (in Russ.)

Сведения об авторах

Багинская Наталья Викторовна, доцент, профессор кафедры специального фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: baginskayan@mail.ru

Мальцева Анастасия Александровна, доктор искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки, доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: aamaltseva@mail.ru

Authors Information

Natal'ya V. Baginskaya, Docent, professor of the Department of special piano at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: baginskayan@mail.ru

Anastasiya A. Maltseva, D. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of music history, associate professor of the Department of music theory and composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: aamaltseva@mail.ru

Поступила в редакцию 15.10.2024

После доработки 15.11.2024

Принята к публикации 17.11.2024

Received 15.10.2024

Revised 15.11.2024

Accepted for publication 17.11.2024

© Царева, Е.С., 2024

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-110-123

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РЕГИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ПОСРЕДСТВОМ ФРАКТАЛЬНОЙ ОПТИКИ (НА ПРИМЕРЕ ЕНИСЕЙСКОЙ ГУБЕРНИИ)

Е.С. Царева¹

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

Аннотация. В статье предпринимается попытка антропологического анализа региональной музыкальной жизни с привлечением междисциплинарного фрактального подхода, впервые разрабатываемого на музыкально-краеведческом материале. Он способствует осмыслению человеческого фактора в исторических исследованиях с новых позиций, полнее демонстрируя коллективную кооперацию личностных усилий, проявляющуюся в антропологической мозаичности музыкальной жизни локуса (на примере Енисейской губернии), отличающуюся важностью каждого участника (условного фрактала), а также мобильностью, условной иерархичностью и амбивалентностью общей структуры. Изложенные соображения, с учетом социологических теорий Э. Роджерса и П. Штомпки, позволили представить типологию участников музыкальной жизни Енисейской губернии через рассмотрение «человеческого измерения» в протекаемой диффузии новых для сибирских – североазиатских – территорий России общеевропейских академических музыкальных традиций. Выявленные титульные позиции в распространении и развитии нового для Сибири музыкального мышления принадлежали социальным лидерам, инноваторам, ранним заимствателям и раннему большинству, среди которых присутствовали прямые (европейцы) и опосредованные (русские) носители западных традиций. По отношению к сибирскому локусу они в свою очередь дифференцировались на экзогенные (пришлые, миграционные), эндогенные (условно местные, родившиеся и выросшие в регионе) и ротационные (сибиряки, вернувшиеся после обучения в метрополии на свою малую Родину) типы и наполнялись представителями интеллигенции (в том числе ссыльной), чиновничества и купечества. Фрактальная оптика в качестве инструмента исследования позволяет увидеть огромное многообразие линий действий индивидов как один целостный феномен, обнаружить закономерность в хаотичных (на первый взгляд) процессах региональной музыкальной жизни, а также конструктивно осуществлять взаимодействие макро- и микроуровней рассмотрения проблемы и синтезировать различные фокусы увеличительного стекла как степени приближения к объекту исследования.

Ключевые слова: академические музыкальные традиции, музыкальная жизнь Енисейской губернии, антропологическая мозаичность, фрактальный подход

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Царева Е.С. Антропологический анализ региональной музыкальной жизни посредством фрактальной оптики (на примере Енисейской губернии) // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 110–123. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-110-123.

ANTHROPOLOGICAL ANALYSIS OF REGIONAL MUSICAL LIFE THROUGH FRACTAL OPTICS (ON THE EXAMPLE OF THE YENISEI PROVINCE)

E.S. Tsareva¹

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

Abstract. The article attempts an anthropological analysis of regional musical life with the involvement of an interdisciplinary fractal approach, which is being developed for the first time on the basis of musical and local history material. It contributes to the understanding of the human factor in historical research from a new perspective, more fully demonstrating the collective cooperation of personal efforts manifested in the anthropological mosaic of the musical life of the locus (on the example of the Yenisei province), characterized by the importance of each participant (conditional fractal), as well as mobility, conditional hierarchy and ambivalence of the overall structure. The above considerations, taking into account the sociological theories of E. Rogers and P. Shtompka, allowed us to present the typology of participants in the musical life of the Yenisei province through the consideration of the “human dimension” in the ongoing diffusion of pan-European academic musical traditions new to the Siberian – North Asian territories of Russia. The revealed title positions in the dissemination and development of new musical thinking for Siberia belonged to social leaders, innovators, early borrowers and the early majority, among whom there were direct (Europeans) and indirect (Russians) bearers of Western traditions. In relation to the Siberian locus, they, in turn, differentiated into exogenous (newcomers, migrants), endogenous (usually local, born and raised in the region) and rotational (Siberians who returned to their small homeland after studying in the metropolis) types and were filled with representatives of the intelligentsia (including exiled), officials and merchants. Fractal optics as a research tool allows us to see how one integral phenomenon is a huge variety of lines of action of individuals and to detect a pattern in the chaotic, at first glance, processes of regional musical life, as well as effectively interact macro and micro levels of consideration of the problem and constructively synthesize various foci of magnifying glass as the degree of approximation to the object of study.

Keywords: academic musical traditions, musical life of the Yenisei province, anthropological mosaic, fractal approach

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

For citation: Tsareva, E.S. (2024), “Anthropological analysis of regional musical life through fractal optics (on the example of the Yenisei province)”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 110–123. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-110-123.

Антропологический анализ в последнее время получает новую актуализацию в исторической науке в контексте произошедшего так называемого антропологического поворота (Побережников И., 2012), однако в полной мере его перспективы обнаруживаются в краеведении. Изучение истории музыкальной жизни в регионах, зачастую лишенных постоянного пребывания выдающихся лидеров, требует фиксации роли и значения каждого ее участника. В этой связи концептуальное значение приобретает обращение к междисциплинарному фрактальному подходу, который полнее раскрывает коллективную кооперацию человеческих усилий. В итоге размываются традиционные для исторических исследований границы героя и толпы, при этом иерархичность культуротворческих человеческих ресурсов становится условной, а на первый план выступает антропологическая мозаичность локальной музыкальной жизни.

Напомним, автором фрактального подхода является математик Б. Мандель-

брот (1975). В одной из своих последних работ он определяет фракталы как неправильные объекты, форма которых воспроизводится в любом масштабе, и где каждый малый участок представляет собой ключ к целой конструкции (Мандельброт Б., 2004, с. 50–51). Главный маркер фракталов – самоподобие¹. Наряду с этим их отличает иерархичность, нетривиальность структуры на любом этапе, итерационность (многократное повторение алгоритма), рекурсивность (конечные результаты каждого цикла являются начальными данными для следующего, направленного на самовоспроизведение и одновременно усложнение системы), масштабная инвариантность. Особенно подчеркнем, что фракталы одновременно соединяют в себе понятия как формы, так и процесса.

Обратимся к сфере музыкального краеведения, связанной с адаптацией и функционированием академических музыкальных традиций (АМТ). Они исторически базируются на комплексе

норм и образцов, сложившемся в европейском музыкальном профессиональном искусстве Нового времени, распространенном далеко за пределами своего становления. Проецируя существующий понятийный ряд, ранее апробированный в гуманитарных исследованиях², получаем следующую картину.

Человек в качестве носителя АМТ может рассматриваться как фрактал; социальные отношения (строющиеся на диалоге) интерпретируются как фрактальные цепочки; активное человеческое творческое пространство составляет фрактальное множество; культурная диффузия (тиражирующая самоподобие общеевропейской академической музыкальной модели во времени и пространстве) выступает фрактальным процессом; синхронный срез локальной музыкальной жизни – паттерном; региональная музыкальная культура (система), где базовые элементы «откристаллизованы», сформированы, функционируют и способны к самовоспроизводству – мультифракталом.

Абстрактная модель АМТ (генетически основывающаяся на европейском опыте) несет функцию фрактальной формулы-инварианта, воспроизводимой в реальной жизни посредством бесконечного множества вариантов, опредмечиваемых людьми. В каждом сегменте фрактального паттерна в конкретный исторический момент воплощен в той или иной вариативной форме определенный блок (композиторское творчество, исполнительство, образование, слушательская среда) модели-формулы³.

Фрактальная оптика раскрывает следующие взаимосвязанные параметры антропологической мозаичности региональной музыкальной жизни. *Во-первых*, это ценность и важность каждого человека (условно обозначенного термином «фрактал», это своего рода «пазл» в мозаичном панно музыкальной жизни).

Он играет необходимую роль в общем целом и влияет своими решениями и действиями на строение всей структуры, что реализуется в полицентричности и одновременно децентрации фрактального множества, представленного разноплановой палитрой носителей музыкальных идей и традиций. *Во-вторых*, постоянные мобильность мозаичного узора и обновление действующих лиц (фракталов), отраженные в трансформациях фрактальных цепочек, приводящих к изменению в сегментах паттернов и оказывающих влияние на мультифрактальное целое. *В-третьих*, условная фрактальная иерархичность: антропологическая мозаика музыкальной жизни локуса отличается относительными (подвижными) центрами и периферией. *В-четвертых*, амбивалентность и взаимозаменяемость отношений так называемых центральных фигур и лиц второго плана: при приближении и детальном анализе незаметный участник может становиться истинным центром, превосходя в содержании своего культуротворческого вклада популярную личность.

История Енисейской губернии (1822–1925) свидетельствует об особой роли личностей-подвижников (в контексте проблематики настоящей статьи обозначенных как фракталы) на периферии, участвующих в становлении локальной музыкальной жизни. Их уникальные характеристики и типологические черты явлены как на общенациональном, так и региональном уровне. Опираясь на изложенные соображения и принимая во внимание социологические теории Э. Роджерса (Rogers E., 1995) и П. Штомпки (2005), попытаемся представить классификацию участников музыкальной жизни Енисейской губернии через рассмотрение «антропологического (личностного) фактора» (И.В. Побережников) в протекаемой диффузии культурных ин-

новаций (в роли которых в данном случае выступали новые для Сибири общеевропейские АМТ), диффузии, понимаемой не как следствие абстрактных закономерностей, а результат действий вполне конкретных людей. Дифференцируя творческие силы, распространяющие новые для региона традиции, мы учитываем также временные параметры (скорость принятия и освоения инновации в обществе) и условное разделение на индивидуальные и коллективные действия (так как история локуса при необходимой детализации демонстрирует диалектическую взаимозависимость и постоянное взаимодействие отдельных и совместных усилий людей).

Предварительно подчеркнем, привносимые посредством личностного посредничества элементы новоевропейского музыкального мышления получают закрепление только при условии присутствия личностей, заинтересованных в новации и перехватывании эстафеты, способных стать носителем и транслятором новых традиций (фракталом) и вступить в коммуникационные связи, составляя очередное необходимое звено в формируемой фрактальной цепочке. Таким образом, рассматривая человеческий фактор в процессе диффузии инноваций на берегах Енисея необходимо учитывать два важнейших аспекта: культуротворческий уровень и количество попадающих на эту территорию носителей новоевропейских традиций, и состояние социального пространства принимающей стороны. Чем больше качественные и количественные показатели с обеих сторон, тем мощнее эволюционный прорыв в диффузионном процессе.

На «темпоритм» процессов культурной диффузии и фрактального моделирования в музыкальной жизни Енисейской губернии влияло присутствие представителей первых трех категорий потреби-

лей инноваций (по Э. Роджерсу): инноваторов, ранних заимствователей и раннего большинства. Они первыми «заражаются» новациями (в нашем случае АМТ), становясь их носителями и трансляторами, согласно предложенной концепции – фракталами, множа очередные звенья в коммуникативных диалогических связях – фрактальных цепочках.

Вместе с тем представители нового типа музыкального мышления также не являются гомогенным массивом. Опираясь на известную инновационную ориентацию академической музыкальной культуры (С.П. Галицкая, Т.В. Черденченко)⁴, ее носители в свою очередь дифференцируются на передовых и отстающих, а ведущие позиции в моделировании музыкальной жизни принадлежат инноваторам, ранним заимствователям и раннему большинству, что проявляет иерархичную рекурсию во фрактальной музыкальной геометрии. Эти категории в Енисейской губернии в основном активно пополнялись представителями трех различных социально-профессиональных групп – интеллигенции, чиновничества и купечества, образуя своего рода (согласно теории П. Штомпки) «социальные круги новаторского плана». При этом на примере краеведческого материала речь не идет о явлениях «протестной контркультуры», рассмотренной П. Штомпкой (2005, с. 441). Последний тезис требует уточнения, поэтому остановимся на этом чуть подробнее.

Выделяя обозначенные выше три группы, автор опирается не на сословную иерархию городских жителей (так называемый «традиционный подход»), а на их «социальный статус и / или занятия каждого человека» (Брюханова Е., 2016, с. 255) (стратификационный подход). По заключению известного историка Ю.М. Гончарова, в российских (в том числе и сибирских) городах в пореформенное время

«рушились сословные перегородки» и «на первый план все отчетливее выступало деление не по сословиям, а по занятиям, по способу извлечения дохода и заработка» (2013, с. 129).

Разделение на означенные социально-профессиональные группы, чьи культуротворческие позиции наиболее заметны, – интеллигенцию⁵ (в широком смысле понимаемую как «люди, профессионально занимающиеся умственным трудом» (Грязнухина Т., 2004, с. 13)), чиновничество («лица, состоявшие на гражданской службе и профессионально занимавшиеся управленческой деятельностью» (Матханова Н., 2018, с. 23)) и купечество (исторически сложившаяся социальная группа, профессионально занимавшаяся предпринимательской деятельностью (Быконя Г., 2012, с. 20)) – получило закрепление в исследованиях, посвященных истории городской жизни Сибири второй половины XIX – начала XX в. (Гаврилова Н., 2002; Матханова Н., 2017).

На досоветском историческом губернском этапе (1822–1919) представители интеллигенции, чиновничества и купечества становятся главными движущими силами распространения культурных инноваций и их освоения на Енисее, при этом интеллигенция не утрачивает свою роль и со сменой политико-экономической формации (1920–1925). В составе означенных социальных страт находились музыканты (профессионалы и любители), а также увлеченные и просвещенные слушатели.

Так, первые формы светского музицирования в городах Енисейской губернии получают реализацию и развитие в домах ссыльных дворян (например, декабристов братьев Крюковых в Минусинске, В.Л. Давыдова в Красноярске, М.А. Фонвизина в Енисейске и польских повстанцев), крупных чиновников (первого губернатора А.П. Степанова, окружного началь-

ника Минусинска А.К. Кузьмина) и купцов (Кузнецовых в Красноярске, Беловых в Минусинске, Барковых в Енисейске). Музыкальная интеллигенция в губернии пополнялась не только приезжими людьми (в том числе ссыльными), но и постепенно со второй половины XIX в. насыщалась уроженцами Сибири, получившими образование в крае и за его пределами. Одной из характерных особенностей региона (вследствие малочисленности дворянского сословия) стало обогащение городской музыкальной интеллектуальной элиты в конце XIX – начале XX в. просвещенными представителями сибирских купеческих династий (яркие примеры купцов-интеллектуалов⁶ Ю.П. Матвеева, А.И. Кытманов, П.П. Шипилин)⁷ (Баркова А., 1887; Кузьмина Т., 2022; Царева Е., 2014).

Отдельно остановимся на профессиональных музыкантах, без которых сделалась бы невозможной полноценная реализация в локусе формулы-инварианта АМТ. Предиспозиция к осуществлению «инновационной роли» (по П. Штомпе) встроена в структуру их социальной функции, что обусловлено сущностным содержанием академического искусства. Однако их участие в музыкальной жизни не всегда ограничивается выполнением предписанных должностных обязанностей. Как показывает история, многие талантливые музыканты, не занимающие высоких должностей, не обладающие качествами общественного деятеля, не стремящиеся к вершинам административной лестницы, с точки зрения вклада в распространение, сохранение и развитие истинно академических традиций не уступают «видимому» лидеру, в очередной раз подтверждая амбивалентность отношений условных центра и периферийного поля.

Присутствие во фрактальном рисунке творческого коллектива талантливого музыканта во многом определяет уровень

целого состава, что на периферии в силу кадрового дефицита особенно ценно. Архивные источники сохранили отзывы современников об исполнительском искусстве функционирующих в Енисейской губернии начала XX в. оркестров – сквозь призму мастерства их инструменталистов. Известно, что оркестр 14-го полка под управлением И.М. Суходрева в годы Первой мировой войны представлял собой «сыгранный, сильный и уже немолодой оркестр», объединявший хороших специалистов и демонстрировавший публике «большие и интересные» программы: «Был там великолепный трубач – солист Лесковский, игравший на серебрястой трубе. Звук у него был легкий, свободно льющийся и слегка часто вибрирующий»⁸.

Из числа инноваторов, ранних заимствователей и раннего большинства выдвигаются социальные лидеры. Помимо функции восприятия инноваций и катализатора их распространения, они обладают качествами активных инициаторов структурно-процессуальных изменений как на уровне синхронного среза (паттерна), так и системы традиций в целом (мультифрактала). Социальные лидеры способны личностно аккумулировать алгоритм культуротворческих действий и сложение социальных отношений (фрактальных цепочек). Они инициировали и создавали творческие коллективы и организации (приумножая сегментный состав паттерна), активно моделируя и развивая систему АМТ (мультифрактал). Это проживавшие в разные годы существования Енисейской губернии представители музыкально-просвещенной или со специальным образованием интеллектуальной элиты, различные по национальной, профессиональной и социальной принадлежности.

Они могли присутствовать как среди временно попадающих (и не всегда по

своей воле) на сибирские земли людей, так и среди осевшего населения. Число первых заметно увеличивалось в годы социальных трансформаций (сопровождающихся войнами, революциями), когда значительно усиливались центробежные диффузионные человеческие потоки в Сибирь (военные, пленные, ссыльные, беженцы), а количество вторых росло по мере эволюции городской музыкальной жизни Красноярья и развития ее инфраструктуры.

В отличие от столицы число таких музыкально-общественных деятелей мало и нестабильно, при этом личностный вклад в развитие академического искусства в локусе масштабно-инвариантен событиям в центре. Их уход мог повлечь деструктивные изменения (как паттернов, так и мультифрактала), если в локальном антропологическом узоре не находилось личностей, способных перехватить лидерскую эстафету и компенсировать «потерю», «стянуть» и направить «рассредоточивающиеся» культуротворческие процессы коллективного взаимодействия. При этом учитывая мобильность, условную иерархичность и амбивалентность отношений участников музыкальной жизни как самоподобной антропологической мозаики, роли социальных лидеров (пульсирующих активных центров в потоке событий и процессов) являются подвижными и открытыми, а концентрация лидерских качеств и творческого потенциала имеет бесконечные вариационные воплощения в антропологическом узоре.

По отношению к сибирскому локусу социальных лидеров, инноваторов, ранних заимствователей можно дифференцировать на следующие типологические группы: экзогенные, эндогенные и ротационные. К первой принадлежат «пришлые» (миграционные) культуротворческие ресурсы, представители внешней, по отношению к региону, социокультурной

системы. Среди них были *прямые* (европейцы) и *опосредованные* (русские) носители нового музыкального мышления, выступающие проводниками прямого (из Европы как исторически первого ареала реализации фрактальной формулы-инварианта) и опосредованного (из нового центра распространения уже адаптированных и переработанных традиций – российской метрополии) диффузионных процессов соответственно.

Они импортировали на берега Енисея знания и представления, полученные в Европе и метрополии России, и внедряли новации, мотивированные «экзогенно», в изначально чужую для них среду. Пребывание таких мигрантов в Енисейской губернии было различным по времени и продиктовано разными причинами: относительно добровольными, но даже при этом скорее вынужденными – например, вопросами трудоустройства (как первый гражданский губернатор Енисейской губернии, действительный статский советник А.П. Степанов; воспитанник Петербургской консерватории, антрепренер В.И. Розеноэр; дирижер и антрепренер И.М. Суходрев; выпускник Петербургской певческой капеллы П.И. Иванов-Радкевич), но во многих случаях откровенно принудительными (в их числе потомственный дворянин, декабрист В.Л. Давыдов; участник польского восстания, органист Н.И. Войцеховский; пленные Первой мировой войны дирижер Д. Больдиш и скрипач А. Мелеш; беженцы Гражданской войны, воспитанники столичных консерваторий скрипачи и дирижеры Ф.Ф. Держановский и Ю.М. Юровецкий, скрипач Н.Н. Тихонов, пианист С.М. Брудинский др.).

Независимо от времени пребывания в Енисейской губернии они искренне отдавали себя сибирской музыкальной жизни. Для некоторых из них Красноярье становилось поистине второй родиной. Так,

наиболее продуктивный период творчества П.И. Иванова-Радкевича был связан с Красноярском, где он прожил 25 лет, а польский ссыльный Н. Войцеховский, попавший на юг Красноярского края в 1867 г., даже после дарованной ему амнистии в 1883 г. решил остаться в Минусинске.

Эндогенная группа включала опосредованных (русских) носителей нового музыкального мышления, родившихся и выросших внутри региональной социокультурной системы, на территории Сибири получивших образование, проигрывавших первой группе по его уровню, но наделенных творческой энергией, инновационным потенциалом, организационными качествами, способностью к быстрому освоению нового знания, заинтересованных в развитии родного края. Предлагаемые ими инновационные идеи рождались и мотивировались «эндогенно», как реакция на внутренние диссонансы музыкально-культурной системы. К ней относились сибиряки – хормейстеры С.Ф. Абаянцев и О.И. Петров, скрипач и дирижер А.И. Клястер, ученый В.П. Косованов, журналист и владелец типографии Е.Ф. Кудрявцев, педагог и регент Н.З. Ярцев. Ряд имен можно продолжить.

В ротационную группу входили *опосредованные* (русские) носители западноевропейских музыкальных традиций, соединяющие некоторые типологические черты двух первых и на примере своего жизненного пути демонстрирующие механизм «круговращения» между столицей и провинцией, выполняющие роль «культурного моста», ментально связывающего центр и периферию. Являясь уроженцами сибирских губерний, получив образование в метрополии страны или Европе, они возвратились (на определенный период или навсегда) в родной регион.

Эта группа включала представителей купеческих династий – выпускников Санкт-Петербургского университета, кандидатов наук А.А. Баландина и А.И. Кытманова; обладательницу дипломов Высших женских Бестужевских курсов в Петербурге и Сорбонского университета, прошедшую стажировку в Институте Пастера в Париже и Химической школе в Женеве В.А. Баландину; воспитанника Казанского ветеринарного института и Парижской медицинской школы С.В. Востротина и др. (Быконя Г., 2012). Она пополнялась профессиональными музыкантами, чьи семьи принадлежали к разным социальным стратам, среди них – воспитанники Петербургской консерватории вокалисты Л.А. Аракина, М.К. Сладковский, пианист, композитор и дирижер С.М. Безносовых, скрипач и дирижер А.Л. Марксон; выпускники Московской консерватории оперные певцы Б.Н. Войцеховский и П.И. Словцов (Кузьмина Т., 2022; Царева Е., 2014).

История Красноярья демонстрирует высокую результативность фрактальных цепочек, связывающих ярких лидеров. Нередко подобные союзы приводят к существенным сдвигам в структурном рисунке паттерна. Так, 1880-е гг. в Красноярске, благодаря появлению в городе сразу нескольких творческих лидеров (скрипач и педагог З.А. Барш, хормейстер Г.Ф. Бедненко, С.М. Безносовых и др.), объединивших свои усилия сначала в рамках музыкального кружка (год создания: 1882), а затем Общества любителей музыки и литературы (1886), озаменованы образованием светского смешанного хора, симфонического оркестра, проведением оперных постановок.

Аналогичное сегментное обогащение паттернов в той или иной масштабной-инвариантной версии происходило как в до-революционных Енисейске и Минусинске в контексте деятельности подобных музы-

кально-любительских обществ конца XIX – начала XX в. (Царева Е., 2017), так и в городах губернии в 1920-е гг. при советской власти на примере функционирования различных творческих союзов (Трудовой оперный коллектив в Красноярске⁹, музыкальный кружок Ф.И. Алексеева в Минусинске)¹⁰, консолидировавших лидеров.

Формирование и развитие АМТ Енисейской губернии заметно динамизировались, когда лидеры (выдвигавшиеся среди фракталов) одновременно присутствовали среди миграционных творческих ресурсов (краткое время пребывающих на енисейской земле) и местных деятелей. Означенные творческие диалоги множественно фиксируем в годы социальных трансформаций – Первой мировой и Гражданской войн. Данный период отмечен массовыми центробежными потоками культуротворческих мигрантов в Сибирь. Вместе с тем к этому времени в Красноярье уже сформировалось подготовленное социальное пространство, включавшее далеко не в единичном эквиваленте лидеров-фракталов, которые находились среди условно говоря местной интеллигенции (сибиряков и тех, кто добровольно выбрал города губернии местом трудоустройства), и их общение с культурными мигрантами строилось как на уровне «учитель-ученик», так и паритетного диалога.

Пребывание в Минусинске в годы Первой мировой войны ученого-ботаника, музыканта-любителя (дирижера и пианиста) К.А. Угрина и профессионального вокалиста, воспитанника Московской консерватории Б.Н. Войцеховского обеспечило значительное (хотя и кратковременное) усиление деятельности местного Литературно-музыкально-драматического общества, выражавшееся в создании симфонического оркестра, регулярном проведении камерных вечеров, постановке оперных сцен¹¹.

В Красноярске эти годы ознаменованы созданием П.И. Ивановым-Радкевичем детской оперы «Царевна Земляничка», изначально написанной для его учениц женской гимназии в сопровождении фортепиано. При знакомстве с творчеством симфонического оркестра пленных европейцев под руководством венгра Д. Больдиша, композитором был сделан оркестровый вариант оперы, который неоднократно успешно исполнялся совместными интернациональными усилиями на городской театральной сцене (Царева Е., 2014, с. 171–180). Опыт венгерского дирижера Д. Больдиша способствовал формированию стационарного профессионального музыкального театра в советском Красноярске. В начале 1920 г. он активно участвовал в постановках оперы «Паяцы»¹².

В военные годы в Красноярске, благодаря появлению новых лидеров и выстроенных с ними фрактальных цепочек, осуществлялись решительные действия, направленные на становление важнейшего, но «запаздывающего» элемента в локальной системе АМТ – профессионального образования. В 1919 г. молодежное культурно-просветительное общество «Дом юношества» (под председательством активного гимназиста, талантливого пианиста и организатора Л. Гинцбурга) пригласило в качестве руководителя создаваемой при нем музыкальной школы пленного венгерского скрипача А. Мелеша¹³.

Одним из результатов взаимодействия социальных лидеров, инноваторов, ранних заимствователей и раннего большинства стало появление важнейшего типа коллективных субъектов изменений в музыкальной жизни Енисейской губернии – инновационных организаций, которые в дореволюционный период были представлены различными формами общественных объединений (клубами, собраниями и культурно-просветительными

кружками, обществами), а в первые советские годы в регионе (без участия купеческого сословия) получили воплощение в виде новых органов управления культурой и искусством (губернские и уездные отделы, подотделы, секции искусств).

Создание инновационных организаций в Енисейской губернии (их имперских и советских вариантов) подчинено основному фрактальному принципу – самоподобию, которое проявлялось в широком диапазоне версий (в рамках конкретной трансплантируемой формы) как на процессуальном, так и структурном уровнях. На периферии они образовывались по образцу заданных в центре (столицах) формулах организаций, приобретая специфическую модификацию в различных локальных масштабах.

Аккумулируя и кооперируя человеческие ресурсы, инновационные организации представляли собой структурированный очаг творческой энергии фрактального множества, выступая значимым координатором процессов локальной музыкальной жизни на берегах Енисея. Их работа в условиях периферии отличалась пунктирностью, а ее качество и масштаб зависели от числа участников (фрактального наполнения). Вместе с тем имперские прототипы в Красноярье, функционировавшие в зоне самоорганизационных процессов, не имевшие государственного финансирования и наделявшиеся изначально меньшим (по сравнению с советскими вариантами) объемом целей и задач, пользовались большей свободой действий. Они, при свойственной им в той или иной мере культурно-просветительской деятельности, отличались целями своего создания и доминантными векторами в работе.

Клубы и собрания в основном осуществляли разумно-досуговую, развлекательную функцию, направленную внутрь себя, а кружки и общества в большей

степени ориентировались на моделирование культурного пространства широко «вовне», что дает нам основания для дифференциации их на самоорганизационные культуротворческие объединения интровертного и экстравертного типов соответственно. Благодаря вторым и непосредственно музыкальным культурно-просветительным инновационным организациям (различным кружкам и обществам любителей искусства) в городах Енисейской губернии в конце XIX – начале XX в. локализовывались истинно академические традиции в их системной взаимосвязи по подобию фрактальной формулы-инварианта (Царева Е., 2017).

В качестве выводов отметим следующее. Фрактальный подход при использовании в историческом исследовании способствует преодолению хаоса в обработке огромного количества эмпирического материала¹⁴. Он выступает синтезирующей, «скрепляющей» основой, объединяющей различные подходы и методы, сохраняя единство концептуального осмысления¹⁵, раскрывая новые перспективы антропологического анализа в музыкально-краеведческих научных изысканиях. Фрактальная оптика способствует не только более глубокому осмыслению значения явных главных действующих лиц, но и позволяет увидеть в толпе людей в их взаимозависимости и взаимосвязанности с друг другом, обнаружить роли новых, ранее невидимых участников, казалось бы второстепенных, но без которых оказываются невозможными многие важные процессы и события, а попадающие в исследовательский фокус традиционно ускользающие детали демонстрируют новые аспекты в понимании целого.

В итоге полицентричность и децентрация региональной (и не только) музы-

кальной жизни проявляются в раскрытии ценности каждого фрактала – носителя АМТ, одновременно сочетающего самоподобие, уникальность и незаменимость во фрактальном «кружеве». Он может входить в орбиту многих культуротворческих отношений – быть звеном фрактальных цепочек различных сегментов паттернов музыкальной жизни, обуславливая их необходимое взаимодействие. Причем, учитывая иерархичную системность каждого сегмента (среди базовых – исполнительство, образование, композиторское творчество, слушательская среда) как отдельного блока фрактальной формулы академического искусства, действия фрактала (человека) могут одновременно разворачиваться на различных его уровнях.

Однако помимо включения в зону центростремительного притяжения человек сам является центром, формируя на своем уровне культуротворческое пространство уже вокруг себя. Кроме того, в диахронном и синхронном срезе своей жизни один и тот же человек может входить в различные группы участников процесса диффузии инноваций как в пределах одного, так и нескольких сегментов, ограничиваться исполнением предписанной «инновационной роли» или стать творческим лидером¹⁶. При детальном анализе видимая иерархичная рекурсия во фрактальном антропологическом узоре (образуемая вложенными самоподобными фрактальными цепочками) не имеет прямой зависимости от социального статуса каждого участника. Подлинными критериями выступают личные и профессиональные качества человека, что наделяет иерархичную структуру антропологической мозаики амбивалентностью, мобильностью и условностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Заметим, что абсолютно самоподобные фракталы – это абстрактные, искусственные объекты. В природе и обществе строгое подобие не встречается.

² См., например: (Жуков Д., 2007; Николаева Е., 2016; Петряков Л., 2017; Тишин А., 2001).

³ Впервые междисциплинарный фрактальный подход в музыкальном краеведении был задействован М.Н. Дрожжиной и Е.С. Царевой. Подробнее см.: (Дрожжина М., 2019; Царева Е., 2021).

⁴ С.П. Галицкая отмечала существующее «в музыкальной культуре неканонического (композиторского) типа» осознанное стремление «к созданию семантически и формально нового» (1994, с. 12), а Т.В. Чередниченко определяла европейскую опус-музыку как «историческую цепь новаций» (1994, с. 71).

⁵ Изучение интеллигенции как сложного социокультурного феномена представляет дискуссионную проблему. Особую перспективность приобретает предпринятое в современной отечественной гуманитарной науке разделение понятий «интеллектуалы» и «интеллигенция», активно разрабатываемое сотрудниками Научно-исследовательского института интеллигентоведения при Ивановском государственном университете. Так, по заключению К.А. Юдина и М.А. Бандурина, первое «не может иметь самостоятельного значения и выступает лишь предикатом субъекта-носителя» (2016, с. 113), а интеллигенция, помимо традиционного профессионально-деятельностного критерия, дополняется социально-философским обоснованием и трактуется ими как «трансцендентальная общность, чье единение проистекает из запредельного служения наднациональным и наиндивидуальным принципам» с разумной дистанцией «ко всему внешнему, преходящему, количественному и становящемуся» (Юдин К., 2016, с. 113). На сибирском эмпирическом материале это получает успешную апробацию в исследованиях Н.П. Матхановой. Избегая интеграции интеллигенции (среди которых «учителя, врачи, инженеры, ученые-исследователи») и чиновничества («корпус государственных служащих»), при этом учитывая существующую общность их представителей, проявляющуюся в занятии «высшими, наиболее сложными видами умственной деятельности», и немаловажные отличительные характеристики интеллигента – автономность и невключенность «в сложившуюся систему власти и иерархических отношений», Н.П. Матханова убедительно вводит понятие «чиновник-интеллектуал», которое работает и на материале Красноярья (2018). С определенной долей условности предложенный подход с использованием гибридного термина возможно проецировать и на енисейское купечество. Что касается непосредственно сибирской интеллигенции как социально-профессиональной группы, то

среди ее региональных особенностей было наполнение внушительными миграционными ресурсами (приезжавшими на работу в регион высококвалифицированными специалистами и ссыльными). Местный компонент (формирование которого активизировалось великими реформами 1860–1870-х гг.) отличался демократичным происхождением и наполнялся «в основном из крестьян, мещан, купцов, разночинцев» (Грязнухина Т., 2004, с. 20), составляя первое поколение интеллигенции.

⁶ Если первое поколение купцов в Енисейской губернии в основном вышло «из народа» и не отличалось образованностью, то детям своим оно пыталось обеспечить элитное обучение, в том числе музыке, в метрополии России и зарубежной Европе. Многие из них возвращались на малую родину. Как отмечает Е.В. Комлева, с середины XIX в. среди енисейского купечества «наметилась своего рода дифференциация по культурно-образовательному уровню» и стали выделяться лица, «приблизившиеся по своим жизненным ориентирам и социальному значению к интеллигенции»: литераторы, музыканты, художники, журналисты, издатели, библиофилы, краеведы, организаторы музеев, члены научных обществ и др. (Быконя Г., 2012, с. 30). В большинстве своем это были люди с высшим и средним образованием, которые официально числясь в купечестве с различным пропорциональным соотношением совмещали занятия предпринимательской деятельностью (сохраняя основной источник дохода) и интеллектуальным трудом, соответствуя понятию купцов-интеллектуалов. Кроме того, наблюдалась общесибирская тенденция полного перехода купеческих детей «в разряд интеллигенции и прочих социальных групп», отказываясь от «продолжения профессиональной деятельности своих отцов» (Быконя Г., 2012, с. 46).

⁷ Декабристы в воспоминаниях современников: Сб. ст. / сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. В.А. Федорова. М.: Изд-во МГУ, 1988. 507 с.

⁸ Иванов-Радкевич А.П. Воспоминания (рукопись) // Красноярский краевой краеведческий музей (КККМ), о/ф 9544-2/Д 2709.

⁹ Сементовский К.М. Доклад о музыкальной жизни Красноярска (1917–1925) // КККМ, о/ф 4704-29 на 6 л.

¹⁰ Да-с. Фауст // Власть труда. 1923. 13 июня. № 56.

¹¹ К постановке «Фауста» // Минусинский листок. 1915. 4 марта. № 75.

¹² Материалы (списки, удостоверения, переписка) по личному составу Первого Советского театра за 1920 г. // Государственный архив Красноярского края (ГАКК), ф. р-93, оп. 2, д. 20, л. 283.

¹³ Музыкальная школа // Свободная Сибирь. 1919. 29 янв.

¹⁴ Перспективность использования фрактальной теории в работе с историческими данными

убедительно подчеркивается Д.С. Жуковым и С.К. Ляминами: «В историческом исследовании лавинообразное увеличение эмпирических фактов нередко приводит исследователя в теоретический тупик. Фрактальная геометрия, напротив, позволяет свести все множество фактов к определенной закономерности, и что более важно – утверждает объективное наличие этой закономерности» (2007, с. 101).

¹⁵ В этой связи симптоматично заключение философа Л.Д. Петрякова о фрактальной теории как новом перспективном методологическом инструменте гуманитарных наук, «позволяющем интегрировать разные точки зрения и методологические подходы, сохраняя единство метода» (2017, с. 150).

¹⁶ Так, Н.Н. Тихонов играл в группе вторых скрипок в симфоническом оркестре подотдела ис-

кусств Красноярска начала 1920-х гг., преподавал в Народной консерватории и стал ее директором, А.Л. Марксон в начале XX в. выступал сольно как скрипач, играл в любительском оркестре П.И. Иванова-Радкевича и симфоническом оркестре И.М. Суходрева при Профсоюзе, возглавлял театральный и полковой оркестры, давал частные уроки, а в советское время руководил симфоническими оркестрами и преподавал в Народной консерватории, С.Ф. Абаянцев до 1920 г. руководил архиерейским хором, играл на альте и скрипке в кинотеатрах, а также в оркестре Профсоюза, в 1920-е гг. был в составе симфонического оркестра подотдела искусств, управлял Губернским показательным хором, преподавал в Народной консерватории и позже возглавил ее (Царева Е., 2014).

ЛИТЕРАТУРА

Баркова А.И. Воспоминания о сибирской золотопромышленности // Сибирский сборник. 1887. Приложение к «Восточному обозрению». СПб., 1887. С. 168–185.

Брюханова Е.А., Сарафанов Д.Е., Владимиров В.Н., Колдаков Д.В. Подходы к изучению социальной структуры сибирского города на рубеже XIX–XX вв. (по материалам метрических книг Барнаула) // Известия УрФУ. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2016. Т. 18, № 4. С. 254–270.

Быконя Г.Ф., Комлева Е.В., Погребняк А.И. Енисейское купечество в лицах (XVIII – начало XX в.). Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2012. 316 с.

Гаврилова Н.И. Общественный быт горожан Иркутской губернии во второй половине XIX века: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Иркутск, 2002. 27 с.

Галицкая С.П. К проблеме центра и периферии в традиционной музыкальной культуре // Периферия в культуре: Сб. ст. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 1994. С. 10–18.

Гончаров Ю.М. Проблемы изучения социальной стратификации населения городов Западной Сибири во второй половине XIX – начале XX в. // Известия Алтайского государственного университета. 2013. № 4–1. С. 124–130.

Грязнухина Т.В. Творческая и общественная деятельность художественной интеллигенции Сибири в конце XIX – начала XX веков: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Красноярск, 2004. 24 с.

Дрожжина М.Н., Царева Е.С. Фрактальный подход к анализу системы региональной академической музыкальной традиции // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 168–179.

Жуков Д.С., Лямин С.К. Метафоры фракталов в общественно-политическом знании. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2007. 132 с.

Кузьмина Т.Г. Музыкальная культура на юге Енисейской губернии в XIX – первой четверти XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2022. 280 с.

REFERENCES

Barkova, A.I. (1887), "Memories of the Siberian gold industry", *Sibirskii sbornik. 1887. Prilozhenie k "Vostochnomu obozreniyu"* [Siberian collection. 1887. Appendix to the "Eastern Outlook"], Saint Petersburg, pp. 168–185. (in Russ.)

Bryukhanova, E.A., Sarafanov, D.E., Vladimirov, V.N., Koldakov, D.V. (2016), "Approaches to the study of the social structure of the Siberian city at the turn of the XIX–XX centuries. (based on the materials of the Barnaul metric books)", *Izvestiya UrFU. Ser. 2. Gumanitarnye nauki* [Izvestiya UrFU. Ser. 2. Humanities], Vol. 18, no. 4, pp. 254–270. (in Russ.)

Bykonya, G.F., Komleva, E.V., Pogrebnyak, A.I. (2012), *Eniseiskoe kupechestvo v litsakh (XVIII – nachalo XX v.)* [The Yenisei merchant class in persons (XVIII – early XX century)], Izdatel'stvo SO RAN, Novosibirsk, 316 p. (in Russ.)

Cherednichenko, T.V. (1994), *Muzyka v istorii kul'tury* [Music in the history of culture], Allegro-Press, Moscow, 221 p. (in Russ.)

Drozhdzhina, M.N., Tsareva, E.S. (2019), "A fractal approach to the analysis of the system of regional academic musical tradition", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 168–179. (in Russ.)

Galitskaya, S.P. (1994), "On the problem of the center and the periphery in traditional musical culture", *Periferiya v kul'ture* [The periphery in culture], NGK im. M.I. Glinki, Novosibirsk, pp. 10–18. (in Russ.)

Gavrilova, N.I. (2002), *Obshchestvennyi byt gorozhan Irkutskoi gubernii vo vtoroi polovine XIX veka* [The social life of the citizens of Irkutsk province in the second half of the XIX century], Abstract Cand. Sc. Thesis, Irkutsk, 27 p. (in Russ.)

Goncharov, Yu.M. (2013), "Problems of studying the social stratification of the population of cities in Western Siberia in the second half of the XIX – early XX century", *Izvestiya Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta* [Proceedings of the Altai State University], no. 4–1, pp. 124–130. (in Russ.)

- Мандельброт Б. Фракталы, случай и финансы. М.; Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2004. 256 с.
- Матханова Н.П. Между имперской столицей и сибирским социумом: проблема региональной самоидентификации деятелей администрации XIX в. // *Известия Иркутского государственного университета. Серия «История»*. 2017. Т. 21. С. 44–50.
- Матханова Н.П. Чиновники-интеллектуалы в Сибири XIX в. // *Известия Иркутского государственного университета. Серия «История»*. 2018. Т. 25. С. 21–35.
- Николаева Е.В. Концепция фрактальности в постнеклассической философии культуры // *Философия и культура*. 2016. № 1. С. 142–149.
- Петряков Л.Д. Методологические перспективы фрактальной семантики // *Известия вузов. Серия «Гуманитарные науки»*. 2017. № 8. С. 148–153.
- Побережников И.В. Человек в условиях социальных трансформаций: концептуальные интерпретации // *Уральский исторический вестник*. 2012. № 3. С. 4–13.
- Тишин А.И., Эгембердиев Т.М. Фрактальность человека // *Фракталы и циклы развития систем: Материалы Пятого Всерос. науч. семинара «Самоорганизация устойчивых целостностей в природе и обществе»* / отв. ред. А.В. Поздняков. Томск: Ин-т опт. мониторинга СО РАН, 2001. С. 67–71. URL: <https://docplayer.ru/70533410-Fraktalnost-cheloveka.html> (дата обращения: 30.08.2019).
- Царева Е.С. Музыкальная жизнь Красноярска от истоков до 1922 года: Пути формирования музыкальной культуры европейского типа. Красноярск: КГАМиТ, 2014. 368 с.
- Царева Е.С. Культурно-просветительные общества в Енисейской губернии и их участие в музыкальной жизни региона конца XIX – начала XX века // *Человек и культура*. 2017. № 4. С. 35–58. DOI: 10.25136/2409-8744.2017.4.23811. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_23811.html (дата обращения: 30.08.2019).
- Царева Е.С. Роль образования в сложении системы академических музыкальных традиций в Енисейской губернии: Новый взгляд сквозь призму фрактальной концепции // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 1. С. 148–161.
- Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. М.: Аллегро-Пресс, 1994. 221 с.
- Штомпка П. Социология. Анализ современного общества: Пер. с польск. С.М. Червонной. М.: Логос, 2005. 664 с.
- Юдин К.А., Бандурин М.А. «Интеллигенция» и «интеллектуалы» (историографические, социально-философские и общетеоретические аспекты понятий) // *Общественные науки и современность*. 2016. № 2. С. 108–120.
- Rogers E.M. Diffusion of innovations (4 th. ed.). New York: The Free Press, 1995. 519 p.
- Gryaznukhina, T.V. (2004), *Tvorcheskaya i obshchestvennaya deyatel'nost' khudozhestvennoi intelligentsii Sibiri v kontse XIX – nachala XX vekov* [Creative and social activities of the artistic intelligentsia of Siberia in the late XIX – early XX centuries], Abstract Cand. Sc. Thesis, Krasnoyarsk, 24 p. (in Russ.)
- Kuz'mina, T.G. (2022), *Muzykal'naya kul'tura na yuge Eniseiskoi gubernii v XIX – pervoi chetverti XX veka* [Musical culture in the south of the Yenisei province in the XIX – first quarter of the XX century], Abstract Cand. Sc. Thesis, Moscow, 280 p. (in Russ.)
- Mandel'brot, B. (2004), *Fraktaly, sluchai i finansy* [Fractals, chance and finance], NITs "Regulyarnaya i khaoticheskaya dinamika", Moscow, Izhevsk, 256 p. (in Russ.)
- Matkhanova, N.P. (2017), "Between the Imperial Capital and the Siberian society: the problem of regional self-identification of the administration figures of the XIX century", *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Istoriya"* [Proceedings of Irkutsk State University. The series "History"], Vol. 21, pp. 44–50. (in Russ.)
- Matkhanova, N.P. (2018), "Intellectual officials in Siberia of the XIX century", *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Istoriya"* [Proceedings of Irkutsk State University. The series "History"], Vol. 25, pp. 21–35. (in Russ.)
- Nikolaeva, E.V. (2016), "The concept of fractality in the post-non-classical philosophy of culture", *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture], no. 1, pp. 142–149. (in Russ.)
- Petryakov, L.D. (2017), "Methodological perspectives of fractal semantics", *Izvestiya vuzov. Seriya "Gumanitarnye nauki"* [News of universities. The series "Humanities"], no. 8, pp. 148–153. (in Russ.)
- Poberezhnikov, I.V. (2012), "Man in the context of social transformations: conceptual interpretations", *Ural'skii istoricheskii vestnik* [Ural Historical Bulletin], no. 3, pp. 4–13. (in Russ.)
- Rogers, E.M. (1995), *Diffusion of innovations*, 4 ed., The Free Press, New York, 519 p. (in Eng.)
- Shtompka, P. (2005), *Sotsiologiya. Analiz sovremennogo obshchestva* [Sociology. Analysis of modern society], trans. by S.M. Chervonnaya, Logos, Moscow, 664 p. (in Russ.)
- Tishin, A.I., Egemberdiev, T.M. (2001), "Human fractality", *Fraktaly i tsikly razvitiya sistem* [Fractals and cycles of systems development], in A.V. Pozdnyakov (ed.), *In-t opt. monitoringa SO RAN, Tomsk*, pp. 67–71, Available at: <https://docplayer.ru/70533410-Fraktalnost-cheloveka.html> (Accessed 30 August 2019). (in Russ.)
- Tsareva, E.S. (2014), *Muzykal'naya zhizn' Krasnoyarska ot istokov do 1922 goda: Puti formirovaniya muzykal'noi kul'tury evropeiskogo tipa* [The musical life of Krasnoyarsk from its origins to 1922: Ways of forming a musical culture of the

European type], KGAMiT, Krasnoyarsk, 368 p. (in Russ.)

Tsareva, E.S. (2017), "Cultural and educational societies in the Yenisei province and their participation in the musical life of the region of the late XIX – early XX century", *Chelovek i kul'tura* [Man and culture], no. 4, pp. 35–58, Available at: 10.25136/2409-8744.2017.4.23811 (Accessed 30 August 2019). (in Russ.)

Tsareva, E.S. (2021), "The role of education in the formation of the system of academic musical traditions in the Yenisei province: A new look through the prism of the fractal concept", *Journal of Musical Science*, Vol. 9, no. 1, pp. 148–161. (in Russ.)

Yudin, K.A., Bandurin, M.A. (2016), "«Intelligentsia» and «intellectuals» (historiographical, socio-philosophical and general theoretical aspects of concepts)", *Obshchestvennye nauki i sovremennost'* [Obshchestvennye nauki i sovremennost'], no. 2, pp. 108–120. (in Russ.)

Zhukov, D.S., Lyamin, S.K. (2007), *Metafora fraktalov v obshchestvenno-politicheskom znanii* [Metaphors of fractals in socio-political knowledge], TGU im. G.R. Derzhavina, Tambov, 132 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Царева Евгения Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, заслуженный работник культуры Красноярского края, заведующая кафедрой оркестровых струнных инструментов Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского (Красноярск)
E-mail: evatcareva@gmail.com

Author Information

Evgeniya S.Tsareva, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor, Honored Worker of Culture of the Krasnoyarsk Territory, Head of the Department of Orchestral String Instruments at the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)
E-mail: evatcareva@gmail.com

Поступила в редакцию 30.09.2024
После доработки 18.11.2024
Принята к публикации 19.11.2024

Received 30.09.2024
Revised 18.11.2024
Accepted for publication 19.11.2024

ФОРМУЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ СТИХИР НА «ГОСПОДИ ВОЗЗВАХ» 6-ГО ГЛАСА ПРЕПОДОБНОМУ СЕРГИЮ РАДОНЕЖСКОМУ ГРЕЧЕСКОГО РОСПЕВА

Е.Е. Труфанова¹

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

Аннотация. В статье приводятся гипотезы о появлении греческого распева в литургической практике Русской православной церкви. На материале стихир на «Господи воззвах» 6-го гласа великой вечерни службы преподобному Сергию Радонежскому анализируются композиционные и ладомелодические структуры песнопений греческого распева московской ветви. Материалом анализа служит список знаменной нотации из рукописи Тих. № 460 из собрания ГПНТБ СО РАН. В ходе анализа выявлено два уровня композиционной организации – мелодические формулы, соответствующие синтагмам поэтического текста, и устойчивые мелодические обороты, составляющие мелодические формулы. В анализируемой группе стихир обнаружено 18 повторяющихся мелодических оборотов, которые образуют девять формул. Установлено, что мелодические формулы существуют в вариантах в зависимости от состава мелодических оборотов. Количество вариантов формул различно: от одного до десяти. Композиционные структуры четырех стихир образуются путем чередования мелодических формул. В их последовательности наблюдаются общие черты – функциональное сходство отдельных формул, устойчивость заключительных и начальных формул, план модальной переменности. Тем не менее, каждое из песнопений обладает некоторыми индивидуальными приметами, что позволяет говорить о наличии в группе анализируемых стихир признаков свободно трактованной композиционной модели.

Ключевые слова: преподобный Сергий Радонежский, греческий распев, стихир, мелодические формулы, композиционные структуры

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Труфанова Е.Е. Формульные структуры стихир на «Господи воззвах» 6-го гласа Преподобному Сергию Радонежскому греческого распева // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 4. С. 124–135. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-124-135.

FORMULA STRUCTURES OF 6TH MODE GREEK CHANT STICHERA “GOSPODI VOZVAH (LORD I CALLED THEE)” TO ST. SERGIUS OF RADONEZH

Е.Е. Trufanova¹

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

Abstract. The article contains hypotheses regarding emergence of Greek Chant in liturgical practice of Russian Orthodox Church. The analysis of compositional, mode-and-melodic structures of Greek Chant's 'Moscow'

branch is based on the 6th mode stichera group “Gospodi Vozvah (Lord I Called Thee)” of Great Vespers service to St. Sergius of Radonezh. The material for the analysis was retrieved from Tikhomirov’s znamenny notation manuscript no. 460 (SPSL SB RAS collection). During the analysis, two levels of compositional organization were discovered – melodic formulas, corresponding with poetic text syntagmas, and invariable melodic phrases that make said formulas. There were 18 repeating melodic phrases found in analyzed stichera group, along with 9 melodic formulas. It was detected that melodic formulas exist in variants depending on melodic phrases compositions. The amount of melodic formulas’ variants differ from 1 to 10. The 4 stichera compositional structures are constructed through alternation of melodic formulas. There are common features in these formulas’ order – functional similarity of some of them, consistency of ending and beginning formulas, modal transitions plan. Nevertheless, every chant has its own unique traits. This allows us to conclude that analyzed stichera group has signs of a freely interpreted compositional model.

Keywords: Saint Sergius of Radonezh, Greek Chant, stichera, melodic formulas, compositional structures

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

For citation: Trufanova, E.E. (2024), “Formula structures of 6th mode Greek Chant stichera «Gospodi vozvah (Lord I called thee)» to St. Sergius of Radonezh”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 124–135. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-124-135. .

Греческий распев – один из поздних монодийных стилей древнерусского певческого искусства, недостаточно изученный в отечественном музыкознании. Споры, которые ведутся вокруг его происхождения, обусловлены непрым и нестабильным временем, в которое он получил распространение в литургической практике Русской православной церкви.

Существует несколько гипотез о появлении этой жанрово-стилевой системы (Шевчук Е., 2006, с. 430) в Московской Руси. Первая (ее придерживается большинство исследователей) сводится к тому, что греческий распев имеет «византийское» происхождение и возник на Руси либо в результате прямого контакта русской и греческой Церквей, либо был перенят от прибывавших в Россию в середине XVII в. православных братчиков из Молдовы и Украины (Разумовский Д., 1867, с. 111–120; Вознесенский И., 1893; Игошев Л., 1994). Другая точка зрения была высказана, в частности, С.С. Скребковым, который считал, что «реальный греческий распев... происходит не из Греции и имеет свои истоки на нашей родине» и полагал, что греческий распев является ветвью украинского знаменного пения (1969, с. 119). Третью позицию заняла Т.М. Каплун, которая назвала гре-

ческий распев «своеобразным пластом русского духовного пения», возникшим в результате греко-русских взаимоотношений (2005, с. 109).

В настоящее время в музыковедческой литературе также принято разделять две версии греческого распева – условно юго-западнорусскую (украинско-белорусскую) и московскую (Шевчук Е., 2006, с. 430).

Особенности песнопений обеих версий греческого распева в работах исследователей (Скребков С., 1969; Игошев Л., 1994; Игнатенко Е., 2011 и др.), преимущественно выявлялись методом сравнения песнопений с византийскими прототипами с аналогичным текстом. Применение методики сравнительного анализа к рассматриваемым в настоящей статье образцам оказалось невозможным, так как их тексты не являются переводами с греческого, а представляют собой оригинальное русское литургическое творчество.

В свою очередь, выработанный в отечественной музыкальной медиэвистике по отношению к знаменному распеву метод «попевочного» анализа также недостаточен для наших целей, так как в невменной записи песнопений греческого распева отсутствуют устойчивые графические комплексы, соответствующие попевкам знаменного распева. В связи с этим в греческом распеве выявление

мелодических формул представляет собой отдельную задачу, на решение которой направлено настоящее исследование.

В работе предлагается методика анализа песнопений данного стиля, основанная на выявлении элементов их ладомелодических структур на разных уровнях композиционной организации. В ее основе лежит формульная теория, разные аспекты которой ранее были апробированы в музыкальной медиэвистике как на западноевропейском и византийском (Ferretti P., 1934; Wellesz E., 1961, p. 326–347; Лебедева И., 1989; Москва Ю., 2013 и др.), так и восточнославянском (Вознесенский И., 1893, с. 21–31; Григорьева В., 2017; 2023) материале.

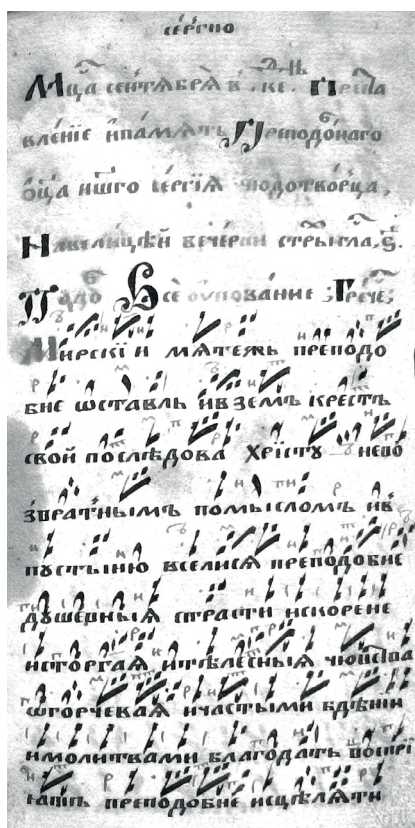
В качестве объекта анализа взят первый микроцикл стихир великой вечерни

на «Господи воззвах» 6-го гласа из службы преподобному Сергию Радонежскому на 25 сентября греческого роспева по рукописи конца XVII в. певческой книги «Трезвоны» из собрания академика М.Н. Тихомирова № 460 ГПНТБ СО РАН (Казанцева Т., 2019, с. 273–299) (рисунок). Группа песнопений имеет указание «на подобен “Все упование”». Подобен с таким инципитом относится к знаменному роспеву, песнопения с аналогичными указаниями, как правило, не нотируются. Вероятно, ремарка была автоматически перенесена переписчиком или нотировщиком стихир из служебной Минеи. Тем не менее, ее наличие определило вторую задачу исследования – установить возможную композиционную модель микроцикла и степень ее сохранности в четырех стихирах.

Для решения этих задач на первом этапе была произведена сегментация музыкального текста стихир на мелостроки, соответствующие синтагмам поэтического текста.

Сравнение этих крупных композиционных единиц показало, что между некоторыми из них есть определенное сходство, но не полное совпадение. Это потребовало более мелкого членения мелострок. Наименьшие композиционные единицы – мелодические обороты (МО) – выявлялись на основе их повторяемости. Незначительные мелодические или ритмические варианты МО игнорировались, так как могли быть обусловлены неточностями невменной записи и/или ее прочтения (перевода на пятилинейную нотацию). По завершении процесса сегментации в группе стихир на «Господи воззвах» 6-го гласа было выявлено 18 МО, которые получили обозначение греческими литерами от α до ρ (пример 1).

МО β имеет также вариант – $\beta 1$: его особенность заключается в наличии дополнительного элемента в каденции. Этот вариант МО встречается только в двух



Первая страница рукописи стихир на «Господи воззвах» 6-го гласа греческого роспева
First page of 6th mode stichera “Gospodi Vozvah (Lord I Called Thee)” manuscript

Пример 1. Мелодические обороты группы стихир на «Господи возвах» 6-го гласа 6th mode stichera "Gospodi Vozvah (Lord I Called Thee)" melodic phrases

Литера	Мелодический оборот
α	Ми рски и мя тежъ
β	пре по до бие о
β1	пре по до бие о ста вль
γ	Не во зра тным
δ	тным по мы слом
ε	до бие
ζ	И час ты ми бле
η	во спи ят
θ	пре по до бие
ι	И пре по до бным
κ	до ва ти ся
λ	чи сто
μ	у стна ма и у шам
ν	да ром
ξ	бие
ο	Хри сто с
π	же ле в
ρ	Е му же от

мелостроках на протяжении всех четырех песнопений. В связи с этим, оба этих варианта были объединены под одной литерой.

МО преимущественно представляют собой разные виды волнообразного движения, лишь некоторые из них (δ, λ и ν) исключительно нисходящие. Восходящее движение не представлено. МО в разных сочетаниях составляют формулы мелострок и их варианты. Мелостроки (мелодические формулы) обозначены в работе

латинскими буквами – от A до I. Определение типа мелодической формулы дается по последнему МО в мелостроке («каденции»).

Варианты формул формируются преимущественно при помощи «нанизывания» слева от каденционного одного, двух или трех МО, иногда заменой одного МО на другой. В зависимости от комплекса начальных МО мелострокам были присвоены цифровые индексы (A1, B1 и т.д.), обозначающие варианты той или иной формулы. Литерные обозначения мелострок и формул имеют сквозное значение для всех песнопений данного гласа. Рассмотрим далее особенности каждой группы.

Формула A имеет 6 вариантов (пример 2). Все они объединены общим ладовым наклоном – плагальным E. Варианты A1 (α), A4 (α+α) и A5 (λ+α) сосредоточены в амбитусе терции с конечным тоном e. При этом в вариантах A1 и A5 один и тот же господствующий тон (d), в A4 господствующий тон совпадает с конечным e.

Вариант A2 состоит из двух мелодических оборотов – к начальному α присоединяется новый ι, что приводит к расширению амбитуса до кварты. Господствующий тон тот же, что и в A1 (d).

A3 – самый протяженный из всех вариантов формулы, состоит из трех мелодических оборотов (ζ+δ+α). Амбитус – кварта, высота господствующего тона меняется (f).

Вариант A4 интересен своим составом – α+α. Он часто используется на протяжении всех песнопений наряду с A1.

Последний вариант формулы A6 (δ+α), как и A3, разворачивается в амбитусе кварты, но с иным господствующим тоном (d).

Формула B имеет 5 вариантов (пример 3). Здесь преобладают структуры из трех МО (исключение составляют B1 (β+β1) и B3 (μ+β)). Конечный тон всегда e. Лад – автентический (E).

Пример 2. Варианты формулы A
Formula A versions

A1
Ми рски и мя тежь

A2
И пре по до бным со жи те лю

A3
Мо ли ся го спо де ви се рги е пре по до бне

A4
и ли ки и я зык и зре чет

A5
чи сто ту ду ше вну ю и те ле сну ю

A6
и па мять смер тну ю

Пример 3. Варианты формулы B
Formula B versions

B1
пре по до бне о ста вль

B2
И те ле сны я чу вст ва о го рче ва я

B3
у стна ма и у шам со ве рше нно е бе змо лви е

B4
ты врач ду шам и те лом я ви ся

B5
То го же мо ли Се рги е пре по до бне

Варианты В1 и В4 ($\zeta+\beta 1$) составляют своего рода пару – у них одинаковый амбитус (тетрахорд в объеме кварты) и господствующий тон (е). Также эти два варианта заканчиваются одним и тем же МО – $\beta 1$, особенности которого оговаривались выше.

Еще одну пару составляют варианты В3 ($\mu+\beta$) и В5 ($\lambda+\beta+\mu+\beta$). Их объединяет амбитус (квинта) и господствующий тон (g). При этом В5 – самый необычный вариант из всех представленных: МО λ и μ соединены между собой оборотом β , в котором начальный тон совпадает с конечным оборотом λ , а заключительный отсутствует.

В2 ($\beta+\delta+\beta$) – единственный вариант, не образующий пары. Он отличается от остальных амбитусом (квинта) и господствующим тоном (f). Интересно также его строение – арочное повторение оборота β .

Формула С имеет наибольшее количество вариантов – 10 (пример 4). Они преимущественно состоят из двух мелодических оборотов: C1 ($\gamma+\delta$), C2 ($\beta+\delta$), C3 ($\alpha+\delta$), C6 ($\zeta+\delta$), C7 ($\beta+\delta$), C8 ($\zeta+\delta$), C10 ($\theta+\delta$). Исключение составляют варианты C4 ($\beta+\gamma+\delta$), C5 ($\zeta+\gamma+\delta$) и C9 ($\delta+\beta+\delta$).

Амбитус большинства вариантов – кварта, за исключением C9. Высота господствующего тона разнообразна: d – в вариантах C1 и C5, f – в вариантах C2, C9 и C10, самый часто встречающийся – e – в вариантах C3, C4, C6, C7, C8. Лад – автентический F.

Вариант C9 интересен «арочной» конструкцией (повторением оборота δ). Обращает на себя внимание и его амбитус – квинта.

В варианте C10 появляется новый мелодический оборот – o, более нигде не встречающийся.

Формула D имеет 2 варианта (пример 5). Оба сосредоточены в амбитусе кварты. Лад – автентический D с господствующим тоном e.

Пример 4. Варианты формулы С
Formula C versions

D1 ($\gamma+\delta+\epsilon$) состоит из трех мелодических оборотов. Это – один из наиболее мелодически развитых вариантов, сочетающий в себе признаки других формул: двойное восхождение в начале, как в варианте строки А; центральная волна сходна с формулой С. D1 можно было бы считать вариантом этой строки, однако каденционная формула в ней иная.

Вариант D2 ($\zeta+\epsilon$) – более протяженный за счет развернутого речитативного фрагмента.

Формула E имеет 3 варианта (пример 6). Обращает на себя внимание расширение формулы от варианта к варианту – если E1 состоит из двух мелодических

Пример 5. Варианты формулы D
Formula D versions

D1
γ δ ε
И впу сты ню все ли ся пре по до бне

D2
ζ ε
И час ты ми бде ни и и мо ли тва ми бла го дать

Пример 6. Варианты формулы E
Formula E versions

E1
η θ
во спри ят пре по до бне

E2
ν θ
да ром же про ро че стви я у кра шен

E3
δ ν η θ
хва ля щи хся о те че ство е го ра зо ри ти

оборотов ($\eta+\theta$), то E2 – из трех ($\nu+\eta+\theta$), а E3 – из четырех ($\delta+\nu+\eta+\theta$). Это – единственная формула, которая видоизменяется именно таким образом – прибавлением нового элемента слева, при этом последующие МО сохраняются в первоначальном виде. Лад – автентический C.

E1 и E2 имеют общий амбитус (кварта) и господствующий тон (d). E3, помимо вышеупомянутого строения, также имеет другой амбитус – квинту. Господствующий тон остается прежним – d .

Формула F имеет 2 варианта, значительно отличающиеся друг от друга: F1 ($\beta+\kappa$) и F2 ($\lambda+\beta+\kappa$) (пример 7). Лад является общим – автентический E. При этом амбитус

формулы F1 – квинта, F2 – кварта, господствующий тон в F1 – f , F2 – e . Варианты также различаются степенью распевности.

Особое внимание обращает на себя то, что сочетание МО $\beta+\kappa$ чрезвычайно схоже с МО β_1 (но без соскальзывания на ступень d в каденции), поэтому формулы B и F можно рассматривать и как варианты друг друга.

Формулы G, H и I представлены одним вариантом каждая (пример 8). Формулу G составляет один мелодический оборот (μ), расширенный за счет речитативного участка в середине. Он разворачивается в амбитусе кварты, имеет конечный тон e и господствующий g . Лад – автентический E.

Пример 7. Варианты формулы F
Formula F versions

Пример 8. Варианты формул G, H, I
Formulas G, H, I versions

Формула H состоит из двух мелодических оборотов ($\zeta + \xi$). Ее амбитус – квинта, конечный тон – c, господствующий – d. Лад – автентический F.

Формула I – одна из наиболее распевных (наряду с D1). Состоит из трех оборотов ($\rho + \delta + \pi$), два из которых появляются в песнопениях впервые и нигде более не повторяются. Формула имеет амбитус кварты с конечным и господствующим тоном e. Лад – автентический E. Все три формулы – редкие: G и I единично встречаются в цикле стихир 6-го гласа, H – дважды.

С учетом вариантов композиционные структуры стихир на «Господи воззвах» 6-го гласа могут быть записаны в форме

буквенных схем, а их ладовые системы – в виде последовательности опорных (конечных в каждой формуле) тонов (схема и пример 9).

При сравнении последовательности формул песнопений можно сделать следующие наблюдения.

В четырех стихирах 6-го гласа неравное количество строк. Первое песнопение разворачивается в объеме 16 строк, второе – 15, третье и четвертое – 14.

Три мелодические формулы – A, B и C – имеют наибольшее число разновидностей (вариантов), они же чаще других повторяются.

В первом песнопении обращает на себя внимание наличие двух вариантов фор-

1 A1 B1 A1 B1 C1 D1 A1	B2 D2 E1 B1 E2 A2 A3 F1 C2 16
2 A1 F1 A4 F1 C3 A1 A5 B3	C4 F1 C5 A1 A6 F1 C6 15
3 A1 B4 A1 C7 E2 A1 A4 G1 F1	E3 C4 A5 F1 H1 14
4 A6 F2 A1 B1 C8 A1 A4 B3	C9 F1 C10 I1 B5 H1 14

Композиционные структуры четырех стихир на «Господи воззвах», глас 6
Plan Compositional structures of 6th mode stichera "Gospodi Vozvah (Lord I Called Thee)"

Пример 9. План модальной переменности
Modal transitions plan

The image displays four stichera, each with its modal transitions plan written above the musical staff. The formulas are as follows:

- Stichera 1: A1 B1 A1 B1 C1 D1 A1 B2 D2 E1 B1 E2 A2 A3 F1 C2
- Stichera 2: A1 F1 A4 F1 C3 A1 A5 B3 C4 F1 C5 A1 A6 F1 C6
- Stichera 3: A1 B4 A1 C7 E2 A1 A4 G1 F1 E3 C4 A5 F1 H1
- Stichera 4: A6 F2 A1 B1 C8 A1 A4 B3 C9 F1 C10 I1 B5 H1

мулы D. В других песнопениях эти формулы вообще не встречаются. В третьей стихире также имеются индивидуальные формулы – G и H. В четвертой стихире добавляется еще одна новая формула – I.

В примере 9 показано, что, несмотря на индивидуальный состав мелодических оборотов и, соответственно, иное буквенное обозначение, формулы G, H и I имеют схожие конечные тоны с преобладающими формулами (A, B и C): G и I заканчиваются на е, H – на с. Следовательно, их можно рассматривать как далекие варианты наиболее употребительных. Этого нельзя сказать о формуле D: ее конечный тон – d, что делает эту строку исключительной из общего ладового контекста, основанного на чередовании конечных тонов с и е.

Строка A стабильна по функции. С нее начинаются все стихире. Третья строка – всегда формула A1. Седьмая строка

каждого песнопения – также A1 или ее вариант A5 (во второй стихире). Ее же варианты составляют строки третьей от конца (за исключением последней стихире, где их заменяет формула I). Во всех стихирах есть сочетание двух строк типа A: A2A3 в первой, A1A5 и A1A6 во второй, A1A4 в третьей и четвертой. При этом в трех из них (второй, третьей и четвертой) эти сочетания приходятся на одни и те же порядковые строки в композиции – 6–7. В первом песнопении сочетание формул A2A3 приходится на строки 13–14. Во второй стихире данное сочетание наблюдается дважды – на строках 6–7 и 12–13.

Формула C устойчива в каденционной функции первой и второй стихир; во второй, третьей и четвертой стихире она также занимает четвертую (пятую в результате вставки) от конца позицию.

Формула F бифункциональна и может замещать как формулу B, так и формулу E. Во второй стихире сосредоточено наибольшее количество ее появлений – 4. Чаще всего F окружена формулами A или C; в иных случаях, обрамляющие ее строки разные, но имеют одинаковые конечные тоны.

В конце третьей и четвертой стихир формулу C заменяет формула H с аналогичным конечным тоном.

Следует также отметить относительную устойчивость последовательности заключительных формул: первые две стихир оканчиваются вариантами C, третья и четвертая – H. Обе формулы имеют одинаковый конечный тон c. Предконечные формулы всегда F (или B, как близкий ее вариант), а предшествующие им – A или I. Также относительно стабильна последовательность начальных строк.

Итак, в ходе анализа было установлено, что песнопения греческого роспева московской ветви обладают формульной

структурой. Однако мелодические формулы этого стиля имеют свои особенности, отличающие их от попевок знаменного роспева. На мельчайшем уровне структурной организации выделяются устойчивые МО, которые, в свою очередь, комбинируясь, составляют варианты мелодических формулы. За мелодическими формулами и МО не закреплены устойчивые графические комплексы.

Мелодические формулы образуют музыкально-поэтические формы. Ответ на вопрос, являются ли эти формы реализацией принципа подобия, не однозначен. Очевидно, что есть признаки наличия в группе песнопений определенной композиционной модели (устойчивость последовательностей на отдельных участках формы в начале, середине и в конце; сходные планы модальной переменности), однако в каждом песнопении есть строки, придающие их форме индивидуальность. Скорее всего, следует говорить о свободной трактовке модели-подобия.

ЛИТЕРАТУРА

Вознесенский И.И. Осмогласные роспевы трех последних веков православной русской церкви. Т. 3: Греческий роспев в России. Киев: Тип. С.В. Кульженко, 1893. 116 с.

Григорьева В.Ю. Древнерусские песнопения Божественной Литургии свт. Иоанна Златоуста: Наонная редакция. Кн. 1. Исследование. М.: Патриарший центр древнерусской богослужебной традиции, 2017. 436 с.

Григорьева В.Ю. О принципах стратификации мелодических формул древнерусских внегласовых песнопений (на примере «опекаловских» «надгробных» песнопений) // Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2023. Вып. 50. С. 9–23.

Игнатенко Е.В. Украинский греческий распев: Опыт сравнительного анализа // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика (к 120-летию кончины Д.В. Разумовского). Гимнология. 2011. Вып. 6. С. 451–464.

Игошев Л.А. Происхождение греческого роспева (опыт анализа) // Памятники культуры. Новые открытия. М.: Наука, 1994. С. 147–150.

Казанцева Т.Г. Описание певческих рукописей из собрания академика М.Н. Тихомирова. Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2019. 443 с.

REFERENCES

Ferretti, P. (1934), *Estetica gregoriana ossia tratto delle forme musicali del canto gregoriano*, Pontificio istituto di musica sacra, Roma, XII, 367 p. (in Ital.)

Grigor'eva, V.Yu. (2017), *Drevnerusskie pesnopeniya Bozhestvennoi Liturgii svt. Ioanna Zlatousto: naonnaya redaktsiya. Kn. 1. Issledovanie* [Old Russian chants of Christian Liturgy to st. John Chrysostom: Book 1. Research], Patriarshii tsentr drevnerusskoi bogoslužebnoi traditsii, Moscow, 436 p. (in Russ.)

Grigor'eva, V.Yu. (2023), "Principles of stratification of Old Russian Out-of-Ichors chants' melodic formulas (with «Opekalovo» «sepulchral» chants)", *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo humanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of the Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities. Series 5: Issues of history and theory of Christian art], Issue 50, pp. 9–23. (in Russ.)

Ignatenko, E.V. (2011), "Ukrainian Greek Chant: comparative analysis", *Aktual'nye problemy izucheniya tserkovno-pevcheskogo iskusstva: Nauka i praktika (k 120-letiyu konchiny D.V. Razumovskogo)*. *Gimnologiya* [Trending issues in church-singing art studies: Science and practice (to the 120th anniversary

Каплун Т.М. Греческий распев в контексте русской церковно-певческой практики середины XVII–XVIII веков: Дис. ... канд. искусствоведения. Одесса, 2005. 238 с.

Лебедева И.Г. Проблема формульности в средневековом хорале // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1989. С. 148–155.

Москва Ю.В. Григорианская модальность и формообразование (на материале францисканских рукописных книг градуалов) // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 2. С. 23–41.

Разумовский Д.В., прот. Церковное пение в России (Опыт историко-технического изложения): В 3 вып. М.: Тип. т. Рис, 1867. 263 с.

Скребков С.С. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века. Очерки. М.: Музыка, 1969. 123 с.

Шевчук Е.Ю., Э.П.М. Греческий распев // Православная энциклопедия. Т. 12. М.: Православная энциклопедия, 2006. С. 430–436.

Ferretti P. *Estetica gregoriana ossia tratto delle forme musicali del canto gregoriano*. Roma: Pontificio istituto di musica sacra, 1934. XII, 367 p.

Wellesz E. *A history of Byzantine music and hymnography*. Oxford: Clarendon Press, 1961. 2nd ed., revised and enlarged. XIV, 468 p.

of D.V. Razumovskii's death). *Hymnology*, Issue 6, pp. 451–464. (in Russ.)

Igoshev, L.A. (1994), "The origins of Greek Chant (experience of analysis)", *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya* [Cultural monuments. New discoveries], Nauka, Moscow, pp. 147–150. (in Russ.)

Kaplun, T.M. (2005), *Grecheskii rospiev v kontekste russkoi tserkovno-pevcheskoi praktiki serediny XVII–XVIII vekov* [Greek Chant in context of mid. XVII–XVIII centuries Russian church-singing art practice], Cand. Sc. Thesis, Odessa, 238 p. (in Russ.)

Kazantseva, T.G. (2019), *Opisanie pevcheskikh rukopisei iz sobraniya akademika M.N. Tikhomirova* [Description of singing manuscripts of academic M.N. Tikhomirov's collection], GPNTB SO RAN, Novosibirsk, 443 p. (in Russ.)

Lebedeva, I.G. (1989), "The issue of medieval chorale's formulaicity", *Starinnaya muzyka v kontekste sovremennoi kul'tury: problemy interpretatsii i istochnikovedeniya* [Early music in modern culture context: issues of interpretation and source studies], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, pp. 148–155. (in Russ.)

Moskva, Yu.V. (2013), "Gregorian modality and formation (with Franciscan manuscript graduals)", *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Society of music theory magazine], no. 2, pp. 23–41. (in Russ.)

Razumovskii, D.V. (1867), *Tserkovnoe penie v Rossii (Opyt istoriko-tehnicheskogo izlozheniya)* [Church singing in Russia (an essay on historical and technical exposition)], Tip. Ris, Moscow, 263 p. (in Russ.)

Shevchuk, E.Yu., E.P.M. (2006), "Greek Chant", *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox encyclopedia], Vol. 12, *Pravoslavnaya entsiklopediya*, Moscow, pp. 430–436. (in Russ.)

Skrebkov, S.S. (1969), *Russkaya khorovaya muzyka XVII – nachala XVIII veka. Ocherki* [Russian choral music of the XVII – early XVIII century. Essays], Muzyka, Moscow, 123 p. (in Russ.)

Voznesenskii, I.I. (1893), *Osmoglasnye rospyvy trekh poslednikh vekov pravoslavnoi russkoi tserkvi. T. 3: Grecheskii rospiev v Rossii* [Octoechos of the last three centuries of the Russian Orthodox Church. Vol. 3: Greek chant in Russia], Tip. S.V. Kul'zhenko, Kiev, 116 p. (in Russ.)

Wellesz, E. (1961), *A history of Byzantine music and hymnography*, Clarendon Press, Oxford, 2nd ed., revised and enlarged. XIV, 468 p. (in Eng.)

Сведения об авторах

Труфанова Елизавета Евгеньевна, аспирант кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Т.Г. Казанцева)

E-mail: lizatrufanova@mail.ru

Authors Information

Elizaveta E. Trufanova, postgraduate of the Department of Music history at the Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent T.G. Kazantseva)

E-mail: lizatrufanova@mail.ru

Поступила в редакцию 06.10.2024

После доработки 12.11.2024

Принята к публикации 19.11.2024

Received 06.10.2024

Revised 12.11.2024

Accepted for publication 19.11.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 136–142
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 4, pp. 136–142
ISSN 2308-1031

© Конанчук, С.В., 2024

УДК 7.01

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-136-142

СИНЕСТЕЗИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА В ИСКУССТВЕ

С.В. Конанчук^{1,2}

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

²Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация. Рассматриваются многообразные подходы к пониманию проблемы пространственности в искусстве. Целью исследования является осмысление синестетических качеств феномена пространственности. Указывается, что любая художественно-эстетическая коммуникация осуществляется на основе символическо-синестетических кодов, отражающих пространственно-временные характеристики произведения искусства и эстетику авторского мировосприятия. Интегрирующая роль синестезии состоит в формировании эстетики пространства, при этом выявляется такое его свойство, как целостность. По мнению П.А. Флоренского, пространственность в произведениях любого искусства можно исследовать с точки зрения понимания самого пространства, а также в отношении изучения способов и законов изображения. Произведение искусства может рассматриваться как некоторое целостное пространство, а свойство целостности – одна из его главных синестетических характеристик. С понятием целостности связана проблема пространственности, но цельность является также и первым признаком символичности художественного произведения в широком понимании. Отмечается, что в современном медиапространстве синестезия выполняет главную роль объединения разнородных элементов в единое гармоничное целое. Делается вывод о том, что эстетика любого произведения искусства (музыкального, поэтического, живописного и др.) может быть изучена на основе концептуального анализа пространственности как способа чувственно-ценностного опыта, имеющего непосредственное отношение к синестезии.

Ключевые слова: эстетика, художественная культура, пространственность в искусстве, синестезия, синтез искусств

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Конанчук С.В. Синестезия и эстетический образ пространства в искусстве // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 4. С. 136–142. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-136-142.

SYNESTHESIA AND THE AESTHETIC IMAGE OF SPACE IN ART

S.V. Konanchuk^{1,2}

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

² Saint Petersburg State University, 199034, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. The article examines various approaches to understanding the problem of spatiality in art. The aim of the study is to understand the synesthetic qualities of the phenomenon of spatiality. It is indicated that any artistic and aesthetic communication is carried out on the basis of symbolic and synesthetic codes reflecting the spatio-temporal characteristics of a work of art and the aesthetics of the author's worldview. The integrating role

of synesthesia consists in the formation of the aesthetics of space, while such a property as integrity is revealed. According to P.A. Florensky, spatiality in works of any art can be studied from the point of view of understanding the space itself, as well as in relation to studying the methods and laws of depiction. A work of art can be considered as a certain integral space, and the property of integrity is one of its main synesthetic characteristics. The concept of integrity is associated with the problem of spatiality, but integrity is also the first sign of the symbolism of a work of art in the broad sense of the word. It is noted that in the modern media space, synesthesia plays the main role of uniting disparate elements into a single harmonious whole. As a result of the study, it is concluded that the aesthetics of any work of art (musical, poetic, pictorial, etc.) can be studied on the basis of a conceptual analysis of spatiality as a method of sensory-value experience that is directly related to synesthesia.

Keywords: aesthetics, artistic culture, spatiality in art, synesthesia, synthesis of arts

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

For citation: Konanchuk, S.V. (2024), "Synesthesia and the aesthetic image of space in art", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 136–142. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-136-142.

Изучая особенности современного искусства, прежде всего, необходимо отметить, что его коммуникативная функция основывается на синестетическом восприятии художественного пространства, которое в настоящее время имеет явную тенденцию к усложнению и расширению форм синтеза, сохраняя при этом свойство целостности и гармоничности сочетания разнородных элементов, в том числе виртуальных, за счет синестезии – осознанной способности человека соотносить объекты разных модальностей или ассоциативного мышления, выработанного в культуре и развиваемого в процессе социализации (Конанчук С., 2023, с. 147–148).

Пространственность в произведениях искусства можно рассматривать с точки зрения исследования пространства как такового и с точки зрения изучения способов его изображения. Могут быть исследованы такие виды, как геометрическое, физическое и психофизиологическое пространство, связанное со способами восприятия (зрительное, осязательное, слуховое, термическое, обонятельное, вкусовое и более сложные, синтетические), все они имеют синестетические характеристики, но отличаются от эстетического пространства, объединяющего художественный и эстетический опыт.

Эстетическая роль синестезии в искусстве заключается в выявлении хрупкой,

постоянно ускользающей гармонии или связи ощущений, чувств и представлений в процессе создания и восприятия художественных образов, формируемых на основе синестетических кодов, структурирующих пространство произведения искусства.

Проблема организации пространства в произведении искусства наиболее глубоко и всесторонне была рассмотрена в работах П.А. Флоренского, который считал пространственность неотъемлемой составляющей чувственного и мысленного опыта, распространяя пространственную метафору на всю сферу сознания и все его разновидности. Такое широкое понимание пространственности принципиально отличается от разрабатывавшихся в начале XX в. феноменологических концепций пространственности / временности Э. Гуссерля, М. Хайдеггера и М. Мерло-Понти. Сегодня наиболее близкой в мировоззренческом и методологическом отношении к пониманию организации пространства в произведении искусства Флоренским является семиотическая концепция пространственности В.Н. Топорова (Генисаретский О., 2000, с. 16–17). Важно отметить, что проблема пространства в художественном произведении получила широкое распространение, начиная с исследований М.М. Бахтина.

С каждой сенсорной модальностью связано свое особое пространство, что

является общепризнанным в психологии. Флоренский отмечал, что «творческий дух художника должен синтезировать, образуя интегралы частных аспектов действительности, мгновенных ее разрезов по координате времени. Художник изображает не вещь, а жизнь вещи по своему впечатлению от нее» (Флоренский П., 2000, с. 49).

В настоящее время понятие «пространство» обрело статус научной категории, но эстетическое чувство пространства имеет мифологическое измерение, к которому бы искусству мы ни обращались – музыке, поэзии, живописи и др., выражено ли оно математически или философски, – изначально оно обладает синестезийным качеством и выявляется в форме пространственных образов. Принципы организации и способы осмысления художественного пространства постепенно менялись, все более тяготая к концептуальным формам его освоения, вплоть до появления виртуальных пространств.

В исследованиях П.А. Флоренского, М.К. Мамардашвили, А.М. Пятигорского и других философов отмечается, что пространственность как форма созерцания внешнего мира изначально присуща сознанию, она составляет его качественную определенность и обнаруживается в процессе восприятия. Поэтому пространство можно рассматривать как эстетическую категорию. Обладая синестетическими характеристиками, эстетическое чувство пространства является основой целостного мировосприятия, оно может расцениваться как особое интегрирующее начало, в качестве единого алгоритма восприятия, объединяющего разные формы осознания типов пространства. В то же время художественное пространство может выступать как эстетическая мировоззренческая концепция. Искусство преобразует действительность, изменяя пространственные отношения, создавая новую художественную реальность,

в которой выражается авторское чувство пространства и эстетический образ мира, характерный для определенной культуры (Журавлева А., 2005).

В исследованиях С.А. Лишаева обозначены культурно-исторические и экзистенциальные причины кризиса классической эстетики, связанные с формированием в европейской культуре начала XX в. особой чувствительности к пространству и времени. Многие современные художественно-эстетические феномены, относящиеся к области «неклассического художественного пространства», не могут быть осмыслены на основе категориального аппарата классики, поэтому перед эстетикой стоит задача разработки новой концептуальной техники, которая могла бы расширять поле эстетической рефлексии, сохраняя при этом связь с традицией.

В эпоху позднего модерна произошла смена эстетических приоритетов, что выразилось в смещении фокуса внимания с совершенной формы как символа целостности на то, что ее отрицает (эстетика безобразного), и в повышении чувствительности к эстетическим расположениям, в которых на первый план выходит не вещьность, а переживание различных модусов пространства и времени (Лишаев С., 2011, с. 53–70).

Лишаев исследует процесс отказа от классического идеала в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX в.: сначала формы предметов растворились в свете и цвете (импрессионизм), затем они были подвергнуты анатомическому анализу (кубизм) для того, чтобы завершить аналитику живописи до линий, точек, цветовых пятен и геометрических фигур (абстракционизм), наконец, отрицание «миметической эстетики» привело художников к отказу от создания самого произведения (М. Дюшан, поп-арт, концептуализм и акционизм). Завершением эволюции культуры, утратившей веру в Абсолютное, Вечное, Неизменное, ста-

новится отказ от фигуративности, мимесис утрачивает онтологический фундамент, внимание субъекта смещается в область перспективы возможного. Подобные процессы обнаруживаются и в других видах искусства: музыке, театре, литературе и т.д.

По мнению Лишаева, внимание классической эстетики сосредоточивалось на восприятии форм, обладающих определенным положением в пространстве, в то время как актуальная эстетика обращается к опыту возможности. Процесс становления «новой чувственности» связан с ориентацией не только на тела и формы, но и на возможность / невозможность движения. Ранее совершенство мыслилось как данная в прекрасной форме полнота, завершенность и гармония Целого, а в настоящее время человек приходит к чувству полноты и цельности через созерцание совершенного тела или вещи (замкнутой структуры) и переживание освещенных присутствием Другого феноменов времени и пространства (Лишаев С., 2011, с. 53–70). Возникает активно развивающаяся проблематика феномена открытой формы.

Проблема взаимосвязи синестезии и феномена открытой формы в музыкальном искусстве глубоко осмыслена в исследованиях Н.П. Коляденко, посвященных анализу творчества К. Дебюсси, Д. Лигети и других композиторов, произведения которых относятся к области «неклассического звукового пространства» (2015, с. 50–97).

Немецкий философ Гернот Бёме раскрывает роль феномена синестезии для аналитики эстетической чувственности на основе изучения атмосфер архитектурно-городских пространств. Философ отмечает, что эстетическая чувственность включает широкий спектр слуховых, визуальных, тактильных и других качеств, кроме того, благодаря особому квазиобъективному статусу атмосфер и синестезий эстетическая чувственность

высвобождается от главной роли субъекта и связывается с переходными, неустойчивыми феноменами.

В своих исследованиях Бёме демонстрирует, что атмосферы – это не внутреннее состояние субъекта, переносимое на внешнее пространство, а совокупность качеств самого пространства, которые воздействуют на воспринимающего. Атмосферы ни объективны, ни субъективны, это неустойчивые, изменчивые пространства, воспринимаемые не как нечто трансцендентное, а как что-то знакомое, например, уют маленьких кафе, возвышенность храмов, тоска осенних вечеров и др. Атмосферы могут захватывать или отталкивать воспринимающего, не совпадая с его внутренним состоянием, что является важным доказательством несубъективного характера атмосфер – окружение воздействует на человека своими особыми качествами так, что перед ним раскрывается особая атмосфера (Böhme G., 2006).

Немецкий философ указывает, что при восприятии атмосферы мы имеем дело не с интенциональностью, с которой связан субъект, а с доинтенциональным сознанием, которое в своей телесности затрагивается особой атмосферой. В восприятии определенной атмосферы могут участвовать все чувства, т.е. здесь присутствует синестезия. Синестезии не имеют отношения к внутреннему психологическому состоянию субъекта, его настроению или чувству, но принадлежат пространству атмосферы. Отказываясь от концепции метафорического или ассоциативного переноса, т.е. от попытки связать синестезию с «внутренним» переживанием, чувством или воображением, Бёме указывает на квазиобъективный характер чувственных качеств, что отличает его подход от интерпретации синестезий другими авторами.

По мнению философа, эстетическая чувственность имеет дело с переходными, неустойчивыми пространствами,

восприятие которых необъяснимо только на основе определенных психических процессов и не может быть сведено к деятельности какого-то одного органа чувств. Активное участие всех чувственных качеств в формировании атмосферы позволяет избежать оптикоцентризма и сделать предметом анализа взаимосвязь визуального, звукового, обонятельного и др., одновременно соучаствующих в создании атмосферы пространства. Философ заключает, что синестезии как характеристики и типы атмосфер способны изменить понимание роли субъекта, сменяя внимание к квазиобъективному статусу чувственности (Böhme G., 2006).

Основываясь на исследованиях Г. Бёме, направленных на изучение роли феномена синестезии в аналитике эстетической чувственности, И.Н. Инишев предлагает свое видение взаимоотношений образа и пространства не только в искусстве, но и в социальной сфере. В статье «Пространственность образности», он отмечает, что «внешнее» пространство окружает и поглощает образы, а внеобразное пространство пронизывает собою все слои и все формы опыта, при этом образная пространственность отличается от однородной и статичной «реальной» тем, что она обладает динамикой и гетерогенностью (Инишев И., 2011, с. 116).

Образ нужно рассматривать в качестве иконического знака, выполняющего функцию специфического означающего, и как особую среду, формирующую и транслирующую смыслы особым для нее способом, что подтверждает неслучайность и важность проблемы пространственности (Инишев И., 2011, с. 119).

Инишев подчеркивает, что образ – это не явление в пространстве, а пространство явления. Иконическая плоскость может проявляться, отражая то, что представлено в образе. Между изображением и изображенным (образом) существует некоторого рода диалог. Образ –

это промежуточное «образование», колеблющееся между смысловым и материальным, между индивидуальным и универсальным, присутствием и отсутствием, пространством и вещью. Образ и действительность взаимосвязаны и взаимнообратимы.

Прежде всего, образ следует рассматривать как процесс и событие, а затем уже как факт и объект. Синестезийное качество взаимосвязи пространственности и образности проявляется очень различно, например, как формирование и выявление смысловых пространственных связей, а также как преобразующее эстетическое воздействие на субъективность, как формирование и распространение невербальных форм трансляции смыслов. Здесь обнаруживается связь формы, смысла и пространства, что позволяет образу выступать в роли объекта и субъекта социального действия. Кроме того, образы могут оказаться еще и катализаторами происходящих преобразований, например, «электронные каналы коммуникации и развивающаяся эстетизация повседневности не только способствуют распространению образных содержаний и визуальных форм коммуникации, но и сами подпитываются внутренне присущими образам формами учреждения пространства» (Инишев И., 2011, с. 120–125).

В исследованиях З.Н. Сколота обосновывается необходимость осмысления проблемы становления «новой телесности» в условиях современной медиакультуры. Медiateхнологии стимулируют активизацию все большего числа каналов восприятия и передачи информации, тем самым трансформируя телесность. В виртуальном пространстве возможен выход за границы материальности и преодоление пространственных ограничений. Вероятно, в будущем появится возможность технического воплощения не только аудиовизуальных измерений вирту-

ального пространства, но и тактильных, ольфакторных и других, усиливающих эффект восприятия и стимулирующих разнообразные эмоциональные состояния человека (Сколота З., 2012).

Подводя итоги, следует отметить, что эстетические характеристики любого произведения искусства (музыкального, поэтического, живописного и др.) могут быть изучены на основе восприятия и концептуального анализа пространственности как способа чувствен-

но-ценностного опыта, имеющего непосредственное отношение к феномену синестезии. Интегрирующая роль синестезии заключается в формировании эстетики пространства и выявлении такого его свойства, как целостность.

Появление все новых подходов, в том числе синестетических, к изучению феномена пространственности в искусстве указывает на актуальность и особое значение этой проблематики для современных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

Генисаретский О.И. Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского // Священник Павел Флоренский. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 9–49.

Журавлева А.А. Эстетика пространства: Дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2005. 168 с.

Инишев И.Н. Пространственность образности // *Topos*. 2011. № 1. С. 116–125.

Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестезии. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015. 160 с.

Конанчук С.В. Синестезия как эстетическая категория и ее связь с другими универсалиями эстетики // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 146–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-146-152.

Лишаев С.А. Эстетика пространства в культурно-историческом и экзистенциальном контексте // *Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия Философия. Филология*. 2011. № 1. С. 53–70.

Сколота З.Н. Эстетика «новой телесности» в виртуальном пространстве // *Философские науки*. 2012. № 6. URL: <https://research-journal.org/archive/7-6-2012-november/estetika-novoj-telesnosti-v-virtualnom-prostranstve> (дата обращения: 26.09.2024).

Флоренский П.А. Обратная перспектива (1919–1922) // Флоренский П.А. У водорозделов мысли (Черты конкретной метафизики): В 4 т. Т. 3. М., 2000. С. 46–103.

Böhme G. *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006. 182 S.

REFERENCES

Böhme, G. (2000), *Architektur und Atmosphäre*, Wilhelm Fink Verlag, München, 182 p. (in Germ.)

Florenskii, P.A. (2000), "Reverse Perspective (1919–1922)", *Florenskii, P.A. U vodorozdelov mysli (Cherty konkretnoi metafiziki): V 4 t.* [Florensky P.A. At the watersheds of thought (Features of concrete metaphysics) in 4 vol.], vol. 3, Moscow, pp. 46–103. (in Russ.)

Genisaretskii, O.I. (2000), "Spatiality in the iconology and aesthetics of priest Pavel Florensky", *Svyashchennik Pavel Florenskii. Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arkheologii* [Priest Pavel Florensky. Articles and research on the history and philosophy of art and archeology], Mysl', Moscow, pp. 9–49. (in Russ.)

Inishev, I.N. (2011), "Spatiality of imagery", *Topos*, no. 1, pp. 116–125. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2015), *Problemy muzykal'noi sinestetiki* [Problems of musical synesthetics], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 160 p. (in Russ.)

Konanchuk, S.V. (2023), "Synesthesia as an aesthetic category and its connection with other universals of aesthetics", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 1, pp. 146–152, DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-146-152. (in Russ.)

Lishaev, S.A. (2011), "Aesthetics of space in a cultural-historical and existential context", *Vestnik Samarskoi gumanitarnoi akademii* [Bulletin of the Samara Humanitarian Academy], Series Philosophy. Philology, no. 1, pp. 53–70. (in Russ.)

Skolota, Z.N. (2012), "Aesthetics of the 'new corporeality' in virtual space", *Filosofskie nauki* [Philosophical sciences], no. 6, Available at: <https://research-journal.org/archive/7-6-2012-november/estetika-novoj-telesnosti-v-virtualnom-prostranstve> (Accessed 26 September 2024). (in Russ.)

Zhuravleva, A.A. (2005), *Estetika prostranstva* [Aesthetics of space], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 168 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

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

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, Doctoral student of the Institute of Philosophy at the Saint Petersburg State University

E-mail: moskov_sveta@mail.ru

Поступила в редакцию 08.10.2024

После доработки 19.11.2024

Принята к публикации 19.11.2024

Received 08.10.2024

Revised 19.11.2024

Accepted for publication 19.11.2024

ПУТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ УЗБЕКСКОЙ ОПЕРЫ

З.Б. Хамзина¹

¹Государственная консерватория Узбекистана, 100027, Ташкент, Республика Узбекистан

Аннотация. Специфика оперного искусства Узбекистана с первых дней становления определялась скреплением двух нередко противопоставляемых друг другу художественных систем мышления – монодии и многоголосия, семантически репрезентирующих национальное и инациональное. Спустя десятилетия конфликт «своего и чужого» постепенно утрачивает свою силу, в котором «победу» одерживает рационализм, обусловленный неизбежным процессом постепенного вживания инациональных элементов в культурный код национального искусства. Видоизменяясь, они приобретают новые черты, обогащая свою культуру. Сегодня не стоит вопрос монодии или многоголосия, композиторам не приходится ограничиваться или выбирать, они свободно оперируют различными музыкальными стилями и их достижениями, что, в конечном счете, формирует богатство культуры в целом. Вместе с тем многообразие внешних факторов влияния способствовало неоднородности протекания внутренних процессов оперного искусства. На основе более чем тридцати оперных опусов выявлено, что современный облик узбекской оперы характеризуется следованием традициям и канонам, с одной стороны, свободой средств выражения и непрерывными поисками нового – с другой. Первый процесс соответствует национальному пути развития узбекской оперы, где приоритетом является сохранение канонических черт жанра, второй выступает альтернативным путем, характеризующимся поиском способов реформирования, обновления внешних и внутренних параметров жанра. В этом диалектическом сосуществовании – своеобразие бытования оперы в динамичном процессе развития узбекской музыкальной культуры.

Ключевые слова: современная узбекская опера, национальный путь, традиция, Мустафо Бафоев, альтернативный путь, обновление жанра оперы, Дмитрий Янов-Яновский, Феликс Янов-Яновский

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хамзина З.Б. Пути развития современной узбекской оперы // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 4. С. 143–150. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-143-150.

PATHS OF DEVELOPMENT OF MODERN UZBEK OPERA

Z.B. Khamzina¹

¹ State Conservatory of Uzbekistan, 100027, Tashkent, Republic of Uzbekistan

Abstract. From the early days of its formation, the specificity of opera art in Uzbekistan has been determined by the crossing of two often opposing artistic systems of thinking – monody and polyphony, semantically representing the national and the foreign. Decades later, the conflict between “the native and the foreign” gradually lost its force, with rationalism gaining the “victory” due to the inevitable process of gradual incorporation of foreign elements into the cultural code of national art, in which, being modified, they acquire new features, enriching their own culture. Today there is no question of monody or polyphony, composers do not have to limit or choose, they freely operate with different musical styles and their achievements, which, ultimately, forms the richness of culture as a whole. At the same time, the diversity of external influences has contributed to the heterogeneity of the internal

processes of opera. On the basis of more than thirty opera opuses, it has been revealed that the modern image of Uzbek opera is characterized by adherence to traditions and canons on the one hand, and freedom of means of expression and continuous search for the new on the other. The first process corresponds to the national path of development of Uzbek opera, where the priority is the preservation of canonical features of the genre, while the second is an alternative path, characterized by the search for ways to reform and update the external and internal parameters of the genre. This dialectical coexistence is the peculiarity of opera's existence in the dynamic process of development of Uzbek musical culture.

Keywords: modern Uzbek opera, national path, tradition, Mustafo Bafoev, alternative path, renewal of the opera genre, Dmitry Yanov-Yanovsky, Felix Yanov-Yanovsky

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

For citation: Khamzina, Z.B. (2024), "Paths of development of modern Uzbek opera", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 143–150. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-143-150.

Современная узбекская опера – сложное и полифонически развивающееся процессуальное явление, которое характеризуется многообразием форм воплощения. Во многом оно отражает постмодернистскую тенденцию поиска новых форм и средств выражения, тотального переосмысления канонов жанра.

Общая панорама узбекского оперного искусства определяется двумя ведущими направлениями, главными векторами развития, которые имея между собой множество стыковочных узлов, тем не менее, характеризуются вполне самостоятельной и обособленной жизнью. Обобщая многоликость современной узбекской оперы, выдвигаем гипотезу о сосуществовании в условиях единого культурного процесса двух динамично совершенствующихся ветвей узбекской оперы, представляющих собой национальный и альтернативный путь развития. Специфика первого пути заключается в следовании традициям большой национальной оперы на основе фольклорного музыкального материала, во втором ориентиром выступает европейская оперная традиция XX в. в рамках камерной оперы и современных средств выразительности.

В отечественном музыкознании наиболее полно исследован лишь начальный период формирования и становления оперного жанра, представленный монографиями «Узбекская опера» Я. Пеккера, «Узбекский оперный театр» А. Корсако-

вой, «Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой» Т. Вызго. Вопросы современной оперы, отмеченной качественным скачком в развитии, освещены лишь частично. Настоящий материал намечает, но не ставит своей задачей полностью восполнить существующие пробелы.

Национальная ветвь развития современной узбекской оперы объединяет творчество Икрама Акбарова, Мирхалила Махмудова, Мустафо Бафоева, Рустама Абдуллаева, Алишера Икрамова, Ойдин Абдуллаевой, Нурали Эркаева, ведущей чертой которой выступает глубокая связь с традицией, и как следствие опора на достижения узбекской традиционной музыки. Традиция неизменно выступает основой для сохранения национального стиля, который является ключевым элементом любой культуры. Кроме того, она представляет собой естественную базу для любого художественного открытия, объединяя в себе диалектическое единство старого и нового.

«Вся шкала жанров композиторской музыки, функционирующей сегодня в республике, – отмечает Н. Янов-Яновская, – зиждется на основе так или иначе трансформированной, претворенной национальной традиции» (2008, с. 7). Использование как фольклорной музыки, так и развитых образцов изустно-профессионального творчества в опере – один из первых устойчивых принципов жанра,

который служит ведущей преемственно-стью принципов художественного мышления в узбекской культуре. Не случайно исследователь Ю. Насырова подчеркивает: «Национальное лицо узбекской оперы определялось раньше и продолжает определяться на сегодняшний день глубоким постижением народного музыкального искусства, претворением фольклора в композиторском творчестве» (2017, с. 4). Естественная эволюция жанра оперы стимулировала непрерывно изменяющийся характер взаимодействия фольклора в опере, характеризуемый стадийностью развития.

Отношение современных композиторов к фольклору неоднородное. Являясь многоуровневой системой, из которой каждый художник черпает необходимую ему информацию, фольклор в оперном творчестве современных авторов находит различное претворение, затрагивая все слои оперного спектакля. Глубокое погружение и подлинное следование национальным традициям начинается с выбора сюжетной канвы, основой которой становятся исторические образы узбекского прошлого.

Авторы обращаются к подлинным событиям древности («Хива» (1987) Р. Абдуллаева, «Буюк Темур» (1996) А. Икрамова, «Священная Бухара» (1997) М. Бафоева, «Джалолитдин Мангуберды» (1998) И. Акбарова), к бессмертному прозаическому и поэтическому наследию Востока («Язык птиц» (2001), «Хамса» (2020) М. Бафоева, «Кумуш» (2019) М. Махмудова), к образам выдающихся деятелей культуры («Омар Хайям» (1987), «Аль-Фергани» (1998), «Авиценна» (2009) М. Бафоева, «Садокат» (2015) Р. Абдуллаева), тем самым возрождая национальные духовные ценности узбекского народа. Характерной чертой трактовки оперных образов в названных опусах является массовость, внеличность, обобщенность повествования. В этом жизнеспособность

узбекских опер, отражающих народную жизнь в ее реалистичном состоянии, – неспешную, стадийно развивающуюся, длящуюся.

Фокус на раскрытие исторической тематики и «внеличного действия» формирует музыкальную драматургию с ярко выраженным эпическим характером. Для композиторов, представляющих национальное направление развития узбекской оперы, в большинстве случаев характерен контрастный принцип драматургического построения, основанный не на прямом конфликте противоборствующих сил, а на их сопоставлении. Стремление раскрыть масштабность сюжетной концепции даже в условиях выбора драматического сюжета («Борбад» (2014) М. Бафоева, «Совесть» (2020) Р. Абдуллаева) рождает технику «крупного плана», приоритет номерной структуры, большую роль хорового начала, множественность контрастных образов, что препятствует развитию сквозного (преимущественно, личного) конфликта, столь присущего европейскому оперному искусству.

Однако именно в названных чертах – своеобразии узбекской оперы, а потому подходить к ней с чуждыми ей мерками означает постоянное сравнение с более «сильным» соседом, отказ от того, что определяет ее бытие. Сложно отрицать, что формирование узбекской оперы протекало на базе русской, шире европейской оперной традиции, что словно по инерции заставляет исследователей искать в ней данные прототипы. Вместе с тем как данность нужно признать их присутствие в узбекской опере, однако спустя три четверти века они обросли национальными корнями, отсеки все ненужное, нежизнеспособное, обретая индивидуальный облик.

Так, к примеру, характерные для европейской оперы развитая лейтмотивная система, принцип симфонизации оркестра находят слабое претворение в усло-

виях эпической драматургии узбекской оперы. Прежде всего, это обусловлено спецификой узбекского мелоса, монодической трактовкой большого сценического пространства, в котором ведущую роль играет линейный, горизонтальный параметр. Приоритет вокальной сферы, культ сольного исполнительства, постепенное становление интонационного материала, его развитие по зонному принципу, вариантность становятся основой для большинства произведений.

Тематизм основных музыкальных образов в партитуре узбекских авторов находится в прямой зависимости от выбора его жанровой основы. Композиторы умело оперируют наследием как музыкального фольклора, используя типичные структурно-мелодические очертания простейших форм песенных жанров, так и развитых форм изустно-профессиональной музыки, прежде всего искусства макомата и дастанного творчества.

В процессе претворения национальных традиций приоритетное место в операх узбекских авторов занимают многогранные связи с искусством макомата. Выделим творчество Мустафо Бафоева, которое наиболее наглядно демонстрирует влияние национальной образности, восходящей к масштабному вокально-инструментальному циклу «Шашмаком». В операх «Священная Бухара», «Аль-Фергани», «Хамса» композитор создает новую форму оперной драматургии, «основанной на освоении семантической системы Шашмакома» (Абдуллаев Р., 2023, с. 31). Яркий тому пример – опус «Хамса», в котором наблюдается расширение и углубление музыкально-образных характеристик персонажей за счет претворения характерных музыкальных свойств макомного цикла. Образ главного героя, автора поэмы «Хамса» Алишера Навои тщательно продуман, претворен в каждой части через музыкальный материал макома Наво. Созвучный имени

великого поэта, данный маком в переводе означает «мелодия» или «напев», что подчеркивает не только поэтическую сторону личности Навои, но и раскрывает его как музыканта, обладающего мастерством игры на различных инструментах.

Драматическое развертывание любовных коллизий второй части («Фархад и Ширин») и третьей («Лейли и Меджнун») обогащается выразительным потенциалом инструментального раздела макома Дутох и сарахбора макома Сегох. Основой двух последних частей служат инструментальные и вокальные мелодии макома Рост («Семь планет») и макома Бузрук («Стена Искандера»), выполняющие важную драматургическую функцию. Такое тесное взаимодействие с традиционной музыкой позволяет композитору не просто адаптировать фольклорные мотивы, но и превратить их в инструмент драматизации. Это дает основание говорить о создании новой формы – макомной оперы, в которой маком выступает неотъемлемой частью тематизма, формы, композиции в целом.

Значительным вкладом в развитие оперного жанра композиторами национального пути является создание речитатива, соответствующего особенностям узбекского языка. «Смелость интонационной простоты – сейчас самое здоровое чувство в композиторе», – пишет Б.В. Асафьев о русской оперной классике прошлого столетия, которое применимо в связи с узбекской оперой (1976, с. 61). Простота заключается в обращении к истокам, которыми для узбекской культуры служит богатство музыкального фольклора и искусство макомата, определяющие интонационный облик и лирико-эпическую образную направленность современных опер, вариантный принцип развития, линейность, ауджевость, сложность ритмической организации, ладовую переменность.

Важность ритмического фактора в партитуре – характерная черта композито-

ров национальной ветви развития оперы. Его основа – нерегулярные и синкопированные ритмы, которые создают уникальную музыкальную текстуру. Он служит не просто фоном, а выступает активным участником музыкального диалога, наделенным определенной семантикой. К примеру, ритмическое остинато, обильно представленное в операх И. Акбарова, М. Бафоева, Р. Абдуллаева, характеризует отрицательных персонажей спектакля или подчеркивает напряженность, конфликтность ситуации. Кроме того, значима роль усуля – исконного фактора национального своеобразия, внутренняя динамика которого создается за счет «конфликта» между его собственными имманентными свойствами и метроритмической структурой мелодии.

Не менее значимый объединяющий фактор национальной ветви развития узбекской оперы – общность фактурных типов партитуры. Основой является сохранение принципов мелодической линейности, приоритет горизонтального развития, соответствующий монодической культуре. Отсюда вытекают характерные черты оркестровой фактуры: дублирование голосов, опора на кварто-квинтовые созвучия, приемы «эхо», гармонические репетиции, трактованные каждым композитором специфическим путем.

Общим принципом для национальной ветви развития узбекской оперы является широкое развитие народно-хоровых сцен. Хор – важный участник спектакля, выполняющий многообразные драматургические функции. В одном случае он представляет собирательный образ узбекского народа, воплощая его традиции и обычаи, во втором – комментирует происходящие события, что, в сущности, отражает традиции еще древнегреческой трагедии, ну а в третьем случае выступает фоном для драматического развертывания. В операх «Омар Хайям» (1987) М. Бафоева, «Ибтидо хатоси» (1995) И. Акбарова, «Вафо»

(2001) О. Абдуллаевой, «Дорога к раю» (2017) Н. Эркаева, которые объединяют в себе черты оперы и оратории, хор играет ключевую и многофункциональную роль в развитии драматургии. Его участие выходит за рамки традиционного музыкального сопровождения, хор выступает в роли рассказчика, комментатора и носителя философских идей, что придает этим операм дополнительную глубину и выразительность.

Обобщая, подчеркнем, что национальный путь развития узбекской оперы представляет собой живой и динамичный процесс, включающий непрерывное становление, развитие и обновление как существующих, так и создаваемых форм оперного искусства. Вместе с тем, следуя мысли Б. Ярустовского, осознание уникальности национальных особенностей проявляется в большей мере во взаимодействии с другими народами: «Чем больше национальное развито, чем дальше культура ушла от элементарного этнографизма, замкнутости, тем больше в ней “общечеловеческого”, интернационального содержания, тем чаще она обогащается не только “изнутри”, но и в результате общения с другими культурами и питает их сама» (1973, с. 19). В этом процессе ведущую роль играют представители второй альтернативной ветви развития узбекской оперы – Дмитрий Янов-Яновский и Феликс Янов-Яновский.

Оперное творчество обоих композиторов находится в художественной системе современного европейского искусства, в котором господствуют две тенденции: традиционная (академическая) и постмодернистская. С одной стороны, опера продолжает существовать в рамках исторически сложившейся жанровой структуры – номерного или сквозного типа, с внутренней логикой драматургического развития и четко выраженной жанровой основой, что характерно для творчества Феликса Янов-Яновского.

Но с другой, преимущественно в музыке Дмитрия Янов-Яновского проявляются черты постмодернизма, которые пронизывают оперную партитуру тотальной интертекстуальностью, мультимедийными элементами, синтезом с субкультурой, стилевым плюрализмом и монтажным принципом соединения частей в целое.

Как правило, в операх композиторов существует прямая корреляция между выбранным сюжетом и жанровой основой произведения. Среди главных фигур, определивших специфику оперного театра Дмитрия Янов-Яновского, выделим творчество Сэмюэля Беккета, отражающего эстетику «театра абсурда», а также Дэвида Айвза, экспериментирующего с различными литературными стилями. В творчестве Феликса Янов-Яновского заметно влияние таких европейских авторов, как Марсель Митюа, Жан Ануй, Финн Хавреволл, Рэй Брэдбери и Карел Чапек, раскрывающих в своих драмах сложные человеческие характеры и судьбы.

Центральное место в творчестве Янов-Яновских занимает личная драма и внутренняя эволюция человека, которая предвещает камерность масштабов и присущих ей средств музыкальной выразительности. Они включают технику «мелкого» штриха, тонкую детализацию музыкальной ткани, повышенное внимание к звуку как к определенной краске, глубокую психологическую проработку персонажей. Янов-Яновские одни из первых в республике обратились к жанру монооперы («Акомпаниатор» (1998) Ф. Янов-Яновского, «А, Джо?» (2001) Д. Янов-Яновского), расширив тем самым не только жанровую палитру узбекской оперы, но и спектр выразительных средств, направленных на создание музыкальной характеристики персонажа в рамках монологического высказывания.

Камерность масштабов во многом предопределила и особенности музыкальной драматургии в опусах компози-

торов. Приоритет сквозного развития, сформированная лейтмотивная система, минимум дуэтных и ансамблевых сцен, симфонизация музыкальной ткани и как следствие повышенная роль инструментального, и, в частности, колористического начала определяют черты лирико-драматической драматургии. Именно поэтому в их операх ключевую роль играет сквозная структура. Основным средством характеристики персонажей становятся непрерывные речитативные, реже речитативно-аризонные сцены, раскрывающие внутренний конфликт и противоречивость душевного мира. Исключение составляют лишь несколько произведений: лирическая по своему содержанию опера «Филип Гласс покупает буханку хлеба» (2010) Д. Янов-Яновского и оперы, предназначенные для детской аудитории «Петрушка иностранец» (1969) и «Принцесса на горошине» (2007) Ф. Янов-Яновского.

Интересной чертой ряда опер Феликса Янов-Яновского является отсутствие положительных героев, формирование нового типа героя – «антигероя», что характерно для постмодернистского мышления. Назовем в этом ряду его оперы «Оркестр» (1991) и «Спасение?» (2001).

Вокальный язык оперного творчества обоих авторов также направлен на раскрытие внутренних коллизий героя в условиях камерных масштабов, что вызывает к жизни оперы преимущественно речитативного плана. Композиторы значительно расширяют возможности современного речитатива и декламации. Среди большого разнообразия вокализации отметим нотированную и ненотированную декламацию, речитативную ариозность, пение с закрытым ртом, технику Sprechstimme, элементы разговорной речи, включающей шепот, свист, крик.

Важная объединяющая черта альтернативного пути развития узбекской оперы – открытый вопрос сценической реализации произведений Янов-Яновских.

В своем творчестве композиторы поднимают вопросы релевантности постановки оперы на сценической площадке в условиях глобализации и распространенной тенденции к экранизации. Это отражает общее направление современного западного оперного театра, который порой отказывается от традиционного сценического воплощения в пользу других форм представления. В творчестве узбекских авторов отказ от сценографии обусловил появление новой жанровой разновидности – «оперы-концерта», примером которой являются произведения «Как включали ночь» (2013) Ф. Янов-Яновского и «Филип Гласс...» Д. Янов-Яновского. Данный оперный формат предназначен для концертного исполнения, что акцентирует внимание на музыкальной составляющей и подчеркивает роль инструментального начала. Это особенно заметно в опере «Филип Гласс...», где словесный текст носит условный характер, выступая скорее как ориентир для содержания и формы, нежели как самостоятельный драматический элемент. В этом произведении музыка становится основным сред-

ством выражения, а текст служит лишь фоновым сопровождением, что позволяет композитору сосредоточиться на создании богатой инструментальной ткани и эмоциональной атмосферы.

В данной работе предпринята попытка выявить приоритетные направления современной узбекской оперы, охарактеризовать их отличительные черты, не претендуя на исчерпывающий анализ. Результаты исследования показали, что специфика современного узбекского оперного театра определяется наличием двух приоритетных художественно-исторических путей. При этом внутри главных магистралей формируется множество промежуточных ответвлений. Оба пути – национальный и альтернативный – не существуют в чистом, изолированном виде, а представляют собой динамичные, пересекающиеся направления. Они лишены «стерильности» избранного пути, находятся в постоянном взаимодействии с внешними и внутренними проявлениями друг друга. В этом – ценность и своеобразие современного узбекского оперного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

Абдуллаев Р.С. Узбекский макомат и композиторское творчество // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 1. С. 25–34.

Асафьев Б.В. Об опере. Л.: Музыка, 1976. 336 с.

Насырова Ю.М. Эволюция принципов претворения фольклора в узбекской опере. Ташкент, 2017. 148 с.

Янов-Яновская Н.С. О морфологии современной узбекской музыки // Узбекская музыка на стыке столетий (XX–XXI вв.): Тенденции, проблемы. Ташкент, 2008. С. 6–17.

Ярустовский Б.М. Музыкальные культуры народов: Традиции и современность // VII Международный музыкальный конгресс / ред.-сост. Г. Шнеерсон. М., 1973. С. 10–24.

REFERENCES

Abdullaev, R.S. (2023), "Uzbek makomat and composer's creativity", *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost'* [Musical art of Eurasia. Traditions and modernity], no. 1, pp. 25–34. (in Russ.)

Asaf'ev, B.V. (1976), *Ob opere* [About opera], *Muzyka*, Leningrad, 336 p. (in Russ.)

Nasyrova, Y.M. (2017), *Evolutsiya printsipov pretvoreniya fol'klora v uzbekskoi opere* [Evolution of principles of folklore realization in Uzbek opera], Tashkent, 148 p. (in Russ.)

Yanov-Yanovskaya, N.S. (2008), "On the morphology of modern Uzbek music", *Uzbekskaya muzyka na styke stoletij (XX–XXI vv.): Tendentsii, problemy* [Uzbek music at the crossroads of centuries (XX–XXI century): trends, problems], Tashkent, pp. 6–17. (in Russ.)

Yarustovsky, B.M. (1973), "Musical cultures of peoples: Traditions and Modernity", *VII Mezhdunarodnyi muzykal'nyi kongress* [VII International Music Congress], in G. Shneerson (ed.), Moscow, pp. 10–24. (in Russ.)

Сведения об авторе

Хамзина Зарина Бахтиёровна, докторант Государственной консерватории Узбекистана (Ташкент)
E-mail: zarinakhamzina1995@gmail.com

Author Information

Zarina B. Khamzina, doctoral candidate of the State Conservatory of Uzbekistan (Tashkent)
E-mail: zarinakhamzina1995@gmail.com

Поступила в редакцию 12.10.2024

После доработки 20.11.2024

Принята к публикации 21.11.2024

Received 12.10.2024

Revised 20.11.2024

Accepted for publication 21.11.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 151–159
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 4, pp. 151–159
ISSN 2308-1031

© Айзенштадт, С.А., Ши Сюйцзэ, 2024
УДК 7.036
DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-151-159

РОЛЬ ДУХОВИКОВ ХАРБИНСКОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА В СТАНОВЛЕНИИ КИТАЙСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

С.А. Айзенштадт¹, Ши Сюйцзэ¹

¹ Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, 690091, Российская Федерация

Аннотация. Актуальность работы определена важностью изучения процесса зарождения русско-китайских музыкальных связей в современных условиях интенсификации культурных контактов между двумя странами. Исследуется малоизученная страница музыкальной деятельности русского зарубежья. Утверждается, что деятельность артистов Харбинского симфонического оркестра, связанная с обучением китайских исполнителей-духовиков, была наиболее активной в 40-е и 50-е годы XX в., что обусловлено предшествовавшей просветительской работой харбинской музыкальной эмиграции среди китайского населения, а также ростом востребованности духового искусства в Китае в период патриотического и революционного подъема после окончания Второй мировой войны и образования КНР. Показано, что педагогическая деятельность русских мастеров игры на деревянных и медных духовых, работавших в Харбинском симфоническом оркестре, актуальна и для современного Китая. Делается вывод, что эта деятельность оказала значительное воздействие на адаптацию европейской музыкальной культуры к китайской национальной почве. Статья содержит ряд биографических данных о музыкантах русского зарубежья и их китайских учениках, которые впервые вводятся в российский научный оборот.

Ключевые слова: Китай, китайская музыкальная культура, духовые инструменты, русское музыкальное зарубежье, Русский Харбин, Харбинский симфонический оркестр

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Айзенштадт С.А., Ши Сюйцзэ. Роль духовиков Харбинского симфонического оркестра в становлении китайского исполнительства на духовых инструментах // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 151–159. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-151-159.

THE ROLE OF THE HARBIN SYMPHONY ORCHESTRA WIND PLAYERS IN THE DEVELOPMENT OF CHINESE WIND INSTRUMENT PERFORMANCE

S.A. Aizenshtadt¹, Shi Xuze¹

¹Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok, 690091, Russian Federation

Abstract. The relevance of the work is determined by the special importance of studying the process of the emergence of Russian-Chinese musical ties in modern conditions of constant growth of Russian-Chinese contacts in the field of musical art. The article examines little-known stages of musical activity of the Russian diaspora: the pedagogical activity of musicians of the Harbin Symphony Orchestra, associated with the training of Chinese performers on wind instruments. The authors prove that this activity was most active in the 1940s and 1950s, which is due to the previous educational work of the Harbin musical emigration among the Chinese population, as well as the growing demand for brass music in China during the period of patriotic and revolutionary upsurge

after the end of World War II and the formation of the People's Republic of China. It is concluded that this activity had a significant impact on the adaptation of European musical culture to Chinese national soil. It is concluded that the pedagogical work of wind musicians of the Harbin Symphony Orchestra had a significant impact on the adaptation of European musical culture to Chinese national soil. A number of biographical data about musicians of the Russian diaspora and their Chinese students are introduced into Russian scientific circulation for the first time.

Keywords: China, Chinese musical culture, wind instruments, Russian musical diaspora, Russian Harbin, Harbin Symphony Orchestra

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

For citation: Aizenshtadt, S.A., Shi Xuze (2024), "The role of the Harbin symphony orchestra wind players in the development of Chinese wind instrument performance", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 151–159. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-151-159.

Современный этап российско-китайских отношений отмечен постоянным наращиванием и укреплением контактов в сфере музыкального искусства. В этих условиях изучение исторического процесса их зарождения приобретает особую актуальность.

Феномен «Русского Харбина» – китайского города, где выходцам из России удалось создать полноценную музыкальную культуру, стал к настоящему времени объектом достаточно обширного корпуса исследований. Вместе с тем многие аспекты соответствующей проблематики изучены еще мало. Это относится и к деятельности музыкантов Харбинского симфонического оркестра (ХСО), направленной на воспитание китайских исполнителей-духовиков.

В нашей стране история этого коллектива освещена в монографии Цзо Чжэньгуаня (2014), статьях Г. Дивеевой (2014), Лю Суэцина (2016). Однако в двух первых из этих исследований контактам оркестрантов ХСО с китайскими учащимися уделяется весьма малое место. Статья Лю Суэцина таковых данных содержит немало, однако это относится только к струнникам; материалы о соответствующей работе духовиков ХСО в это исследование не включены. Сведения о китайских исполнителях на духовых инструментах, занимавшихся у музыкантов ХСО, приведены в диссертации Чжоу Ицюня (2023), но они связаны лишь с двумя из множества

питомцев русских мастеров. В трудах, вышедших в КНР, материалов о китайских воспитанниках духовиков ХСО гораздо больше (Лю Синсинь, Лю Суэцин (2002), Гао Лин, Лю Шуан, Ши Фан (2003), Пань Синьян (2013) и др.). Вместе с тем соответствующие работы китайских музыковедов направлены скорее на сбор фактических данных, чем на анализ общих вопросов влияния русских музыкантов на становление китайского духового исполнительства.

Цель настоящей статьи – осмыслить воздействие, которое просветительно-педагогическая деятельность русских духовиков, входивших в состав Харбинского симфонического оркестра, оказала на китайскую культуру игры на духовых инструментах. Многие имена и биографические факты, связанные с артистами ХСО и их китайскими учениками, впервые вводятся в оборот российской науки.

Обратимся к истории ХСО. Она тесно связана с историей Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД), построенной Россией на рубеже XIX–XX столетий в китайской Маньчжурии. Харбин, основанный россиянами в 1898 г., стал главной узловой точкой КВЖД. Городская музыкальная жизнь на первых порах определялась прежде всего расквартированным там полковым оркестром. Временем рождения ХСО в известных нам исследованиях называется апрель 1908 г., когда этот духовой коллектив, «усиленный»

местными музыкантами-любителями, дал большой концерт симфонической музыки. В подобном составе оркестр сделал еще несколько выступлений, однако на следующий год они прекратились в связи с расформированием полка (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 60).

С нашей точки зрения, подлинной «точкой отсчета» истории ХСО следует считать 1919 г. Тогда была предпринята новая попытка создания городского симфонического оркестра – на сей раз вполне успешная. После революционных событий в России город наполнили беженцы-эмигранты. Среди них было немало высококвалифицированных музыкантов. Их усилиями и был создан коллектив. Во главе его стали дирижеры Э. Меттер, В. Графман, А. Слуцкий. Оркестр быстро завоевал превосходную репутацию не только в Китае, но и за его пределами.

В начале 1930-х гг. ситуация в городе резко осложнилась. Маньчжурия была оккупирована Японией. Многие русские харбинцы переехали в другие районы Китая, главным образом в Шанхай. В их числе были и оркестранты ХСО. Коллектив пришел в упадок, которому способствовал произошедший еще в 1926 г. отъезд в Японию главного дирижера Э. Меттера. Кризис был преодолен с приходом нового руководителя – С. Швайковского. С ним ХСО восстановил репутацию одного из лучших оркестров Восточной Азии.

Концертная деятельность ХСО была весьма масштабной. Только с 1938 по 1942 г. им было исполнено 280 произведений, среди которых симфонии Л. ван Бетховена, концерты П.И. Чайковского и мн. др. (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 73). Ведущие исполнители оркестра – скрипачи Н. Шиферблат и В. Трахтенберг, гобоист А. Солин, флейтист Е. Демидов и др. – активно гастролировали в Китае и за его пределами.

В 1945 г., после капитуляции Японии, в город вошли советские войска. ХСО был переименован в Оркестр Дома Красной Армии, а в 1946 г. был распущен. Музыканты искали работу в других коллективах. Крупнейшим из них был Ансамбль железнодорожных войск Китая. Там нашли пристанище 30 музыкантов ХСО (Лю Суэцин, 2008, с. 29). Оркестранты разъезжались по другим городам Китая – Чанчуню, Шэньяну и др.

К концу 1950-х гг. основная масса русских харбинцев покинула страну. Многие возвратились в Россию, другие переехали в страны Запада. Некогда поражающая насыщенностью музыкальная жизнь «Русского Харбина» угасла. Но память о ней осталась. В 2012 г. бренд «Харбинский симфонический оркестр» возрожден. Традиции легендарного ХСО продолжил новый коллектив.

Переходя к духовому составу ХСО, отметим, что в известных нам российских публикациях содержатся сведения лишь об отдельных артистах-духовниках этого коллектива. Значительную часть биографических данных мы почерпнули из китайских материалов.

Наиболее заметной фигурой во времена начального формирования ХСО был флейтист Евгений Демидов. В Харбине он появился еще в 1911 г. Это был опытный оркестровый музыкант: до Харбина он работал в итальянском оперном театре, а в Китае остался после гастролей по Японии (Лю Синьсинь, 2002, с. 254).

Со временем в ХСО стали появляться и другие высокопрофессиональные духовики. С 1922 г. имеются сведения о флейтисте и кларнетисте П.Ф. Соболеве, гобоисте А.А. Солине, тромбонисте Ф.М. Бабинове; с 1924 – о валторнисте С.П. Косицыне; с 1925 – о флейтисте П.А. Войцеховском и кларнетисте Г.И. Левченко. В 1934 г. появляются данные о К.А. Мавридесе, Н.В. Евсееве

и В.Ч. Земляникова (труба), А.А. Меслине (валторна); в 1935 г. о Г.В. Куксине (валторна), А.К. Маевском (тромбон) и А.П. Бодурском (туба); в 1936 г. – о Ф.И. Гудце (тромбон) и Г.П. Букине (туба) (Лю Суэцин, 2008, с. 8).

Как и другие артисты ХСО, духовики не ограничивались работой в оркестре. Они трудились в Духовом оркестре Харбина, делившим с Симфоническим славу лучшего музыкального коллектива города, в Оперном театре. Многие совмещали работу с игрой в джазовых коллективах. Здесь преобладали исполнители на медных духовых, среди них – валторнисты К.Ф. Конкин и И.М. Горбунцов. В 1936 г. последний перебрался в Шанхай, где выступал в джазовом оркестре О. Лундстрема. В джазовых коллективах играл и Ф.М. Бабинов (Лю Синьсинь, 2002, с. 174).

Немалое место занимала и педагогика. Харбинские духовики активно сотрудничали с музыкальными учебными заведениями города, давали частные уроки. Так, Е. Демидов преподавал в Первой музыкальной школе, позже – в Советской высшей музыкальной школе (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 40), П. Соболев и Л. Овчинников – в Высшей музыкальной школе им. Глазунова (Лю Синьсинь, 2002, с. 254).

В середине 1920-х гг. в ХСО появляется первый духовик-китаец – гобоист Чан Мэйлин (张美琳). В этом плане Харбин значительно опередил Шанхай, «вторую столицу» симфонического искусства тогдашнего Китая: в симфонический оркестр этого города первые китайцы были официально приняты лишь в 1938 г. В биографии Чан Мэйлина отразились как тесные переплетения русских и китайских судеб, так и драматические перипетии бурной революционной эпохи. Родился он в 1889 г. в Чанчуне, в бедной семье, рано потерял родителей. В 1898 г., когда в городе началось строительство КВЖД, мальчика-си-

роту усыновил русский служащий-железнодорожник. Обнаружив у ребенка значительные музыкальные способности, он нашел ему русского педагога. Обучался Чан Мэйлин на гобое и скрипке, но сумел самостоятельно освоить все деревянные духовые, входящие в состав симфонического оркестра. В 1918 г. он вступил в российский Красную армию. После тяжелого ранения, в результате которого Чан Мэйлин лишился глаза, он оставил военную службу и поселился в Харбине (Лю Синьсинь, 2002, с. 363).

Превратности революционного времени отразились и в судьбе другого выдающегося гобоиста ХСО – Аркадия Андреевича Солина. Он родился в 1893 г. в г. Сарапуле. С 1912 по 1916 г. учился игре на гобое в Московской консерватории (Цзо Чжэньгуань, 2014, с. 64). Далее поступил гобоистом в оркестр Измайловского полка. В годы Гражданской войны Солин служил в Белой армии под началом Колчака, затем, с 1920 по 1922 г. – в Красной армии (Лю Чжоуй, 2017, с. 10).

В 1925 г. А.А. Солин покидает Харбин для работы в оркестрах Японии. Он остается в Стране восходящего солнца семь лет, затем с 1927 по 1937 г. трудится в Шанхайском муниципальном оркестре, после чего возвращается на работу в ХСО.

С 1930-х гг. Харбин начинает поставлять своему симфоническому оркестру кадры, возвращенные в собственных учебных заведениях, среди них кларнетист А.А. Бибилов, флейтист А.В. Киров. Алексей Алексеевич Бибилов окончил Первую музыкальную школу в Харбине как скрипач и кларнетист. В 1930-е гг. работал в Японии, где играл в оркестрах на скрипке, а также изучал дирижирование. В начале 1940-х гг. вернулся в Харбин, исполнял в ХСО партию первого кларнета, одновременно являясь вторым дирижером (Лю Синьсинь, 2002, с. 331). А.В. Киров родился в Харбине в 1915 г., там же

учился игре музыке. В ХСО начал играть в 1941 г. (Лю Сюэцин, 2008, с. 82).

Колоритной фигурой Харбинского симфонического оркестра был Виктор Петрович Бесков (1904–1986). В Харбин он приехал в 1930-е гг. Ранее жил во Франции, трудился в фирме по производству духовых инструментов Buffet. В оркестре работал кларнетистом, саксофонистом и мастером по ремонту и обслуживанию духового инструментария. В последнем качестве Бесков прославился на весь Северо-Восточный Китай. Музыкант был патриотом России, соединяя это качество с преданностью Китаю. В 1939 г., когда ХСО пригласили выступить в Японии, Виктор Петрович отказался от поездки, мотивировав это тем, что «не хочет играть для империалистов». После начала Великой Отечественной войны он оставил обеспеченную жизнь в Харбине и уехал в СССР, чтобы участвовать в борьбе с фашистскими захватчиками. После Победы Бесков возвратился в Китай (Пань Синьян, 2013, с. 32).

После роспуска оркестра в 1946 г. многие из его артистов продолжили работу в других музыкальных коллективах города. Так, А. Солин устроился в Ансамбль железнодорожных войск, А. Бибилов возглавил оркестр Чаньчунской киностудии (Лю Суэцин, 2008, с. 16).

Перейдем к просветительской деятельности духовиков ХСО, обращенной к китайскому населению Харбина. С нашей точки зрения, ее целесообразно разделить на два периода.

Первый период, продолжавшийся с основания оркестра в 1919 г. до середины 1940-х гг., связан, главным образом, с исполнительской работой. Хотя, по всей вероятности, и в этот период оркестранты-духовики ХСО занимались с китайцами, но точных сведений об этом нам собрать не удалось. Цзо Чжэньгуань приходит к выводу, что ХСО в ту пору оказы-

вал на культуру Китая лишь «косвенное влияние» (2023, с. 109). С этим утверждением можно согласиться лишь отчасти. Конечно, оркестр организовывался в первую очередь для россиян. Но если Шанхайский муниципальный оркестр был официально открыт для посещения китайцев лишь в 1925 г., то для ХСО подобных ограничений не существовало с самого его основания. Хуан Шифу (黄世福), видный китайский духовик, воспитывавшийся в Харбине, вспоминал: «Когда я в детстве видел выступления симфонического оркестра, то очень завидовал чудесной игре музыкантов» (Лю Синьсинь, 2002, с. 363). С 1941 г. в афишах и программах концертов ХСО стали печататься сведения на китайском языке (Дивеева Г., 2014, с. 70).

Результатом данной стадии стала подготовка культурной почвы города к резкому «взрыву» интереса к европейским духовым инструментам среди китайцев, произошедшего в ходе следующего периода. Его начало можно обозначить серединой 1940-х, а завершение – началом 1960-х гг. Данный период был связан в первую очередь с педагогикой. Для русской диаспоры города то было временем угасания, но в плане влияния русского искусства на формирование китайской национальной духовой культуры – эпоха резкого взлета.

В 1950 г., по решению правительства новой Китайской Народной Республики в Харбине начало работу не эмигрантское, а «чисто китайское» учебное заведение с преподаванием игры на европейских музыкальных инструментах – Институт литературы и искусств им. Лу Синя. В качестве профессоров было решено привлечь и оставшихся в городе русских. В их число вошли бывшие духовики ХСО С. Косицын, А. Киров, А. Солин и В. Бесков (Лю Суэцин, 2008, с. 88). Именно их работа оказала решающее значение для формирования нового поколения хар-

бинских исполнителей на духовых инструментах. При этом имели значение не только преподавание в стенах учебных заведений, но и частная практика.

Общее количество китайцев, занимавшихся в тот период с духовиками ХСО, и ставших впоследствии профессиональными музыкантами, не поддается учету. Ясно лишь, что оно велико. Перечислим те имена, которые удалось установить. У А. Кирова учились Чжан Цайюань (张彩元), Кун Фаньшэн (孔凡生), Хоу Гофань (侯国范), Хань Яохуэй (韩耀辉), Ян Цаньюй (杨灿玉), Ян Ци (杨琦), Ву Янь (吴岩), Чэнь Цюсяньи (陈秋贤), Юй Тянь (于田). У Солина – Ся Сюмин (夏秀铭), Ву Тун (吴彤), Лян Янь (梁雁), Фан Шэнци (范圣琦), Ли Гобинь (李国滨), Ву Кайсюнь (吴开勋), Чжан Фэнцзи (张凤吉), Ци Ваньхай (季万海), Чжан Годун (张国栋). У С. Косицына обучались трубачи Чэнь Чжун (陈重), Ли Чжэжу (李哲珠), Мэй Шаньзао (梅善造), Е Цзыцзин (叶子敬), Сюй Сяньцзюнь (徐贤俊); валторнисты Ван Юйцай (王玉才), Ма Ци (马骥), Фу Цинчунь (傅庆春), Инь Чжунюнь (尹中云), Ван Жочжун (王若中), Ли Сян (李响), Пан Дэчунь (潘德春), Лю Тао (刘涛), Гу Чжэньминь (古振民). У Ф. Бабинова занимались Сунь Пэнчэн (孙鹏程), Чжан Гуйчэнь (张贵臣), Ли Сютянь (李秀田). У Чан Мэйлина – Ван Ханьлинь (王翰林) (также известный как Ван Юй 王羽), Хуан Шифу (黄世福), Чжан Цзыминь (张子敏), Лю Чжуси (刘珠玺), Цай Цзюй (才巨), Ма Юйшань (马玉山), Лю Шаоли (刘少力). У В. Бескова – Инь Чжифа (尹志发) (Лю Суэцин, 2008, с. 106–112).

Круг харбинских преподавателей, занимавшихся с китайскими учениками, не ограничивался только членами ХСО. В частности, много и плодотворно работал на педагогической ниве один из руководителей духового оркестра Харбинского симфонического общества и преподаватель Высшей музыкальной школы им. Глазу-

нова трубач Дмитрий Иванович Таиров. Цзо Чжэньгуань даже называет этого музыканта «лучшим воспитателем музыкантов-духовиков в Харбине» (2014, с. 115).

И все же главную лепту в формирование первого поколения китайских исполнителей на духовых инструментах в Харбине внесли бывшие артисты Симфонического оркестра. Доказательство – то, что в 1950-х гг. практически все духовики, трудившиеся в оркестрах Харбина и близлежащих городов, были воспитанниками тех, кто ранее играл в ХСО (Лю Суэцин, 2008, с. 100).

Причины столь резкой активизации педагогической деятельности русских духовиков среди китайского населения в данный период можно усмотреть в следующем. Во-первых, в результате сокращения русской общины в Харбине возможность для бывших духовиков ХСО найти работу среди российской диаспоры значительно уменьшилась. И во-вторых – а это самое важное – после победы над Японией и позже, после образования КНР в 1949 г., Китай испытывал огромный патриотический и революционный подъем. В Харбине и окрестных городах стали постоянно проводиться праздничные мероприятия с участием духовых ансамблей. Победоносная Народно-освободительная армия Китая нуждалась в новых военных оркестрах. В возвращавшемся к мирной жизни городе возникали новые эстрадные коллективы. Поэтому существенно возросла востребованность европейских духовых инструментов, а, следовательно, и нужда в квалифицированных педагогах.

Преподавательская деятельность бывших духовиков ХСО, развернувшаяся в тот период, оказала влияние не только на духовую культуру Харбина и окрестных районов, но и на становление китайского национального духового искусства в целом.

Одним из самых ярких музыкальных питомцев русских педагогов-духовиков

следует назвать Фан Шэнци. Вначале мальчик изучал этот инструмент самостоятельно, затем родственники отвели его к А. Солину. В 1948 г. Фан Шэнци становится главным саксофонистом Муниципального оркестра, а в 1951 переезжает в Пекин, где занимает должность солиста Художественного ансамбля Китайских железных дорог. Однако там должность саксофониста была не предусмотрена. Фан Шэнци вспоминает, что его харбинский наставник – еще и замечательный гобоист, и начинает курсировать между Пекином и Харбином, занимаясь у Солина. Позже тот порекомендовал ученику другого русского педагога, который, по мнению Солина, достиг в гобое еще большего совершенства. Это солист Шанхайского симфонического оркестра и профессор Шанхайской консерватории В. Сарычев ((Пань Синьян, 2013, с. 33). После совершенствования у Сарычева Фан Шэнци выдвинулся в число лучших китайских исполнителей на гобое и саксофоне.

Другой видный саксофонист современного Китая, Инь Чжифа, воспитанник В. Бескова, первоначально учился на кларнете у ученика А. Кирова Юй Тяня. Инь Чжифа вспоминал: «Мне порекомендовали отремонтировать мой инструмент у Бескова. Тот посоветовал учиться на саксофоне. Когда русский мастер взял в руки этот инструмент и заиграл на нем, я был покорен его удивительным звуком». Инь Чжифа учился у Бескова девять лет (Хэ Цзяньхуа, 1998, с. 5).

Хуан Шифу – ученик «русского китайца» Чан Мэйлина, стал руководителем Харбинского духового оркестра – важнейшего компонента духовой культуры Северо-Восточного Китая.

Воспитанники русских педагогов-эмигрантов сохранили благоговейную память о своих наставниках не только об их высоком профессионализме, но и душевной теплоте. Фан Шэнци вспоминал: «Когда

у Солина спросили, сколько он возьмет за мое обучение, тот, увидев нашу бедность, сказал, что будет заниматься бесплатно. Профессор пошутил, что, когда мальчик вырастет и разбогатеет, то купит городскую хлебопекарню и каждый день будет присылать старому учителю булку». Из воспоминаний Юй Тяня: «Мой учитель Киров плохо говорил по-китайски, а я знал только несколько русских слов. Общение происходило главным образом на языке жестов. Но музыка не нуждается в словах, это – общение сердец. И я понимал, что хотел от меня учитель» (Пань Синьян, 2013, с. 33).

Время шло. После окончания Второй мировой войны русская община Харбина стала таять. С. Косицын перебрался в Советский Союз, А. Солин в 1955 г. поселился в Бразилии, А. Киров в 1961 г. – в Чили. В 1986 г. в Харбине остался единственный артист бывшего Харбинского симфонического оркестра – В. Бесков. К тому времени в городе проживало всего 26 «коренных» русских-харбинцев (Лю Синьсинь, 2002, с. 328).

Однако семена, некогда посеянные русскими музыкантами, давали все новые всходы. Инь Чжифа стал одним из крупнейших методистов-саксофонистов страны. Общение с русскими мастерами стимулировало интерес китайского музыканта к достижениям российской методике игры на деревянных духовых. Как подчеркивает Чжоу Ицзюнь, «идеи он черпал в рекомендациях, разработанных представителями советской кларнетовой школы, которые успешно адаптировал для саксофона» (2023, с. 59).

Фан Шэнци в Китае нередко именуют «отцом китайского саксофона». По мнению того же Чжоу Ицзюня, «деятельность Фан Шэнци послужила звеном, связавшим... поколения китайских саксофонистов» (2023, с. 67). Харбинский духовой оркестр, созданный учеником Чан Мэй-

лина Хуан Шифу, явился важнейшим центром духовой музыки Северо-Восточного Китая. Ученик С. Косицына Ли Личжан (李立章) – профессор валторны Сианьской консерватории; воспитанник Чан Мэйлина Лю Шаоли – профессор кларнета и гобоя в консерватории Шэньяня.

Плодотворно работают не только «музыкальные дети», но и «внуки» артистов ХСО. В частности, много учеников воспитал Юй Тянь, среди них – Цзян Хунбинь (蒋宏斌), Цзян Хунвэй (蒋宏伟), Ли Цинчунь (李庆春), Чэн Юйкай (程毓凯), Чэн Юйчэнь (程玉忱), Юй Циши (于其石). Известным саксофонистом стал ученик Фан Шэнци Лю Цзяцзюнь (刘家军). Воспитанник ученика А. Солина Ся Сюмин (夏秀铭) – профессор гобоя Харбинской консерватории Ян Гуан (杨光) (Пань Синьян, 2013, с. 33).

Подведем итоги. Харбинский симфонический оркестр явился культурным очагом не только для русской диаспоры, но и национального искусства Китая. Музыкантам, входившим в состав духовых групп этого оркестра, принадлежит важная роль в развитии китайской профессиональной культуры игры на европейских

духовых инструментах как в масштабах Харбина, так и всей страны. В предложенной нами периодизации просветительская деятельность духовиков ХСО среди китайского населения Харбина, разделена на два периода. Она стала особо значимой во второй период (середина 40-х – началом 60-х гг. XX в.), что обусловлено ростом востребованности духовых коллективов в период патриотического и революционного подъема Китая после окончания Второй мировой войны и образования Китайской Народной Республики. Результаты педагогического труда русских мастеров игры на деревянных и медных духовых, работавших в ХСО, актуальны и для музыкального искусства современного Китая.

Исследования просветительской деятельности музыкантов «Русского Харбина» и, в частности, Харбинского симфонического оркестра, нельзя считать близкими к завершению. Для их продолжения необходимо дальнейшее изучение соответствующих материалов российских и китайских архивов, а также более обширное знакомство с посвященными этой теме трудами музыковедов КНР.

ЛИТЕРАТУРА

Дивеева Г.А. Харбинский симфонический оркестр: к проблеме влияния русской эмиграции на историю музыкальной культуры Китая // Общество. Среда. Развитие. 2014. № 3. С. 68–71.

Лю Суэцин. Знакомство с искусством китайской симфонической музыки, оперы и балета через историю Китайско-Восточной железной дороги // История и культура Амурской области. 2016. № 1. С. 49–66.

Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. 336 с.

Цзо Чжэньгуань. Музыкальная культура Китая. СПб.: Композитор, 2023. 276 с.

Чжоу Ицзюнь. Китайское саксофонное искусство: Исполнительство, образование, репертуар: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2023. 235 с.

石方·刘爽·高凌. 哈尔滨俄侨的文学艺术、文化教育及新闻出版活动. 哈尔滨俄侨史. 黑龙江人民出版社. 哈尔滨: 2003 年. 286-421 页 (Гао Лин,

REFERENCES

Gao, Lin, Liu, Shuan, Shi, Fan (2003), "*Hā'ěrbīn é qiáo de wénxué yìshù, wénhuà jiàoyù jí xīnwén chūbǎn huódòng*" [Literature, art, culture, education, and press and publishing activities of Russian immigrants in Harbin], Harbin, Heilujiang Publishing House], pp. 286–421. (in Chin.)

Diveeva, G.A. (2014), "Harbin Symphony Orchestra: On the Problem of the Influence of Russian Emigration on the History of Chinese Musical Culture", *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye* [Society. Environment. Development], no. 3, pp. 68–71. (in Russ.)

He Jianhua (1998), "*Sàkèsī zhī liàn. "Zhōnghuá quánguó zǒng gōnghuì wéngōngtuán sàkèsī yǎnzòu jiā yīnzhīfā yìnxìàng"* [Love of Saxophone. Impressions of Yin Zhifa, saxophone player of the All-China Federation of Trade Unions Cultural Troupe], *Musical Instruments*, no. 5, pp. 4–7. (in Chin.)

Lyu, Chzhoyuj (2017), *Èrshí shìjì shuānghuángguǎn yìshù zài zhōngguó de fā zhǎn yánjiū* [A study on the development of oboe art in China in the 20th century], Harbin Normal University, 57 p. (in Chin.)

Лю Шуан, Ши Фан. Литература, художественное и культурное образование русских выходцев в Харбине // Русское зарубежье в Харбине. Харбин: Изд-во Хэйлуцзяна, 2003. С. 286–421)

刘欣欣·刘学清. 哈尔滨西洋音乐史. 哈尔滨. 人民音乐出版社: 2002年. 403页 (Лю Синьсинь, Лю Суэцин. История западноевропейской музыки в Харбине. Пекин: Народ. муз. изд., 2002. 403 с.)

刘学清. 哈尔滨交响乐团百年1908-2008, 上海. 上海音乐学院出版社, 2008年. 164页 (Лю Суэцин. Сто лет Харбинскому симфоническому оркестру. 1908–2008. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2008. 164 с.)

刘倬羽. 二十世纪双簧管艺术在中国的发展研究, 哈尔滨. 哈尔滨师范大学, 2017年. 57页 (Лю Чжюй. Исследование развития искусства гобоя в Китае в XX веке. Харбин: Харбинский педагогический университет. 2017. 57 с.)

潘心阳. 单簧管在哈尔滨发展的探究. 哈尔滨. 哈尔滨师范大学. 2013年. 40页 (Пань Синьян. Исследование развития кларнета в Харбинском педагогическом университете. Харбин: Харбинский педагогический университет, 2013. 40 с.)

何建华. 萨克斯之恋. “中华全国总工会文工团萨克斯演奏家尹志发印象”. 乐器: 1998年第五期. 4–7页 (Хэ Цзяньхуа. Любовь к саксофону. Воспоминания Инь Чифа, саксофониста Художественной труппы Всекитайской федерации профсоюзов // Музыкальные инструменты. 1998. Вып. 5. С. 4–7)

Lyu, Sinsin, Lyu, Suecin (2002), *Hā'ěrbin xīyáng yīnyuè shǐ. Hā'ěrbin* [History of Western Music in Harbin], People's Music Publishing House, 403 p. (in Chin.)

Lyu, Suecin (2008), *Hā'ěrbin jiāoxiǎngyuè tuán bǎinián 1908–2008* [Harbin Symphony Orchestra Centennial 1908–2008], Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, 164 p. (in Chin.)

Lyu, Suecin (2016), “Introduction to the art of Chinese symphonic music, opera and ballet through the history of the Chinese Eastern Railway”, *Istoriia i kultura Amurskoi oblasti* [History and culture of the Amur region], no. 1, pp. 49–66. (in Russ.)

Pan, Sinyan (2013), *Dānhuánguǎn zài hā'ěrbin fāzhǎn de tànjiū* [A Study on the Development of Clarinet in Harbin] Harbin Normal University, 40 p. (in Chin.)

Tszo, Chen Guan (2014), *Russkie muzykanty v Kitae* [Russian Musicians in China], Kompozitor, Saint Petersburg, 336 p. (in Russ.)

Tszo, Chen Guan (2023), *Muzykal'naya kul'tura Kitaya* [Musical culture of China], Kompozitor, Saint Petersburg, 276 p. (in Russ.)

Zhou, Yiqun (2023), *Kitajskoe saksofonnoe iskusstvo: ispolnitel'stvo, obrazovanie, repertuar* [Chinese Saxophone Art: Performance, Education, Repertoire], Cand. Sc. Thesis, Nizhny Novgorod, 235 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Айзенштадт Сергей Абрамович, доктор искусствоведения, профессор Дальневосточного государственного института искусств (Владивосток)

E-mail: eisenstadt1955@mail.ru

Ши Сюйцзэ, аспирант Дальневосточного государственного института искусств (Владивосток)

E-mail: sxz12580@qq.com

Authors Information

Sergej A. Aizenshtadt, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor of the Far Eastern State Institute of Arts (Vladivostok)

E-mail: eisenstadt1955@mail.ru

Shi Xuze, postgraduate at the Far Eastern State Institute of Arts (Vladivostok)

E-mail: sxz12580@qq.com

Поступила в редакцию 03.09.2024

После доработки 16.11.2024

Принята к публикации 21.11.2024

Received 03.09.2024

Revised 16.11.2024

Accepted for publication 21.11.2024

© Шао Минян, Петрова, А.М., 2024
УДК 78
DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-160-173

ПОХОРОННЫЙ ОБРЯД В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМ И МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРОВИНЦИИ ШАНЬДУН

Шао Минян^{1, 2}, А.М. Петрова¹

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

² Университет Линь, 276005, Линь, Китайская Народная Республика

Аннотация. Похоронный обряд в Китае как последний элемент жизненного цикла имеет наиболее важное значение среди других ритуальных традиций и первостепенное значение в конфуцианской доктрине. Вместе с естественными процессами модернизации всех сфер жизни человека традиционная музыкальная культура также подверглась определенным влияниям и трансформациям. Однако похоронный обряд, как система духовных представлений и ритуальных действий в отношении покойного, сохранился относительно хорошо. Музыкальное оформление похоронных обрядов в ключевых моментах демонстрирует устойчивость к внешним социально-культурным факторам, что отчетливо наблюдается в провинции Шаньдун. В этом заключается большая исследовательская ценность похоронных обрядов, особенно в условиях постепенного угасания традиционной культуры в современном мире. В данной статье рассматриваются наиболее характерные музыкальные и ритуальные особенности похоронного обряда в провинции Шаньдун. Музыкальная составляющая обряда является важной его частью и функционирует в тесной взаимосвязи с основным ритуальным действием. Выявляется адаптивная особенность музыкального содержания похоронного обряда в провинции Шаньдун – в его структуру помимо исторически закрепившихся форм исполнения и жанров похоронной музыки вошли современные образцы массовой музыкальной культуры Китая, наиболее подходящие по психоэмоциональному содержанию ритуальному действию и конкретной ситуации. Изучение похоронной ритуальной музыки в провинции Шаньдун имеет большое практическое значение и приобретает академическую ценность, так как способствует пониманию местных музыкальных и культурных обычаев и современного состояния фольклорных традиций.

Ключевые слова: похоронная музыка, конфуцианская культура, барабанная и духовая музыка, ритуальная система, народная музыка

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шао Минян, Петрова А.М. Похоронный обряд в социально-культурном и музыкальном пространстве провинции Шаньдун // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 160–173. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-160-173.

FUNERAL RITES IN THE SOCIO-CULTURAL AND MUSICAL SPACE OF SHANDONG PROVINCE

Shao Mingyang^{1, 2}, A.M. Petrova¹

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

²Linyi University, 276005, Linyi, People's Republic of China

Abstract. Funeral rite in China as the last element of the life cycle is the most important among other ritual traditions and of paramount importance in Confucian doctrine. Along with the natural processes of modernization of all spheres of human life, traditional musical culture has also undergone certain influences and transformations. However, funeral rites, as a system of spiritual representations and ritual actions in relation to the deceased, 160

has survived relatively well. The musical design of funeral rites in its key points nowadays shows resilience to external socio-cultural factors, which is especially clear in Shandong Province. This is the great research value of funeral rites, especially in the context of the gradual decline of traditional culture in the modern world. This paper examines the most characteristic features of the musical and ritual features of funeral rites in Shandong Province. The musical component of the rite is an important part of it and functions in close interrelation with the main ritual action. At the same time, the authors reveal an adaptive feature of the musical content of the funeral rite in Shandong province – in its structure, in addition to historically established forms of performance and genres of funeral music included modern samples of mass musical culture of China, the most suitable for the psycho-emotional content of the ritual action and the specific situation. The study of funeral ritual music in Shandong Province has great practical significance and, at the same time, academic value, as it contributes to the understanding of local musical and cultural customs and the current state of folkloric traditions.

Keywords: funeral music, Confucian culture, drum and wind music, ritual system, folk music

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

For citation: Shao Mingyang, Petrova, A.M. (2024), "Funeral rites in the socio-cultural and musical space of Shandong Province", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 160–173. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-160-173.

Мифологические и религиозные представления всегда занимали важное место в китайской традиционной культуре. Их понимание помогает понять специфику культурного кода нации с ее отношением к природе, человеку и обществу. «Под влиянием мифорелигиозных представлений китайцы верят, что смерть – это просто состояние прекращения телесной активности (душа покидает тело, но может вернуться в него даже через большой промежуток времени), поэтому они не торопятся с погребением: кормят умершего и громко зывают к душе, умоляя ее вернуться. Только убедившись, что душу не удастся уговорить вернуться в тело, покойника кладут в гроб и хоронят. В то же время его обеспечивают всем необходимым для жизни в загробном мире (едой, одеждой, женой и всевозможными предметами первой необходимости). По мнению китайцев, жизнь умершего продолжается на том свете» (Чжу Гэлимэн, 2017, с. 122).

Согласно древним китайским мифам о смерти и трансцендентном существовании, мир состоит из нескольких уровней: подземного мира, мира смертных и 36 небес. На вершине 36 небес находится роскошный дворец, в котором восседает Нефритовый император. Он правит тремя мирами: «подземным, миром

смертных и небом. Ворота дворца охраняет Ван Линьгуань – верховный командир тридцати шести магов Нефритового императора. Поэтому его статуя всегда стоит у входа в храм. В руках Ван Линьгуань держит кнут или узловатую палку, с помощью которых он отгоняет призраков и беспокойных духов, тем самым олицетворяя небесную власть» (Хоу Хуэй, 2009, с. 86).

Исследователь Е.Г. Белая пишет: «В первые века Нового времени буддизм с его развитыми мифологическими традициями начал проникать в Китай через Центральную Азию, и буддийские мифологические традиции дополнили и развили китайскую мифологическую систему» (2011, с. 61). В то время считалось, что душа не исчезает после смерти, а отправляется в мир Желтых источников, который управляет душами. После смерти души тех, кто при жизни часто совершал добрые поступки, ненадолго остаются в Желтых источниках, где пьют специальный «суп Мэн По»¹, способный заставить человека забыть свою прежнюю жизнь и вернуться в земной мир в виде новой жизни – этот акт известен как реинкарнация. Злые люди, которые часто совершали плохие поступки при жизни, оставались в восемнадцати слоях ада в Желтом источнике, где их мучили всевозможными

пытками. «Согласно мифам и легендам, Желтый источник находится под землей в горе Тай в городе Тайань провинции Шаньдун» (Ли Цзелин, 2011, с. 103).

Расположенная на восточном побережье Китайской Народной Республики в нижнем течении Желтой реки провинция Шаньдун относится к Восточно-Китайскому региону и имеет богатую и длительную историю и культурные традиции. Это не только родина величайшего китайского мыслителя, философа и просветителя Конфуция, но и место зарождения конфуцианства, которое на протяжении тысячелетий оказывало (и продолжает оказывать) влияние на мышление китайского народа.

Традиционные похоронные обряды представляют собой обширную систему различных видов практик, охватывающих много веков и относительно хорошо сохранившихся в местном контексте. В данной работе авторы остановились лишь на тех обрядах, которые совершают в промежутке между смертью и погребением. Материалы исследования опираются по преимуществу на полевые исследования и беседы Шао Миняна в городе Цзаочжуан провинции Шаньдун в феврале 2023 г. с известным ведущим похоронного обряда – Шао Чанлу. В Китае подобный человек, он же, как правило, староста деревни, именуется Zhi Shi (цзиши, 支事). Далее мы будем использовать русскоязычный вариант *цзиши*.

Как известно, обряд похорон является частью ритуала перехода. «В Китае существует пять основных обрядов перехода: рождение, достижение совершеннолетия, женитьба, рождение ребенка и смерть» (Го Юньпэн, 2022, с. 56). «Китайский этикет впервые зародился в первобытном обществе, согласно археологическим данным, 18 000 лет назад чжоукоудяньские люди Шаньдиндуна посыпали гематитовым порошком своих умерших сородичей, что было самым ранним примитивным

проявлением погребальной обрядовости» (Гу Сицзя, 2001, с. 3). В последующем развитии религиозных и общественных отношений местные народности постепенно регулировали этикет древних правителей, что поддерживало социальную иерархичность и порядок структуры общества. Ян Тяньюй указывает: «Древние правители для поддержания верховенства и социального порядка подвергли классификации бытующие в их время ритуалы» (2004, с. 175–179). Как пример, все ритуалы эпохи Чжоу были поделены на пять видов: «благоприятные церемонии» (吉礼, «Цили»), «свириные церемонии» (凶礼, «Сёнли»), «церемонии для гостей» (宾礼, «Биньли»), «военные церемонии» (军礼, «Цзюньли») и «почетные церемонии» (嘉礼, «Цзяли»). Похоронный ритуал вошел в структуру «свириных церемоний».

Традиция похоронного обряда провинции Шаньдун восходит к ранним годам правления династии Западная Чжоу (1045–770 гг. до н.э.)², когда знаменитый государственный деятель Чжоу-гун³ получил престол в этом регионе. В своей обширной деятельности он основал Храм Предков (太庙), где хранились останки знати, членов высокопоставленных и влиятельных кланов, заслуженных министров. В жертвоприношениях Чжоу-гун использовал обряды и музыку «Сына Неба»⁴ (天子), т.е. самого императора. Простые жители провинции того времени также придерживались музыкально-ритуальной системы династии Чжоу, уделяя особое внимание сохранению обычаев.

Исследования Чжан Цинцзю, посвященные захоронениям в Шаньдуне, также подтвердили идею о том, что погребальная культура провинции восходит к династии Чжоу. Археологические данные показывают, что самые ранние поясные гробницы в обозначенном регионе были найдены в местечке Даксинчжуан

городского округа Цзинань провинции Шаньдун. В ходе раскопок в 2003 г. было обнаружено семнадцать гробниц на кладбище в южной части западного района. Гробницы были выстроены в аккуратной последовательности с запада на восток и датируются периодом от середины поздней династии Шан⁵ до начала династии Чжоу (Чжан Цинцзю, 2008, с. 5).

Исследователи Фу Шэн, Чжэн Сюань и Чэнь Шоуи указывают, что «Одновременно с основанием города Ло, ставшим столицей династии Чжоу, была сформулирована календарная система, стандартизирован жертвенный этикет, изменены жертвенные ритуалы, установлена обрядовая и музыкальная система»⁶ (2007, с. 18). Лу Дацзи, Хэ Яохуа, опираясь на текст Шу-цзин⁷, представили описание ритуалов с участием князя Чжоу, который руководил жертвоприношениями. Данная традиция заложила прочную основу для формирования многовековой ритуальной практики, а также последующего развития конфуцианской культуры. «Все принцы мира принадлежат герцогу Чжоу. В церемонии жертвоприношения участвовало 1730 личностей – принцев и дворян. Все они услышали звук нефрита и чистый звук колокольчиков. Затем герцог Чжоу приказал сыграть музыку династии Чжоу – эпохи короля Вэня и Чжоу У. Принцы и знать в Храме предков принесли клятвы и начали петь, как будто они внезапно увидели королей»⁸ (Лу Дацзи, 1998, с. 30).

Вместе с феодальной и патриархальной системами похоронные обряды составляли важную часть жизни жителей Древнего Китая и оказали огромное влияние на политику, культуру, искусство и мышление последующих поколений. Помимо этого, «правильное» проведение ритуала отвечает основным аспектам добродетелей, укоренившихся в китайском обществе: верности, сыновней почтительности, благожелательности и правед-

ности. «Последовательность этапов похоронного обряда в основном формально регулировала правильное внешнее социальное поведение, включая этикет и обязательства, которые должны выполнять люди каждого статуса, что в итоге сформировало иерархическую систему» (Чжан Пэйгуо, 2010, с. 78).

Музыкальная часть обряда в основном была связана с эмоциональной и социально-психологической сплоченностью жителей, созданием единой и гармоничной социальной атмосферы посредством исполнения предписанного «репертуара», проведения общинных музыкальных представлений и других мероприятий. В результате, даже в конце периода Весен и Осеней (770–476 г. до н.э. / 403 г. до н.э.)⁹, когда правление династии Чжоу пришло в упадок (император Чжоу стал лишь номинальным правителем), обрядовая и музыкальная система провинции Шаньдун хорошо сохранилась.

Основываясь на материале интервью с известным *цзиниши* Шао Чанлу, представляем сведения о процессе проведения похоронных ритуалов в провинции Шаньдун.

Похоронная церемония состоит из четырех основных частей:

I. *Подготовка к похоронам* (出喪, «чусан»);

II. *Траур* (開喪, «кайсан»);

III. *Погребение* (安葬, «аньцзан»);

IV. *Сыновняя почтительность* (服孝, «фусяо»).

I. Подготовка к похоронам происходит в ночь непосредственной смерти покойного. Уже на следующий день начиналась вторая фаза похоронной церемонии – траур. Подготовка включает в себя четыре звена:

1. Остановка духа (停靈, «тинлин»);

2. Соболезнование (吊唁, «дяоянь»);

3. Укладывание в гроб (入殮, «жунлянь»);

4. Отправление души в иной мир (送魂, «сунхунь»).

Остановка духа. После смерти человека помещали в опочивальню, на входную дверь дома наклеивали полоски белой бумаги, называемые «закрытая дверь» (封门, «фэнмэнь»), и размещали по обестороны дверного проема бумажные флаги (纸幡, «цзифань»). В каждой деревне есть наиболее опытный в проведении погребальных ритуалов человек – *цзишии*, который рассылал письма друзьям и родственникам с сообщением о похоронах. Дети и невестки надевали специальные траурные одежды, становились на колени по обе стороны ложа покойного. Это в полной мере воплощает конфуцианскую культуру сыновней почтительности, традицию уважения к вышестоящим, т.е. главные особенности социальных взаимоотношений в Китае.

Соболезнования. Друзья, родственники и соседи берут в руки бумагу для соболезнований, известную как «бумага для сжигания» (烧倒头纸, «шаодаоточжи») и идут в дом покойного. Китайцы верят, что души людей после смерти будут жить в Подземном мире (阴间 (地府), «Инь-цзянь» («Дифу»)), и чтобы их умершие близкие не пребывали там в нищете, они складывают желтую бумагу в форме денег и сжигают ее, таким образом как бы осуществляя их отправку своим покойникам.

Укладывание в гроб. Покойного убаживают – в гроб кладут его любимые вещи.

Отправление души в иной мир. Когда все готово, старший сын покойного берет в руки «пайвэй» (牌位) – деревянную табличку с выгравированным на ней именем усопшего. Остальные сыновья и дочери несут бумажные флаги – «фэнмэнь», жгут благовония, идут на перекресток кладбища за деревней и плачут. Плачут также и на обратном пути. На начальном этапе траура похоронная музыка не звучит.

II. Траур – самая грандиозная часть похоронного ритуала, которая подразделяется на пять частей:

1. Провожание души (领魂, «лин-хунь»);
2. Похороны (出殡, «чубинь»);
3. Указание пути (指路, «чжилу»);
4. Наполнение ложа (填箱子, «тянь-сянцзы»);
5. Дорожное жертвоприношение (路祭, «луцзи»).

Музыкальное сопровождение ритуала начинается с третьей части и проходит через весь обрядовый процесс.

Провожание души. Утром в день траура старший сын умершего идет в Храм Земли¹⁰ (土地庙, «тудимяо»), чтобы сжечь ладан и бумагу. Затем он «ведет» душу умершего домой, что символизируют бумажные флаги, чтобы та могла наслаждаться ритуалами (рис. 1).

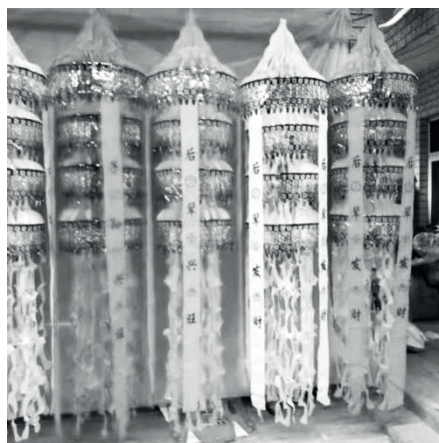


Рис. 1. Бумажные флаги, предназначенные для проводов души

Похороны. После того как дверь в дом покойного открывается, барабанщики встают сбоку от их створок и начинают играть ритуальную композицию, которая называется «благодарение гостей» (谢客, «секэ») и призвана выразить благодарность соседям за помощь в похоронах.

Указание пути. Семья покойного устанавливает во дворе святилище – своеобразную траурную постройку (灵棚, «линпэн»), предназначенную для выражения почтения усопшему. Более близкие

родственники должны войти в само святилище и поклониться четыре раза. Музыканты в это время сидят под навесом в специально предназначенном для них месте. Когда скорбящие подходят ко входу в святилище, барабанщики начинают бить в барабаны, сообщая о пришествии скорбящих. После этого звучит новая музыкальная композиция, исполняемая ансамблем инструментов, где *сона* – главный инструмент, *шэн* – выполняет аккомпанирующую функцию, а гонги и тарелки ведут ритмическую партию. Вся композиция носит название «приветствие гостя» (迎宾, «инбинь»). После завершения поклонения покойному музыка прекращается.

Наполнение ложа. Когда друзья и родственники завершают обряд выражения своего почтения покойному, женщины семьи надевают белые халаты и предлагают усопшему «деньги» (рис. 2). Осуществляется это следующим образом. Одной рукой, которую драпировали белой тканью, складывали «деньги» в специальный контейнер (так называемый «денежный ящик», от его названия вся часть получила название «тяньсянцзы»). Во время этого процесса звучат барабаны, после чего начинается пение.



Рис. 2. «Деньги» для покойного

Пение занимает основную часть обряда. Звучит народная песня «Плач духов» (哭灵, «кулин»), свидетельствующая о на-

чале последней части траура. Накануне вечером семья покойного должна приготовить ритуальную пищу: курицу, утку и рыбу, другие горячие блюда для гостей. Во время общей трапезы музыка немного затихает, начинает играть ансамбль барабанщиков и исполнителей на духовых инструментах, так называемый «Гучуй едуэй» (鼓吹乐队).

«Гучуй едуэй» – это одновременно название самого ансамбля ударных и духовых, а также древней традиционной формы китайского народного ансамблевого исполнительского искусства. Данная музыкальная традиция происходит из культуры этнических меньшинств Северо-Западного Китая. Гоу Линь характеризует «Гучуй едуэй» следующим образом: «После того как она <”Гучуй едуэй”> была завезена на Центральные равнины, начался процесс интеграции и синтеза с региональными музыкальными традициями. Постепенно сформировались различные местные стили “Гучуй едуэй”. Барабанная и ударная музыка в основном использовалась в церемониальных процессиях и увеселительных мероприятиях Императорского Двора и армии» (2017, с. 444). Сейчас ансамбль «Гучуй едуэй» в основном исполняет военную и церемониальную музыку.

Музыка «Гучуй едуэй» является одной из основных форм народной инструментальной музыки в провинции Шаньдун и имеет долгую историю и глубокие корни. «Словарь китайской музыки» определяет «Гучуй едуэй» как «форму музыкальной традиции в Китае со времен династии Хань¹¹, в которой основными инструментами являются ударные и духовые»¹². К настоящему времени сохранилось немного письменных свидетельств о данной музыкальной практике, что вызвано низким социальным статусом «Гучуй едуэй» по отношению к высокому музыкальному искусству Двора. И это при том, что в репертуаре «Гучуй едуэй» присутствует

множество заимствованных композиций из местных видов музыкально-театрального искусства времен династий Сун и Юань, а также некоторые жанровые формы династий Мин и Цин (к примеру, «К сыну неба», «Коза на склоне горы», «Запирание южной ветви» и т.д.).

Одна из важных причин долгого существования и устойчивости традиции «Гучуй едуэй» в Шаньдуне заключается в «тесной связи с местными традиционными народными обычаями» (Ню Юйсинь, 2003, с. 86). Шаньдун – одно из мест зарождения древней китайской цивилизации, это родина известных мыслителей, политиков, просветителей, именно здесь отмечается наиболее глубокое влияние конфуцианства и учений Мэн Цзы (Менция). В провинции Шаньдун весьма продолжительное время были сильны традиции феодального этикета, что способствовало формированию устойчивых социально-бытовых представлений и обрядовых форм.

Конфуций однажды сказал, что если человек хочет улучшить свою культуру, он должен сначала изучить поэзию, затем этикет, а если он хочет возвысить свою культуру до наивысшего уровня, то должен изучить музыку. Мыслитель всегда связывал «этикет» и «музыку» в единое целое. В связи с чем в Китае того времени (при жизни Конфуция) содержание и суть «музыки» нельзя было отделить от «этикета», как и от «ритуалов». Музыка была верной «служанкой» обрядовой части китайской культуры. Даже сейчас в сельской местности сохраняется дух и колорит древних ритуалов, праздников, свадеб, похорон, культа предков.

Что касается связи с музыкальными традициями местных сценических представлений, то она также имеет довольно длительную историю. Например, использование бамбуковой флейты в ансамбле «Гучуй едуэй» отсылает к традиции исполнения аккомпанемента в Люцин.

Кроме того, музыка «Гучуй едуэй» объединяет большое число поколений народных музыкантов. Любое событие, будь-то свадьба или похороны, сопровождается обозначенной исполнительской практикой. «Гучуй едуэй» до сих пор является популярным народным музыкальным искусством в провинции Шаньдун. Пу Сунлин¹³ в новелле «Сестры легко выходят замуж» из сборника «Ляочжай чжи» («聊齋志異», «Странные истории Ляо Чжая») в сцене свадьбы описывает исполнение ансамбля «Гучуй едуэй». В новелле «Золотой монах» в сцене похорон также есть изображение церемонии, которую сопровождала «Гучуй едуэй». Из этой сцены можно узнать, что звучание барабанов в период ранней династии Цин использовалось на похоронах и во время погребения, а также во время свадебных обрядов в начале правления династии Цин. Похороны в Шаньдуне – это большое событие. Семья, в которой кто-то умер, должна обеспечить присутствие на похоронах ансамбля «Гучуй едуэй». Сама церемония – процесс сложный и громоздкий, но каждый обряд должен быть озвучен «Гучуй едуэй».

Во время «Наполнения ложа» ансамбль «Гучуй едуэй» исполняет расслабляющие и приятные слуху композиции такие, как «Песня шести иероглифов об открытой двери» («六字开头», «Люцзыкайто»), «Перевозка хуацзяо» («抬花轿», «Тай хуацзяо»), популярные песни «Хорошие вещи случаются с хорошими людьми» («好人一生平安», «Хаожэнь ишэн пинъань»), «Любовь и страсть» («万水千山总是情», «Ваньшуэйцянъшань цзоншицин») и др. Музыка прекращается только тогда, когда гости начинают выходить из-за стола, после чего к трапезе приступают музыканты ансамбля.

Дорожное жертвоприношение (路祭). После обеда, ровно в 14:00, родственники покойного выстраиваются в колонну и ждут у дома. Из-за двери раздается композиция, исполняемая на *сона* «Пять

знаков, открывающих дверь» (五字开门, «Уцзыкаймэнь»). Цзиши снимает одного бумажного лебедя, висящего за дверью, и поджигает его. Этот обряд называется «Взять лебедя» (拿天鹅, «Натянье»). Далее старший сын покойного берет специальный ритуальный таз, поднимает его над головой и разбивает – «Уронить старый таз» (摔老盆, «Шуайлаопэнь»). Затем сыновья и дочери покойного выходят из дома и отправляются на кладбище, чтобы осуществить захоронение покойного.

В авангарде похоронной процессии шествует ансамбль «Гучуй едуэй», исполняющий «Дорожную песню» («行路曲», «Синлуцу») с солирующей *сона*, «Мэн Цзянну» («孟姜女»), отрывки из местной формы музыкально-театрального искусства, так называемую «Мелодию юэ»¹⁴ (越剧), композицию «Собрать Цзян Вэя» («收姜维»), композиции из «Юй»¹⁵ (豫剧) «Ли Шуаншуан» («李双双»). Считается, что по дороге на погребение нельзя плакать, опасаясь, что от плача душа покойного опечалится и пойдет не той дорогой или покинет дом и уйдет совсем. Музыка продолжается до тех пор, пока похоронная процессия не достигнет места назначения, все шедшие не опустятся на колени, чтобы отдать дань уважения усопшему, и сожгут «деньги». Только тогда церемония считается завершенной.

III. Погребение. Этот этап делится на две части: непосредственное погребение (下葬, «сяцзан») и хождение вокруг могилы (圆坟, «юаньфэнь»).

Погребение. Гроб опускают в вырытую могилу, сыновья и дочери призывают своих соседей и родственников встать на колени и еще раз поклониться усопшему. После чего все зажигают петарды. Выстраиваясь в ряд, начинают играть барабанчики. Также исполняются различные фрагменты из местных традиционных музыкально-театральных представлений (Шаньдун Банцзи¹⁶ и Люцин¹⁷) и некоторые популярные песни.

Хождение вокруг могилы. Сыновья и дочери в течение недели ходят вокруг могилы, постепенно засыпая гроб землей. После погребения они возвращаются в дом умершего тем же путем, что и пришли под звуки плача и *сона*. По дороге в дом всех встречающих благодарят поклонами.

IV. Сыновья почтительность. Цзиши Шао Чанлу в интервью сказал: «Служение сыновней почтительности – это три дня после погребения, дети приносят еду и питье, хлеб на пару, закуски, вино и другое на могилу покойного». Этот обряд называется «Посещение могилы» (上坟, «Шанфэнь»). Китайский исследователь Ян Цайфан отправился в город Ляочэн провинции Шаньдун, чтобы зафиксировать и исследовать эволюцию похоронной музыки в провинции (2015). Он выделил пять этапов, которые были отображены авторами в виде табл. 1. Это позволило наглядно продемонстрировать все внешние изменения, которые произошли в похоронном ритуале к настоящему времени.

«Духовые инструменты в ансамбле занимают доминирующее положение и представлены такими инструментами, как *сона* и *шэн*. *Сона*, как ведущий инструмент, занимает очень важное положение и играет роль лидера ансамбля» (Jones S., 2003, p. 287). *Шэн* отвечает за сопровождение мелодии, как правило, поддерживает звучание *сона* (рис. 3).



Рис. 3. Сона и шэн

Ударные инструменты представлены барабанами, тарелками и хлопушками. Барабаны выполняют функцию аккомпанемента и управления ритмической сто-

Таблица 1. Состав, гендер и репертуар ансамблей

Показа- тель	До 1949 г.	1949–1978	1978–1997	1997–2003	2003 – по на- стоящее время
Количе- ство и гендер участ- ников в группе	2–6 человек, без жен- щин-музы- кантов ¹⁸	4–6 человек, без жен- щин-музы- кантов	Ансамбль состоял из 2–4 человек, среди которых могли быть женщины-му- зыканты. Поскольку Куль- турная революция при- вела к расформированию многих оперных трупп, некоторые театральные деятели присоединились к похоронному оркестру, чтобы исполнять фраг- менты из традиционных музыкально-сценических представлений, которые были хорошо приняты местной публикой. С тех пор в похоронные ан- самбли стали принимать женщин-музыкантов	Ансамбль состоял из 2–6 человек, где доля моло- дых женщин становится все больше. С течением времени и стремитель- ным развити- ем популяр- ной массовой музыки люди начинают слушать попу- лярные песни соответствую- щей тематики	Неограничен- ное количество музыкантов. Большое число женщин-му- зыкантов. Музыкальное оформление ритуала вклю- чает песенные и танцеваль- ные формы
Музы- кальные инстру- менты	Шэн (笙), бамбуковая флейта (笛子), гонг (锣), барабан (鼓), тарел- ки (钹)	Шэн, бамбуковая флей- та), гонг, барабан, тарелки	Шэн, бамбуковая флейта, гонг, барабан, тарелки, баньху (板胡), мую (удар- ный инструмент) (木鱼), хлопушка (梆子)	Шэн, бамбу- ковая флейта, гонг, бара- бан, тарелки, баньху, мую, хлопушка, электропиани- но (电子琴)	Шэн, бамбу- ковая флейта, гонг, бара- бан, тарелки, баньху, мую, хлопушка, электропиани- но, саксофон

роной композиции. Западноевропейские музыкальные инструменты, используемые в похоронных обрядах, такие, как электронное пианино, саксофон и т.д., уже перестали восприниматься чем-то инородным и активно применяются для аккомпанемента вокальной части ритуала (к примеру, для исполнения композиций из современной массовой музыкальной культуры: «Любовь дочери» («女儿情», «Нюэрцин»), «Первая любовь на земле» («人间第一情», «Жэньцзянь ди и цин»), «Команда Му Гуйин» («穆桂英挂帅», «Мугуин гуашуань»), «Хуа Мулань» («花木兰») и т.д.

Вокальная составляющая ритуала также состоит из нескольких основных компонентов:

1. Образцы из местных музыкально-театральных драм;

2. Современные популярные песни;

3. «Плач духов» (哭灵, «кулин»).

Особенности обозначенных типов даны в табл. 2.

Похоронная музыка в Шаньдуне подразделяется на два основных вида: «развлекательная» (娱人, «юйжэнь») – для живых (во время принесения благодарности), и «музыка для богов» (乐神, «лэшэнь») – для мертвых (во время жертвоприношений). Музыка, исполняемая для богов, – это передаваемые из поколения в поколение старинные музыкальные композиции для барабанов такие, как «Знаки нисходящего аромата» («降香牌», «Цзянсянпай»), «Радость в страдании» («苦中乐», «Куцзунлэ»), «Открытие двери шестью словами» («六字开门», «Люцзыкаймэнь»), «Правитель открывает дверь» («尺子开门», «Чицзыкаймэнь»),

Таблица 2. Источник тематизма похоронных ансамблей

Местные музыкально-театральные драмы	Современные популярные песни	«Плач духов»
Местные музыкально-театральные драмы делятся на местные (провинциальные) и общекитайские (известные по всей стране). К последним относятся: «Юй» (豫剧, пров. Хэнань), «Цю» (曲剧, пров. Хэнань) и «Юэ» (越调, пров. Хэнань). Местные включают «Шаньдун Банцзи» (山东梆子, пров. Шаньдун) и «Люцин» (柳琴戏, пров. Шаньдун). Все драмы отличает повествовательная форма изложения на темы исторического характера. Для «Юй» характерны трагические истории, наполненные комедийными эффектами (например, «Ли Шуаншуан» («李双双») и «Цинь Сюэмэй» («秦雪梅吊孝»)). «Шаньдун Банцзи» присущи трагические и патриотические темы («Две волчьи горы» («二狼山»), «Игра на золотой ветке» («打金枝») и др.	Популярные песни, содержащие добрые пожелания, воспоминания о родителях и выражение тоски («Мой старый отец» («我的老父亲»)), «Мать» («母亲»), «Хорошие люди, хорошие мечты» («好人好梦») и др.)	Изначально это была форма выражения горя и скорби перед телом покойного. Позже плач трансформировался в своеобразную вокализованную форму общественно-социального выражения скорби. Исполнение «плача духов» поручалось профессионалам – они плакали и пели повторяющиеся тексты («Ваша жизнь была очень тяжелой, смерть – это тоже своего рода отдых!» «Не беспокойтесь о своих детях дома, они все будут стараться жить» и так далее) ¹⁹

«Туалетный столик» («包袱台», «Баочжуантай»), «Взять лебедя» («拿天鹅», «Натянье») и т.д. Эта музыкальная часть неизменна и входит в структуру самого ритуала. Сунь Юнь пишет: «Они <подобные композиции> являются воспроизведением исконных культурных традиций» (2005, с. 84).

Развлекательная музыка, напротив, гибкая, разнообразная и тесно связана с настоящим временем. Это проявляется в обращении к современной массовой музыкальной культуре – поп-песням, саундтрекам к фильмам и телепередачам и т.д. В некоторых местах для исполнения современных поп-песен предоставляется сцена, свет, микрофоны, барабаны и все остальное соответствующее оборудование. Однако обеспечивает исполнение ансамбль «Гучуй едуэй».

На протяжении веков народ провинции Шаньдун находился под сильным влиянием конфуцианства, которое нашло отражение в традиционных ритуалах, особенно в похоронах. Если в семье умирает

пожилой человек, принимающая семья должна пригласить ансамбль «Гучуй едуэй» для участия в церемонии, независимо от своего материального положения. «Если принимающая семья обеспечена, то для выступления должны быть приглашены две группы, чтобы выразить сыновнюю почтительность, устроив грандиозное и великолепное зрелище, показывающее, что принимающая семья придает большое значение похоронным обрядам и почитает своих предков» (Фэн Цичао, 2023, с. 210).

Похоронная музыка, являясь продолжением китайской традиционной ритуально-музыкальной системы, несет в себе более полную историческую память о национальной культуре. Благодаря этнографическому исследованию музыки похоронных церемоний в Шаньдуне, данная статья позволяет составить более четкое представление об основных этапах похоронной церемонии и развитии ее в исторической перспективе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Суп Мэн По» пришел из древнего китайского фольклора. Согласно легенде, этот чайный суп приготовила Мэн По (богиня забвения в китайской мифологии, которая служит в Дию – царстве мертвых), чтобы призраки могли забыть все воспоминания о неприятностях, любви и ненависти из прошлых жизней. Считается, что это поможет душам при перерождении в новом теле сохранить спокойствие и обрести умиротворение.

² Западная Чжоу – раннее царство в Китае, начальный этап эпохи Чжоу.

³ «Чжоуский князь». Крупная политическая фигура эпохи Чжоу, младший брат У-вана.

⁴ В Древнем Китае считалось, что власть императору дарована богами, поэтому его называли Сыном Неба.

⁵ Династия Шан (Государство Инь, Шан-Инь) – 1554–1046 гг. до н.э. Культура династии Шан принадлежит к археологической культуре Эрлиган.

⁶ Ориг. «预告洛城·使之成为周都城·制定历法制度·规范祭祀礼仪·改变祭祀典礼·建立礼乐制度». Все переводы с китайского выполнены Шао Миняном.

⁷ Шу-цзин («Книга истории» или «Книга документов», 尚书, shàng shū) – одна из книг конфуцианского «Пятикнижия», которая содержит сведения о древнейшей истории Китая.

⁸ Ориг. «天下王公·皆归周公。在祭祀大典上·代表王公贵族角色的人物有 1730 个。他们都听到了玉音、玉声、玉色的清馨之声。接着·周公下令演奏周文王和周武王时代的乐曲。太庙中的王公贵族们宣誓和唱·仿佛突然看到了文王和武王的阵势».

⁹ Период Вёсен и Осеней (также Чуньцю) – период китайской истории, соответствующий летописи Чуньцю («Вёсны и осени»), составителем которой считается Конфуций. Этот период относят к началу династии Восточная Чжоу.

¹⁰ Храмы, посвященные Богу Земли, представляют собой в основном небольшие здания, построенные жителями деревни по собственной инициативе на добровольной основе. Они являются одними из самых распространенных жертвенных сооружений, которые встречаются по всей сельской местности. Храмы Земли настолько часты, что везде, где проживает ханьское население, есть место, посвященное Богу Земли.

¹¹ Династия Хань – 206 г. до н.э. – 220 г. н.э.

¹² 中国艺术研究院音乐研究所. 中国音乐词典. 北京: 人民音乐出版社. 2003 年. (Институт музыки, Китайская академия искусств // Словарь китайской музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003, с. 27).

¹³ Пу Сунлин (1640–1715) – известный китайский писатель эпохи Цин. Он считается основопо-

ложником традиции сатирического изображения и обличения.

¹⁴ Мелодия Юэ – популярная в Китае музыка из народного музыкального театра в Хэнани, Шаньдуне, южной Шэньси, западной Аньхой и северной Хубэй; имеет долгую историю и является одним из трех основных видов театральной музыки в Хэнани» (Сюй Чжункуй, 2023, с. 84). Имеются в виду музыкальные фрагменты традиционных театральных постановок. В 2007 г. «Мелодия Юэ» стала частью национального нематериального культурного наследия Китайской Народной Республики.

¹⁵ Музыкально-театральные постановки Юй – «жанр народного музыкального театра, зародившийся в провинции Хэнань; один из пяти основных китайских музыкально-театральных жанров» (Го Кэцзянь, 2007, с. 220).

¹⁶ Шаньдун Банцзи – древний вид китайского местного музыкально-театрального искусства, также известный как «Опера высокого ключа», популярного в шаньдунских городах Хэцзе, Цзинине и других местах, а также в некоторых районах Хэнани и Хубэя. Его история насчитывает около 300 лет. «Инструментарий Шаньдун Банцзи не отличается от ансамбля «Юй»: вначале использовались восьмиструнные, двухструнные и трехструнные лютни, позже – банху и цзинху, а в последние годы добавились шэн, жуань, пипа и другие инструменты» (Ли Янь, 2020, с. 76).

¹⁷ Люцинь, также известная как «Песня крыка» – местный вид музыкально-театрального искусства, получила название «Люциньская опера» в 1953 г., так как ее основным аккомпанирующим инструментом был цинь. Музыка Люцинь изящна, тексты имеют ярко выраженные местные диалектные особенности. Данный вид искусства распространен в приграничных районах провинций Цзянсу, Шаньдун, Аньхой и Хэнань» (Wang Zhibo, 2016, p. 211). 20 мая 2006 г. Государственный совет КНР утвердил Люцинь в качестве одного из первых национальных нематериальных культурных наследий, подлежащих охране.

¹⁸ Участие женщин в древнекитайских жертвенных ритуалах было запрещено из-за их более низкого, чем у мужчин, социального статуса, считалось неблагоприятным и мешало проведению ритуалов. «С введением политики одного ребенка и повышением социального статуса женщин их роль в похоронных ритуалах постепенно вышла на первый план из своей первоначальной неизвестности» (Wang Jingxin, 2019, p. 74).

¹⁹ Похожий обряд бытует и в России. «После констатации смерти члена семьи родственник, понесший утрату, испускает громкий, надрывный плач. Это не только естественное выражение горя,

но и древний обычай. Славяне верили, что духи умерших могут отомстить живым, поэтому, чтобы успокоить мертвых, люди громко плакали или принимали специальных плакальщиц. Среди русских было распространено поверье, что если умершего как следует оплакать, то его дух будет более мирным и не будет беспокоить живых. В XVI веке

эта практика осуждалась как нарушение этикета, а в XVIII веке Петр I официально запретил «причитания» на царских похоронах» (Wang Wang, 2024, p. 276). Однако эти меры не повлияли на традицию причитаний, которая до сих пор сохраняется в некоторых регионах северо-западной части России.

ЛИТЕРАТУРА

Белая Е.Г. Похоронно-поминальный ритуал китайцев в г. Харбине // Вестник Дальневосточного государственного технического университета. 2011. № 2. С. 60–70.

Чжу Гэлимэн. Религиозно-мифологические основы погребальной обрядности в художественной культуре Китая // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 1. С. 119–128.

Jones S. Reading between the Lines: Reflections on the Massive 'Anthology of Folk Music of the Chinese Peoples' // *Ethnomusicology*. 2003. No. 3. Pp. 287–337.

Wang Jingxin. Changes in Grassroots Publicity and Funeral Rites in Rural Areas // *The Frontiers of Society, Science and Technology*. 2019. No. 1. Pp. 70–74.

Wang Wang. Comparative study of funeral customs in China and Russia // *Advances in Education, Humanities and Social Science Research*. 2024. No. 9. Pp. 271–283.

Wang Zhibo. Liuqin Drama's Origin and Early Development // *European Scientific Journal*. 2016. No. 12. P. 211.

郭克俭. 豫剧起源新探. 中国音乐. 2007年. 3期. 220–222. (Го Кэцзянь. Новое исследование происхождения оперы Юй // Китайская музыка. 2007. № 3. С. 220–222).

郭云鹏. 中华传统人生礼俗的历史底蕴与当代传承. 走进孔子. 2022年. 5期. 56–61. (Го Юньпэн. Исторические основы и современное наследование традиционных китайских жизненных обрядов и обычаев // Внутри Конфуция. 2022. № 5. С. 56–61).

郭林. 中国传统文化溯源之旅. 上海: 社会科学院出版社. 2017年. (Го Линь. Путешествие по следам китайской традиционной культуры. Шанхай: Издательство Академии общественных наук, 2017).

顾希佳. 礼仪与中国文化. 北京市: 人民出版社, 2001年. (Гу Сицзя. Этикет и китайская культура. Пекин: Народное издательство, 2001. С. 1–260)

吕大吉. 何耀华. 中国民族原始宗教资料集成瑶族卷. 北京: 中国社会科学出版社. 1998年. (Лу Даци, Хэ Яохуа. Интеграция данных о примитивных религиях китайских этнических групп. Пекин: Издательство общественных наук Китая, 1998)

李杰玲·曹旭. 黄泉源于泰山文物里原型研究. 贵州社会科学. 2011年. 1期. 103–106. (Ли Цзелин, Цао Сюй. Исследование архетипа поныни, происходящего из Тайшаня // Социальные науки Гуйчжоу. 2011. № 1. С. 103–106)

REFERENCES

Belaya, E.G. (2011), "Funeral and memorial ritual of the Chinese in Harbin", *Vestnik Dal'nevostochnogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* [Bulletin of the Far Eastern State Technical University], no. 2, pp. 60–70. (in Russ.)

Feng Qichao (2023), *shān dōng lín yí dì qū sǎng zàng yīn lè wén huà yǔ gōng néng* [Culture and function of funeral music in Linyi, Shandong], *sān jiǎo zhōu* [Delta], no. 16, pp. 208–210. (in Chin.)

Fu Sheng, Zheng Xuan, Chen Shouyi (2007), *shàng shū píng zhǔ cōng shū* [Shangshu commentary series], China Social Science Publishing, Beijing. (in Chin.)

Gu Xijia (2001), *lǐ yí yǔ zhōng guó wén huà* [Etiquette and Chinese culture], People's Publishing House, Beijing, pp. 1–260. (in Chin.)

Guo Kejian (2007), *yù jù qǐ yuán xīn tàn* [A new exploration of the origin of Yu Opera], *zhōng guó yīn lè* [Chinese music], no. 3, pp. 220–222. (in Chin.)

Guo Lin (2017), *zhōng guó chuán tǒng wén huà sù yuán zhī lǚ* [A journey to the trace of Chinese traditional culture], Academy of Social Sciences Press, Shanghai. (in Chin.)

Guo Yunpeng (2022), *zhōng huá chuán tǒng rén shēng lǐ sù de lì shǐ dǐ yùn yǔ dāng dài chuán chéng* [The historical underpinnings and contemporary inheritance of traditional Chinese life rites and customs], *zōu jìn kǒng zǐ* [Inside Confucius], no. 5, pp. 56–61. (in Chin.)

Hou Hui, Hua Guang (2009), *wáng líng guān yǔ èr láng shén* [Wang Linguan and Erlang Shen], *mín sú yán jiū* [Folklore studies], no. 2, pp. 82–95. (in Chin.)

Jones, S. (2003), "Reading between the lines: Reflections on the massive 'anthology of folk music of the Chinese peoples'", *Ethnomusicology*, no. 3, pp. 287–337. (in Eng.)

Li Jieliang, Cao Xu (2011), *huáng quán yuán yú tài shān wén wù lì yuán xíng yán jiū* [Study on the prototype of Huangquan Originated from Taishan cultural relics], *guì zhōu shè huì kē xué* [Guizhou social sciences], no. 1, pp. 103–106. (in Chin.)

Li Yan (2020), *shān dōng dì fāng xì qū yán jiū zōng shù* [An overview of research on Shandong Local Opera], *qí lǚ yì yuàn* [Qilu Yiyuan], no. 4, pp. 76–82. (in Chin.)

Lu Daji, He Yaohua (1998), *zhōng guó mín zú yuán shǐ zōng jiào zī liào jí chéng yáo zú juàn* [Chinese ethnic and primitive religious materials, Yao Volume], China Social Science Press, Beijing. (in Chin.)

李砚. 山东地方戏曲研究综述. 齐鲁艺苑. 2020年. 4期. 76–82. (Ли Янь. Обзор исследований местной оперы Шаньдун // Цилу июань. 2020. № 4. С. 76–82)

牛玉新. 山东鼓吹乐及其在民间风俗仪式中的作用. 中国音乐. 2023年3期. 84–88. (Ню Юйсинь. Шаньдунская барабанная и духовая музыка и ее роль в народных обычаях и ритуалах // Китайская музыка. 2003. № 3. С. 84–88)

孙云. 奏响鼓可传悲意鸣笛堪寓悲情—解读山东鼓吹乐在丧葬礼俗中的文化意义. 齐鲁艺苑, 2005年. 3期. 82–84. (Сунь Юнь. Интерпретация культурного значения музыки барабанов и дудок Шаньдун в похоронных обрядах и обычаях // Цилу июань. 2005. № 3. С. 83–84)

徐忠奎. 探索改革开放以来河南越调艺术发展的三个段. 中国戏剧. 2023年. 12期. 84–86. (Сюй Чжункуй. Исследование трех этапов развития искусства юэцзю в Хэнани после реформы и открытия // Китайская драма. 2023. № 12. С. 84–86)

傅盛, 郑玄, 陈守义. 尚书评注丛书. 北京: 中国社会科学出版. 2007年. (Фу Шэн, Чжэн Сюань и Чэнь Шоуи. Серия книг «Комментарий Шаншу». Пекин: Издательство общественных наук Китая, 2007)

冯启超. 山东临沂地区丧葬音乐文化与功能. 三角洲. 2023年. 16期. 208–210. (Фэн Цичао. Культура и функции похоронной музыки в Линьйи, Шаньдун // Дельта. 2023. № 16. С. 208–210)

侯会, 华光. 王灵官与二郎神. 民俗研究. 2009年. 2期. 82–95. (Хоу Хуэй, Хуа Гуан. Ван Линьгуань и Эр Ланг Шен. Исследование фольклора. 2009. № 2. С. 82–95)

张佩国. 汉人的丧礼: 基于民族志文本的评述. 民俗研究. 2010年. 2期. 76–94. (Чжан Пэйгуо. Похоронные обряды ханьцев: Обзор на основе этнографических текстов // Изучение фольклора. 2010. № 2. С. 76–94)

张庆久. 山东地区商代腰坑墓葬俗探讨. 四川文物. 2008年. 1期. 5. (Чжан Цинцзю. Обсуждение погребальных обычаев ямных гробниц династии Шан в Шаньдуне // Сычуаньское культурное наследие. 2008. № 1. С. 5)

杨天宇. 周礼译注. 上海市: 上海古籍出版社, 2004年. (Ян Тяньюй. Чжоуские ритуалы. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2004. С. 1–211)

杨采芳. 山东聊城礼俗乐班的女性乐人研究. 大音. 2015年. 1期. 133–156. (Ян Цайфан. Исследование женщин-музыкантов на похоронных церемониях в Ляочэне, Шаньдун // Да Инь. 2015. № 2. С. 133–156).

Niu Yuxin (2023), *shān dōng gǔ chuī lè jí qí zài mǐn jiān fēng sú yí shì zhōng de zuò yòng* [Shandong drum and blower music and its role in folk customs and rituals], *zhōng guó yīn lè* [Chinese music], no. 3, pp. 84–88. (in Chin.)

Sun Yun (2005), *zòu xiǎng gǔ kě chuán bēi yì míng guān dí kǎn yù bēi qíng – jiě dú shān dōng gǔ chuī lè zài sāng zàng lǐ sú zhōng de wén huà yì yì* [Playing drums to communicate sorrowful meaning and sounding pipes and flutes to embody sorrowful feelings – interpretation of the cultural significance of Shandong drums and blows in funeral and burial ceremonies], *qí lǚ yì yuàn* [Qilu art court], no. 3, pp. 83–84. (in Chin.)

Wang Jingxin (2019), “Changes in grassroots publicity and funeral rites in rural areas”, *The frontiers of society, science and technology*, no. 1, pp. 70–74. (in Eng.)

Wang Wang (2024), “Comparative study of funeral customs in China and Russia”, *Advances in education, humanities and social science research*, no. 9, pp. 271–283. (in Eng.)

Wang, Zhibo (2016), “Liuqin drama’s origin and early development”, *European Scientific Journal*, no. 12, p. 211. (in Eng.)

Xu Zhongkui (2023), *tàn suǒ gǎi gé kāi fàng yǐ lái hé nán yuè diào yì shù fā zhǎn de sān gè duàn* [Exploring the three segments of the development of Yueju art in Henan since the reform and opening-up], *zhōng guó xì jù* [Chinese drama], no. 12, pp. 84–86. (in Chin.)

Yang Caifang (2015), *shān dōng liǎo chéng lǐ sú lè bān de nǚ xìng lè rén yán jiū* [A study of female musicians in the ritual music classes of Liaocheng, Shandong], *dà yīn* [Da Yin], no. 1, pp. 133–156. (in Chin.)

Yang Tianyu (2004), *zhōu lǐ yì zhù* [Zhou Li translation and commentary], Shanghai Ancient Books Publishing House, Shanghai, pp. 1–211. (in Chin.)

Zhang Qingjiu (2008), *shān dōng dì qū shāng dài yāo kēng mù zàng sú tàn tǎo* [Exploration on the burial customs of Shang dynasty Waist Pit Tombs in Shandong], *sì chuān wén wù* [Sichuan cultural relics], no. 1, p. 5. (in Chin.)

Zhang, Peiguo (2010), *hàn rén de sāng lǐ : jī yú mǐn zú zhì wén běn de píng shù* [Funeral rites of the Han Chinese: a review based on ethnographic texts], *mín sú yán jiū* [Folklore studies], no. 2, pp. 76–94. (in Chin.)

Zhu Gelimeng (2017), “Religious and mythological bases of funeral rites in Chinese art culture”, *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], no. 1, pp. 119–128. (in Russ.)

Сведения об авторах

ШАО Минян, магистрант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, научный ассистент Университета Линьи (Китайская Народная Республика)

Петрова Анастасия Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Authors Information

Shao Minyan, undergraduate student at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Research Assistant at Linyi University (People's Republic of China)

Anastasia M. Petrova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

Поступила в редакцию 13.06.2024

После доработки 28.11.2024

Принята к публикации 01.12.2024

Received 13.06.2024

Revised 28.11.2024

Accepted for publication 01.12.2024

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И ПРОГРАММНОСТЬ В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ «ВЕСЕННЕЕ ПУТЕШЕСТВИЕ» ДИН ШАНЬДЭ

Шэн Сицзе¹, И.П. Кладова¹

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

Аннотация. Настоящая статья посвящена изучению образно-символического содержания фортепианного цикла «Весеннее путешествие» выдающегося китайского композитора XX столетия Дин Шаньдэ. Новизна определяется применением архетипического подхода, позволяющего проанализировать специфику авторской концепции, «символической программности» сюиты. Для раскрытия темы в статье используется комплексная методология: исследования в области истории, теории, философии и психологии музыки, работы китайских ученых Сунь Сиси, Дай Пэнхай, Цзинцзин Лю и российских музыковедов Л.П. Казанцевой, Н.П. Коляденко, В.В. Медушевского, О.И. Поповской и др. Особо подчеркивается символическое содержание музыкальных пейзажей композитора, поскольку каждая из пьес сюиты передает не только внешний, визуальный портрет природы, но и ее внутреннее, глубинное, эмоционально-образное, архетипическое (бессознательное) восприятие. Рассматриваются музыкально-живописные образы-символы природы в пьесах «В ожидании рассвета», «В лодке», «Ивовый берег» и «Танец рассветного ветра», выражающие концепцию, которую возможно понять, обратившись к истории Китая («периоду освободительных войн»). Отмечается, что воплощение символов природы, живописного, мифопоэтического начала отражается в использовании композитором определенных семантических, архетипических средств, звукоизобразительных, ладогармонических, тембральных эффектов в музыкальной фактуре, драматургии каждой пьесы. Рассматривая символические образы, авторы обращаются к методологии аналитической психологии К. Юнга, а также музыковедческим исследованиям В.В. Будникова, на основе которых выделяются «архетипические типы темброфактуры»: Аэро-фактура (символика воздуха), Aqua-фактура (символика воды), Terra-фактура (символика земли), Ignis-фактура (символика огня), позволяющие проанализировать особенности трактовки музыкально-образного содержания цикла «Весеннее путешествие».

Ключевые слова: Дин Шаньдэ, фортепианный цикл «Весеннее путешествие», музыкальное содержание, восприятие музыки, символическая программность, архетипический подход, символы природы, темброфактурные архетипы

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шэн Сицзе, Кладова И.П. Символические образы и программность в фортепианном цикле «Весеннее путешествие» Дин Шаньдэ // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 174–189. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-174-189.

SYMBOLIC IMAGES AND PROGRAMMING IN THE PIANO CYCLE "SPRING JOURNEY" BY DING SHANDE

Sheng Xijie¹, I.P. Kladova¹

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

Abstract. This article is devoted to the study of the peculiarities of perception of the figurative and symbolic content of the piano cycle "Spring Journey" by the outstanding Chinese composer of the twentieth century,

Ding Shande. The novelty is determined by the application of an archetypal approach, which allows analyzing the specifics of the author's concept, musical and figurative content, and the "symbolic programming" of the suite. To reveal the topic, the article uses a comprehensive methodology: research in the field of history, theory, philosophy and psychology of music, the work of Chinese scientists Sun Sisi, Dai Penghai, Jingjing Liu and Russian musicologists: L.P. Kazantseva, N.P. Kolyadenko, V.V. Medushevsky, O.I. Popovskaya, etc. The symbolic content of the composer's musical landscapes is particularly emphasized, since each of the pieces of the suite conveys not only an external, visual portrait of nature, but also its internal, deep, emotionally figurative, archetypal (unconscious) perception. The musical and pictorial images-symbols of nature in the plays "Waiting for Dawn", "In a Boat", "Willow Shore" and "Dance of the Dawn Wind" are considered, expressing the concept that can be understood and interpreted by referring to the history of China ("the period of liberation wars"). It is noted that the embodiment of the symbols of nature, picturesque, mythopoeic origin is reflected in the composer's use of certain semantic, archetypal means, sound-visual, ladiharmonic, timbral effects in the musical texture, dramaturgy of each play. Considering symbolic images, the author turns to the methodology of analytical psychology by K. Jung, as well as musicological studies by V.V. Budnikov, on the basis of which "archetypal types of timbre texture" are distinguished: Aero-texture (symbolism of air), Aqua-texture (symbolism of water), Terra-texture (symbolism of earth), Ignis-texture (symbolism of fire), which allow us to analyze the peculiarities of the interpretation of the musical and figurative content of the cycle "Spring Journey".

Keywords: Ding Shande, piano cycle "Spring Journey", musical content, perception of music, symbolic programming, archetypal approach, symbols of nature, timbre-structured archetypes

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

For citation: Sheng Xijie, Kladova, I.P. (2024), "Symbolic images and programming in the piano cycle «Spring Journey» by Ding Shande", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 174–189. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-174-189.

Фортепианное творчество композиторов Китая представляет на современном этапе значительный интерес как для российских, так и китайских ученых, взаимодействующих в рамках философской, гуманистической парадигмы «диалога культур» (Библер В., 1991). Актуальность темы и выбор в качестве объекта исследования сочинения известного композитора XX столетия Дин Шаньдэ «Весеннее путешествие» определяется также потребностью музыкального профессионального образования в осмыслении традиций китайского фортепианного искусства в аспекте задач современной исполнительской деятельности.

Цель настоящей статьи: рассмотреть особенности восприятия образно-символического содержания, специфику программы фортепианного цикла Дин Шаньдэ «Весеннее путешествие» в современном историко-культурном, философском, психологическом, музыковедческом контекстах. Размышляя об образно-символическом содержании цикла важно помнить об адекватности восприятия музыки, которое понимается как «идеал, эта-

лон восприятия данного произведения, основывающийся на опыте всей художественной культуры», в контексте темы статьи, это осмысление культуры и традиций Китая (Медушевский В., 1980, с. 143).

Фортепианное творчество, композиторская, исполнительская, педагогическая, общественная деятельность Дин Шаньдэ активно исследуются в Китае и представлены в монографических трудах Дай Пэнхай (2006), Сунь Сиси (2020), Чжэн Бийин (1986), Цзинцзин Лю (2015) и других авторов. Творческое наследие Дин Шаньдэ изучается и в России. Так, в диссертации У На рассматриваются проблемы фортепианной музыки Дин Шаньдэ в аспекте «сопряжения китайской национальной традиции с современными приемами европейского письма» (2009). Вышеперечисленные труды составили методологию исследования и обозначили основной вектор: анализ специфики авторской концепции, программы фортепианной сюиты «Весеннее путешествие» с точки зрения восприятия и трактовки символических образов.

Дин Шаньдэ (1911–1995) – выдающийся китайский композитор, пианист, теоретик, профессор композиции и фортепиано, долгие годы работал в Шанхайской национальной консерватории. Исследователи отмечают, что Дин Шаньдэ (Ding Shandé) является «одним из патриархов профессионального фортепианного и композиторского образования в стране». Он внес значительный вклад в становление фортепианного исполнительского искусства, музыкального образования и культуры Китая (У На, 2009). Фортепианное творчество Дин Шаньдэ многопланово и представлено разными жанрами: сюиты «Весеннее путешествие» (ор. 1) и «Счастливые дни» (ор. 9), «Синьцзянский танец», «Соната для фортепиано» E-dur (ор. 2), токката «Юбилейная» для фортепиано соло (ор. 13), четыре «Прелюдии и фуги» (ор. 45), «Восемь фортепианных пьес для детей» (ор. 47) и др. «Весеннее путешествие» – это первый фортепианный цикл композитора, в котором отражаются национальные, философские, этические и эстетические принципы мышления, характерные для китайского искусства (Дай Пэнхай, 1993).

Фортепианная сюита «Весеннее путешествие» была написана в 1945 г. и стала первым произведением на долгом пути Дин Шаньдэ от карьеры пианиста к композиторскому творчеству. Она создавалась в сложный социально-исторический период, в то время, когда Китай вел освободительные войны с Японией, что во многом повлияло на авторский замысел. Композитор в этот период жил в Китае и потому остро переживал трагедию войны, которую выразил в лирико-философском, романтическом содержании фортепианной сюиты, где постарался воплотить мечту своего народа к победе и «приветствовать приближение “рассвета” Нового Китая» (Сунь Сиси, 2020, с. 179).

Символическое название цикла «Весеннее путешествие» отсылает испол-

нителя и слушателя к живописным картинам пробуждающейся природы, а по сути, выражает экзистенциальные идеи, «символизирует рассвет, зарождение новой, мирной жизни», что определяет романтическую концепцию сочинения. Это программное, философское, образно-символическое по содержанию фортепианное произведение, его композиция состоит из четырех пьес с музыкально-поэтическими названиями, основу которых составляют символы природы: «В ожидании рассвета», «В лодке», «Ивовой берег» и «Танец рассветного ветра».

Музыкальное содержание сюиты представлено символическими образами рассвета, неба, воды, ивы, земли (берега), ветра, а мотивы путешествия по родному краю обозначены в программных названиях цикла, мифопоэтических символах китайской культуры «лодки и реки жизни». Как отмечают исследователи, в фортепианном цикле воплотились и духовные традиции национального искусства Китая, и философия Востока: «источник вечной мудрости», «гармония человека и природы», и эстетика европейского романтизма, с характерным для него программным музыкально-образным, обобщенным, метафорическим содержанием. Лю Юйси, философ и поэт династии Тан писал: «Мимо затонувшей лодки проходят тысячи парусов, тысячи молодых побегов вырастают по весне у засохшего дерева...» (цит. по: (Сунь Сиси, 2020, с. 179)). Эти поэтические строки описывают быстрое течение «реки времени», чувство утраты и весенние надежды, отсылают к духовным, национальным идеалам китайской культуры.

Новизна настоящего исследования определяется применением архетипического подхода, позволяющего рассмотреть специфику авторской концепции Дин Шаньде, определить влияние историко-культурного, мифопоэтического, философского контекста на символическое

программное содержание сюиты. Это поможет также осмыслить как сознательные, так и бессознательные особенности музыкального восприятия символических образов природы, составляющих основное содержание произведения. Природа символического, архетипического содержания цикла «Весеннее путешествие» анализируется на основе учения К. Юнга, работ Л.П. Казанцевой, Н.П. Коляденко, В.В. Будникова и др. Рассматривая позитивные ресурсы архетипического подхода в музыковедении, Н.П. Коляденко отмечает, что «архетипический метод расширяет спектр музыкальной образности, втягивая в орбиту анализа на содержательном и текстовом уровнях символические паттерны коллективного опыта человечества» (2024, с. 75).

Идейно-образная, символическая концепция, мифопоэтический строй произведения, основу которого составляют образы природы, побудили обратиться к теории аналитической, глубинной психологии К. Юнга, раскрывающей особенности поэтического, архетипического образотворчества (1991). Архетипы, как пишет ученый, это «универсальные образы, существующие с незапамятных времен», отражающие в виде символических фигур древнейшие, коллективные, бессознательные, мифопоэтические представления человека о природе в творчестве, искусстве, религии, культуре. Архетипы выражают стремление человека «уподобить весь внешний опыт внутренним, психическим событиям...» (Юнг К., 1991, с. 9).

В работе «Архетипы и коллективное бессознательное» К. Юнг особо подчеркивал роль символических, архетипических образов природы, которые с древнейших времен воплощают в искусстве внутреннее, глубинные переживания человека: «Все мифологизированные естественные процессы такие, как лето и зима, фазы луны, сезоны дождей и так далее, есть

не только аллегория объективных явлений, сколько символические выражения внутренней бессознательной драмы, доступной человеческому сознанию через проекцию, то есть отражение в явлениях природы» (1991, с. 11). Переживание трагических событий войны, внутренняя драма переданы композитором символами природы, как видно из названий пьес: «В ожидании рассвета», «В лодке», «Ивовой берег», «Танец рассветного ветра».

Воплощение символического начала каждой пьесы играет значительную роль в формировании музыкально-образного содержания сюиты, это проявляется в выборе средств музыкальной выразительности и особенно касается использования композитором символических, звукоизобразительных, гармонических, тембральных эффектов, выраженных в музыкальной фактуре. В процессе анализа музыкального содержания цикла обратимся и к исследованиям В.В. Будникова, выделяющего на основе юнговской методологии разные «архетипические типы темброфактуры», значимые для композиторской и исполнительской интерпретации (2020, с. 158). Это архетипические типы, отражающие природную символику: Аэро-фактура (символика воздуха), Aqua-фактура (символика воды), Terra-фактура (символика земли), Ignis-фактура (символика огня). Архетипические типы темброфактуры основываются на глубинных, «проприоцептивных» сообщениях и механизмах ассоциативного, синестетического восприятия музыкального произведения (Будников В., 2020, с. 152, 153).

Исследователь отмечает, что заложенные композитором символические образы «находят свое отражение в архетипической системе, которая экзистенциально тождественна» авторскому замыслу (Будников В., 2020, с. 156). В фортепианной фактуре возможно «распознать символические знаки, отсылающее воображение

к представлениям о воде, земле, воздухе, огне. Ассоциативно понимается, что стихия воды – это текучесть, слитность, влажность, стихия земли – рассыпчатость, сухость, текучесть, летучесть, зернистость, стихия воздуха – легкость, порывистость, изменчивость, стихия огня – энергетическая активность...» (Будников В., 2020, с. 156).

Подчеркнем, что одной из задач настоящего исследования является анализ символических образов природы фортепианных пьес и по возможности определение системы выразительных средств, которые позволяют выделить в содержании цикла основные темброфактурные архетипы, рассмотреть их роль в авторской концепции, представить особенности символического содержания и претворение архетипов природы в фортепианной сюите «Весеннее путешествие» на основе анализа авторской символической программы в контексте традиций китайской философии, поэзии, историко-культурных, музыкально-стилевых, жанровых, темброфактурных, семантических особенностей.

Определение типа, специфики программности, музыкального стиля, образного содержания сюиты стало значимым для настоящей статьи. Программность, как отмечают исследователи, является важной характеристикой для фортепианного творчества китайских композиторов, в том числе и для Дин Шаньдэ (Ли Чжэн, 2017, с. 99). Рассматривая музыкальное содержание в контексте культуры и творчества композитора, Л.П. Казанцева выделяет четыре ее типа: обобщенный, обобщенно-сюжетный, сюжетный и картинно-описательный (или картинный), основанные на взаимосвязи музыки с литературными или другими первоисточниками (2009, с. 273, 274).

Наряду с этой классификацией в российском музыкознании в работах Г.В. Крауклиса (2007), О.И. Поповской (1990) и других, выделяются разные виды

и свойства программности – романтической, символической, внешней и внутренней, субъективной и объективной, сознательной и бессознательной, которые определяются стилем, авторской концепцией, жанром произведения. Китайские авторы также отмечают, что для фортепианной музыки Дин Шаньдэ в целом характерен обобщенный, романтический тип программности (Ли Чжэн, 2017).

Понятие «символической программности» изучается в диссертации О.И. Поповской на материале инструментального творчества современных композиторов. Символический тип программности, как пишет исследователь, «возникает в результате воплощения сложных бытийных проблем, нередко философского и религиозного плана», который обусловлен стилем, замыслом композитора (Поповская О., 1990, с. 3).

В цикле «Весеннее путешествие» выражается символический тип программности, отражающий философское мировосприятие композитора. Для раскрытия тезиса о символической программности цикла важно рассмотреть особенности образного содержания «Весеннего путешествия», представить ее на основе анализа символов природы, в контексте традиций китайской философии, поэзии и современной истории Китая. Кроме того, изучение социально-исторического контекста, формирующего замысел художника, позволяет выделить внутренний, глубинный, архетипический (бессознательный) план восприятия образов в символическом типе программности, характерном для этого сочинения.

Особенности программности отражаются, по мысли В.В. Бобровского, «в ткани музыкального произведения, через систему музыкально-выразительных средств», типичных для стиля и мышления композитора (1965, с. 47). В этой связи обратимся к образно-поэтическим названиям, трактовке символических

образов природы в каждой пьесе цикла и отметим, что объединяющим символом является образ Весны, как времени года, с которым связана идея «пробуждения, природы», ожидания «новой жизни».

«В ожидании рассвета» – лаконичная, миниатюрная композиция, «песня без слов», написанная в простой двухчастной форме, – символ ожидания скорой победы и прихода в Китай новой, светлой весны. Пьеса воспринимается как лирический музыкально-поэтический пейзаж. Романтическая, напевная тема написана в пентатоническом (дворцовом) ладу, имеет яркий национальный колорит, ее первое проведение заканчивается интонацией

вопроса. В процессе развития после двух проведений происходит ее дробление, вопросительная интонация становится доминирующей и проникает в партию левой руки. Первая часть заканчивается на фермате (символ ожидания ответа), в этот момент в гармонии остаются только звуки *gis* и *h*, которые в рамках общего A-dur как бы подразумевают остановку на неполном уменьшенном трезвучии VII ступени. Остановка на столь неустойчивых VII и II ступенях может означать «задумчивость и скрытую тревогу». Во второй части интонация вопроса сглаживается и утверждается светлый, мечтательный характер темы (пример 1).

Пример 1. Пьеса «В ожидании рассвета»



Фортепианная пьеса воссоздает лирико-поэтический образ пробуждающейся весенней природы, отражает глубокий философский смысл, позволяющий трактовать символ «рассвета» многозначно. Слово и образ «рассвет» происходит от «Ранней прогулки по снегу», по мысли Тан Яньцзяня, китайского поэта династии Тан. Исходное предложение для толкования понимания символической программы и расшифровки смысла: «Куры и собаки молчат, и холодно светит заря». Символический образ «рассвета» можно трактовать при восприятии пьесы и в музыкально-поэтическом, и в социально-историческом контекстах. Композитор выразил в произведении философ-

ский смысл, стремление народа к новой жизни и острую надежду на мир, «ожидание рассвета» в годы войны.

Для пьесы «В ожидании рассвета» характерен тип изложения музыкального материала Аеро-фактуры, передающий ощущение движения, парения воздушной, небесной атмосферы и просветления. Семантика тональности A-dur в романтической музыке используется композиторами для воплощения образа весны. Воздушность фактуре придает пауза, с которой начинается мелодия, высокий регистр ее звучания подчеркивается плавным покачивающимся аккомпанементом в басовом регистре, напоминающим колыбельную песню. Волнообразное

нарастание динамики, имитационное развитие, плавные подъемы мелодической линии, постепенное расширение диапазона за счет увеличения интервалов в аккомпанементе (терция, кварта, квинта, секста) символизируют образ восходящего солнца (архетип Света, символики неба). Можно сказать, что здесь выражена концепция «Человека-созерцающего» красоту и гармонию природы в ожидании рассвета, нового дня, что характерно для эстетики и мировосприятия Востока.

«В лодке» написана в жанре баркаролы, ее символическая программа, воплощается на основе взаимодействия тра-

диционных особенностей китайских народных мелодий и романтических черт, характерных для европейской музыки. Для воссоздания национального колорита композитор использует дворцовую пентатонику С, которую органично сочетает с европейским тонально-гармоническим развитием музыкального материала. Для пьесы характерен изысканный, континуальный ритмический рисунок, который воссоздает образ путешествия в лодке ранней весной, созерцание картин природы и эмоциональные переживания человека (пример 2).

Пример 2. Пьеса «В лодке»



Архетипическое содержание второй пьесы представлено Aqua-фактурой (символика воды, «реки-жизни»), исполняется Andante Cantabile. Композитору удалось создать музыкально-поэтический образ, в котором в процессе восприятия на основе сенсорных взаимодействий могут возникать ассоциативные образы движения струящейся воды, рисующие водную гладь реки, по которой в лодке со-

вершает путешествие человек. Aqua-фактура передается семантикой жанра, представленной аккомпанементом баркаролы (сочетание квинты и сексты) и семантикой тональности: C-dur (ассоциируется с солнечным, золотистым цветом), а бе-больные As-dur, Des-dur (ассоциируются с синими цветами). В звукоизобразительном, семантическом плане интерес представляет переход из тональности C-dur

и яркой динамики *F*, через таинственный и тихий *As-dur* (VI т. 9) к просветленному *Des-dur* в т. 11 (далекая степень родства). Здесь основная тема полностью звучит в новой тональности и в т. 15 снова возвращается в первоначальный жизнеутверждающий и яркий *C-dur*. Пентатоническая мелодия подчеркивает национальный колорит музыкального образа. Пьеса «В лодке» написана в простой трехчастной форме с сокращенной репризой.

Сложный, красочный, импровизационный тонально-гармонический план пьесы, несимметричный ритм (движение триолями), континуальное движение, семантика жанра отражают субъективное мирозерцание символов природы, погружение во внутренний мир «человека путешествующего» (плывущего по «реке времени»). В пьесе «В лодке», как отмечается в работе китайского исследователя, композитор использует символический образ воды и лодки, как своеобразную «метафору “реки жизни” и наводит восприятие слушателя на размышления о смысле жизни» (Сунь Сиси, 2020). «Вода является самым распространенным символом бессознательного», как пишет К. Юнг. «Вода есть “дух долины”, водяной дракон Дао, природа которого подобна воде – ян, заключенному в инь. С психологической точки зрения, следовательно, вода означает дух, ставший бессознательным» (Юнг К., 1991, с. 25).

«Ивовый берег». Эта лирико-психологическая пьеса воспроизводит романтический и отчасти импрессионистический стиль, решена в импровизационной манере, требует виртуозного исполнения. Название пьесы происходит из стихотворения «Юлиньское кольцо» Лю Юна, известного поэта династии Северная Сун: «Берег ив, рассветный ветер и убывающая луна». Образ ивы символизирует стойкую жизненную силу и дух народа, а весенний пейзаж ивового берега предвещает зарю победы и приход Нового Китая.

Основное архетипическое содержание в пьесе «Ивовый берег» формируют образные ассоциации, в которых можно усмотреть сочетание двух типов темб्रोфактур: *Aqua-фактура* (символика воды) и *Terra-фактура* (символика земли, дерева-ивы, «берега жизни» человека). *Terra-фактура*, отражающая статичность, передается в арпеджированных аккордах, которые звучат в левой руке во вступлении.

Темб्रोфактурный колорит, индивидуальность этой пьесе передают ассоциации, которые возникают в восприятии. Так, возможно, данные аккорды могли бы звучать на струнном китайском национальном инструменте *гуцине*, воспетом Конфуцием. Берег «реки-жизни» воспринимается как символ основы бытия (низкий регистр), неизменности (одинаковые арпеджированные фигуры), стабильности (единые длительности – четверть с точкой, сначала аккордами, затем одногласно). На основе полимодального, звукообразного, ассоциативного восприятия постепенно формируется визуальный гештальт, символический образ природы лирико-созерцательного плана, характерный для восточного мировосприятия. Волнообразное движение реки, шум ветра в кронах ивы символизирует тема в правой руке, звучащая тридцать вторыми нотами, так «природа аккомпанирует певцу», выражается метафоричность мышления композитора (Сунь Сиси, 2020, с. 33–34) (пример 3).

Живописное, звуковое пространство в теме вступления отражает портрет *Aqua-фактуры*, ее интервальный состав, одинаково представленный в аккомпанементе – секунда, терция, квинта, секста, динамически выражен континуальным, несимметричным, импровизационным характером, символизирующим свободный поток, бесконечное движение реки-времени.

Символическая картина первой части пьесы формируется семан-

Пример 3. Пьеса «Ивовый берег» (вступление, основная тема)

тикой рисунка волны в восходящем и нисходящем движении, с соответствующей прибывающей и убывающей динамикой, расширяющимся фактурным диапазоном темы, ее постоянно обновляющейся гармонической, новой ладовой краской. Интерес также представляет застывшее в вопросительной интонации окончание фразы на фермате (семантика вопроса). В т. 8 звучит основная тема лирико-эпического психологического, рефлексивного, прелюдийного склада (D-dur).

Структурно-семантическое содержание пьесы строится на взаимодействии

разных символов природы, разных типов темброфактуры. Terra-фактура, тема, рисующая «земное пространство», переходит из низкого регистра в высокий, мелодия парит во второй октаве (ремарка dolce, *p*). Это свидетельствует о появлении элементов Aero-фактуры (фактура воздуха). Можно представить визуальный образ, портрет героя, сидящего под ивой на берегу реки и поющего песню, аккомпанирующего себе на *гуцине* (пример 4).

В средней части пьесы мелодия из D-dur перемещается в низкий регистр h-moll, появляются ламентозные интона-

Пример 4. Пьеса «Ивовый берег», основная тема первой части

ции, семантика плача, стона (мелизмы в тт. 16, 21, 23, 24), которые символизируют страдания. В восточной культуре образы грусти, печали имеют большое значение. (Для восточного человека самой сильной и светлой эмоцией является грусть на грани с печалью, скорбью.) Для этой части характерны тональная неустойчивость, обилие напряженных гармонических красок, череда модуляций: из h-moll в H-dur, и далее в Es-dur (т. 21) и возврат в основную тональность D-dur. Благодаря

сложному гармоническому, темброфактурному движению символ плакущей ивы в этой пьесе воспринимается и как печаль, и как светлая грусть героя, созвучная меланхолическому, лирико-психологическому мирозерцанию образов природы (Инь Фэнхуэй, 2023).

Репризу пьесы венчает кода, в которой пентатоническая мелодия, уходящая в верхний регистр, звучит в сопровождении изысканных, струящихся переливов тридцать вторых нот, символизирующих

и Aqua-, и Аеро-фактуру. Все части пьесы выражают пасторальный, лирико-психологический характер, а в коде в верхнем слое фактуры вступает мелодия широкого дыхания (как и в предыдущей пьесе «В лодке»), которая раскрывает красоту родного края, «реки-времени», «реки-жизни», образ простора и бесконечности, духовного приобщения человека к природному архетипическому началу (Дин Шаньдэ, 1990).

Название этого произведения отсылает нас к строке из знаменитой поэмы «Юй-линьлин» («Колокол в проливном дожде») Лю Юна (династия Северная Сун): «Где я буду, когда проснусь?.. Лишь свет неполной луны и ветер в ивовых ветвях» (Сунь Сиси, 2020, с. 179). Эти слова выражают символическую программу пьесы, вбирающей в себя философские размышления, изложенные в древней китайской поэзии. Неполная луна в культуре Китая считается символом разлуки с близкими, одиночества, а ветерок, качающий ветви ивы, – выражением чувства неопределенности, переменчивости, волнения.

Поэт видит отражение своих чувств в природе, а композитор воссоздает эту картину с помощью музыкальных, тембровых, гармонических красок. Можно предположить, что в данных символических образах «луны» и «плачущей ивы», растущей у «реки-времени», «берега жизни», «вечно-текущей, бесконечной «реки-жизни», выражается лирико-философская авторская концепция, программа цикла, представляющая мифопоэтическую, архетипическую связь героя с трагическими событиями, китайскими войнами середины XX столетия (Дин Шаньдэ, 1990, с. 19).

«Танец рассветного ветра». В финале фортепианного цикла изображена радостная сцена танцующих на ветру людей. Дин Шаньдэ в этой пьесе стремился выразить чувства, настроение людей, бьющих в гонги и барабаны, танцующих,

празднующих победу китайского народа в антияпонской войне. Поэт Бой Цзюйи из династии Тан писал в «Прощании с древними лугами» о траве на земле: «Лесной пожар не сожжет ее, но весенний ветерок снова подует на нее», «из-под обугленных корней новой травы вырастет мощный стебель» (Ху Сяоянь, 2023). Эти стихотворения восхваляют стойкую способность к регенерации (возрождению) древней травы, а весенний ветерок принесет на землю новую жизнь и надежду, эти символы выражают духовно-нравственную идею произведения: «Пока народ страны един и не иссякнет храбрый дух, жизненная сила страны будет бесконечной» (Ху Сяоянь, 2023).

Танец написан в трехчастной форме со вступлением. Во вступлении этой пьесы Дин Шаньдэ имитирует ритмы традиционных китайских ударных инструментов – гонгов и барабанов, которые передают праздничную атмосферу (1990). Первая тема пьесы (А) выражает национальный колорит, пентатоническая мелодия создает игривый, подвижный характер (staccato в сочетании с триолями), вызывает ассоциацию с легкими прыжками, а мотивы на legato могут изображать грациозные движения женских рук (символика инь), которые характерны для китайского национального танца.

Вторая тема (В) этого раздела пьесы может символизировать мужское начало, энергию и силу, (символика ян), поскольку фактура становится более тяжелой и плотной, мелодическая линия благодаря пунктирному ритму, аккордовому изложению приобретает активный, воинственный характер. Дин Шаньдэ выводит эту тему за пределы пентатоники, использует диссонирующие созвучия и частые модуляции, характерные для романтического музыкального мышления. Средняя часть сочетает в себе черты тем А и В, символизируя единение женского и мужского начала (Дин Шаньдэ, 1990,

с.21). Гибкость, легкость, грацию развивает с помощью модуляций и приводит к каскаду нисходящих малых секунд, а во втором проведении темы нисходящие секунды получают октавное удвоение и достигают кульминации – возвращения барабанного ритма в динамике *ff* (пример 5).

Пример 5. Четвертая пьеса «Танец весеннего ветра» (тема вступления тт. 1–3, первая тема А т. 5 и вторая В т. 12 – по т. 21)

The musical score is for a piano piece titled 'Spring Wind Dance' (Танец весеннего ветра). It is in 4/4 time and the key of D major. The tempo is marked 'Allegretto scherzando'. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody with fingerings (4, 5, 1, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 1) and dynamics 'p' and 'cresc.'. The third system includes 'cresc.' and 'f staccato sempre'. The fourth system includes '7' and 'f staccato sempre'.

В финальной пьесе цикла на основе семантического и архетипического анализа выявляется сочетание двух типов темброфактур – Terra- и Ignis-фактуры, символизирующих земной танец, передающих энергию, радость победы. Здесь наиболее ярко воплощены национальные

особенности музыкального мышления. В начале пьесы композитор обращается к земной символике, появляется жанровая семантика, выделяется ритмоформула, характерная для китайского народного танца, напоминающего ритмы европейского танца полонеза, акцентируется тан-

цевальное начало («Человек играющий»). Динамичный, энергичный характер подчеркивается штрихом *staccato sempre*, подвижным темпом и ремаркой *Alagretto scherzando*, пунктирными ритмами. Здесь также проходят основные темы цикла – покачивающаяся интонация, семантика «рассвета» из первой пьесы (Аего-фактуры), на материале которой строится тема С (тт. 22–23). Семантика мерного движения реки (Аqua-фактурой) обозначена нисходящими триольными фигурациями мелодии (тт. 42–43) из второй пьесы.

Подчеркнем, что энергичный танец воплощает основные стремительные, виртуозные темы этой пьесы, представленные Terra- и Ignis-фактурой. Кроме того, в этой танцевальной пьесе композитор удивительным образом выражает символику «весеннего ветра» Аего-фактуры, которая обрамляет цикл, передавая символический образ рассветного ветра, ветра надежд и перемен, создавая динамичный, позитивный, жизнеутверждающий финал (пример 6).

Пример 6. Четвертая пьеса «Танец рассветного ветра». Вторая часть, тема С



Реприза сокращенная, вновь звучит тема вступления и тема А (Terra-фактура), которая воплощает стремительный народный китайский танец и завершается искрометным *glissando* (Ignis-фактурой, символика красного цвета, тема В), выражая надежду, что «все тревоги и беды позади, люди находятся в гармонии друг с другом и с природой, их сердца переполняет ликующая радость» (Цзинцзин Лю, 2015).

В пьесе «Танец рассветного ветра» композитор органично сочетает восточные и западные техники письма, используя китайскую пентатонику, национальные жанры, имитацию народных инструментов и ладогармонические особенности, композиционные принципы, характерные для романтического европейского стиля. Думается, что символи-

ка рассветного ветра, представленная в финале фортепианного цикла, может быть трактована в историко-культурном, философском контексте, как выражение сущностных глубинных архетипических образов природы, олицетворяющих начало нового, светлого пути Дао.

Таким образом, в результате наблюдений с помощью архетипического анализа текста можно сделать вывод, что универсальные модели темброфактуры органично соотносятся с символическим, живописным, звукоизобразительным содержанием музыкальных природных образов фортепианных пьес цикла Дин Шаньдэ. Для сюиты характерен романтический, картинный, обобщенный, символический тип программности, основу которого составляют символы природы, философские, мифопоэтические идеи,

индивидуально прочитанные в авторской концепции.

Символическая программа, музыкальное содержание цикла проявляется в семантике тональности, жанре, интонационно-тематическом, живописном, метафорическом воплощении образов природы. Понимание авторского замысла, поэтики, символики и семантики музыкально-образного содержания, анализ темброфактурных архетипов природы (Аqua-фактуры, Terra-фактуры, Ignis-фактуры, Aero-фактуры) предоставят возможность исполнителям сюиты найти новые, убедительные интерпретационные трактовки.

В целом, лирико-романтическая, символическая программа фортепианного цикла «Весеннее путешествие» определяется философскими идеями, традициями китайской культуры, историко-культур-

ным, социальным контекстом, переживаниями художника за судьбу Родины, отражает национальные, мифопоэтические, этические, духовные ценности. Система символических образов природы позволила выразить в концепции фортепианного цикла в мифопоэтической форме и на основе древнейших архетипов восточные философские идеи и символы Дао, пути, «реки жизни».

Символическая программа и содержание фортепианного цикла Дин Шаньдэ определяются системой символических, архетипических образов природы, обусловленных философскими, национальными традициями и историко-культурным контекстом – событиями, переживаемыми китайским народом в 40-е гг. XX столетия, которые можно обозначить как «ожидание рассвета», ожидание мирной, «светлой» жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991. 412 с.

Бобровский В.П. Программный симфонизм Шостаковича // Музыка и современность: Сб. ст. М.: Музыка, 1965. Вып. 3. С. 32–67.

Будников В.В. Тембральность фортепианной фактуры в исполнительском тексте: На примере произведений Н.К. Метнера: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2020. 269 с.

Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры: Учеб. пособие для музыкальных вузов. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.

Коляденко Н.П. Синестетический и архетипический методы в музыкознании: Соотношение и интеграция // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 2. С. 67–76.

Крауклис Г.В. Проблемы программного европейского симфонизма XIX века: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2007. 45 с.

Ли Чжэн, Красовская Е.П. Программные произведения китайских композиторов как предмет освоения в классе фортепиано в высших учебных заведениях Китая // Музыкальное исполнительство и образование. 2017. № 4. С. 97–111.

Медушевский В.В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки: Сб. ст. / ред.-сост. В.Н. Максимов. М.: Музыка, 1980. С. 141–155.

REFERENCES

Bibler, V.S. (1991), *Ot naukoucheniya – k logike kul'tury. Dva filosofskikh vvedeniya v dvadtsat' pervyi vek* [From science to the logic of culture. Two philosophical introductions to the twenty-first century], Moscow, 412 p. (in Russ.)

Bobrovskii, V.P. (1965), "Shostakovich's program symphony", *Muzyka i sovremennost'* [Music and modernity], Issue 3, Muzyka, Moscow, pp. 32–67. (in Russ.)

Budnikov, V.V. (2009), *Tembral'nost' fortepiannoi faktury v ispolnitel'skom tekste: Na primere proizvedenii N.K. Metnera* [The timbre of the piano texture in the performing text: on the example of the works of N.K. Medtner], Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 269 p. (in Russ.)

Dai Penghai (1993), *Ding Shande ji qi yin yue zuo pin* [Ding Shande and his musical works], Publishing House of Shanghai, Shanghai, 175 p. (in Chin.)

Dai Penghai (2006), *Ding Shande yin yue lun wen ji* [Ding Shande's essay on music], Publishing House of the Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, 653 p. (in Chin.)

Ding Shande (1990), *Zuo qu ji fa tan suo* [A study of compositional techniques], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 154 p. (in Chin.)

Hu Xiaoyan (2023), *Kang ri zhan zheng shi qi gang qin zu qu 《Chun zhi lv》 de yi shu te zheng yu jiao xue si zheng yan jiu* [A study of the artistic features and

Поповская О.И. Символическая программность в советской музыке 70–80-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. 25 с.

У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: Сопряжение китайской национальной традиции с современными приемами европейского письма: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. 24 с.

Юнг К. Архетипы и коллективное бессознательное / пер. с нем. М.: Ренессанс, 1991. 375 с.

戴鹏飞. 丁善德及其音乐作品. 上海音乐出版社. 1993. (Дай Пэнхай. Дин Шаньдэ и его музыкальные произведения. Шанхай: Шанхайская музыкальная пресса, 1993. 175 с.)

戴鹏飞. 丁善德音乐论文集. 上海音乐学院出版社. 2006. (Дай Пэнхай. Эссе Дин Шаньдэ о музыке. Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории музыки, 2006. 653 с.)

丁善德. 作曲技法探索. 上海音乐出版社. 1990. (Дин Шаньдэ. Исследование композиторских техник. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1990. 154 с.)

殷风惠. 丁善德《春之旅》钢琴组曲的演奏研究. 硕士学位论文. 2023. 河北师范大学. (Инь Фэнхуэй. Исследование исполнения фортепианной сюиты «Весеннее путешествие» Дин Шаньдэ: Магистерская дис. Хэбэй: Хэбэйский университет, 2023. 27 с.)

孙丝丝. 音乐创作中的结构与隐喻: 丁善德钢琴作品研究. 武汉 理工大学出版社. 2020. (Сунь Сиси. Структура и метафора в музыкальной композиции: Исследование фортепианных произведений Дин Шаньдэ. Ухань: Изд-во Уханьского технологического университета, 2020. 208 с.)

胡晓言. 抗日战争时期钢琴组曲《春之旅》的艺术特征与教学思政研究. 硕士学位论文. 华中师范大学. (Ху Сюаянь. Исследование художественных особенностей и идеологии преподавания фортепианной сюиты «Весеннее путешествие» в период антияпонской войны: Магистерская дис. Хуачжун: Хуачжунский университет, 2023. 43 с.)

刘婧婧. 丁善德钢琴组曲《春之旅》的创作风格与演奏特点研究. 硕士学位论文. 2015. 湖南科技大学. (Цзинцзин Лю. Фортепианная сюита «Весеннее путешествие» Дин Шаньдэ. Стиль композиции и особенности исполнения: Магистерская дис. Хунань: Хунаньский университет науки и технологии, 2015. 49 с.)

郑碧英. 丁善德的音乐创作—回忆与分析. 上海文艺出版社. 1986. (Чжэн Бийин. Музыкальные композиции Дин Шаньдэ – воспоминания и анализ. Шанхай: Шанхайское изд-во литературы и искусства, 1986. 175 с.)

ideology of teaching the piano suite Spring Journey during the Anti-Japanese War], Master's thesis, Huazhong University, Huazhong, 43 p. (in Chin.)

Jung, K. (1991), *Arkhetipy i kollektivnoe bessoznatel'noe* [Archetypes of the collective unconscious], Renessans, Moscow, 375 p. (in Russ.)

Kazantseva, L.P. (2009), *Muzykal'noe sodержanie v kontekste kul'tury* [Musical content in the context of culture], Volga, Astrakhan, 368 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2024), "Synesthetic and archetypal methods in musicology: Correlation and integration", *Journal of Musical Science*, Vol. 12, no. 2, pp. 67–76. (in Russ.)

Krauklis, G.V. (2007), *Problemy programnogo evropeiskogo simfonizma XIX veka* [Problems of programmatic European symphonism of the nineteenth century], Abstract D. Sc. Thesis, Moscow, 45 p. (in Russ.)

Liu Jingjing (2015), *Ding Shade gang qin zu qu 《Chun zhi lv》 de chuang zuo feng ge yu yan zou te dian yan jiu* [Ding Shande's Spring Journey Piano Suite. The style of composition and performance features], Master's thesis, Hunan University of science and technology, Hunan, 49 p. (in Chin.)

Li Zheng, Krasovskaya, E.P. (2017), "Program works of Chinese composers as a subject of mastering in the piano class in higher educational institutions of China", *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i obrazovanie* [Musical performance and education], no. 4, pp. 97–111. (in Russ.)

Medushevsky, V.V. (1980), "About the content of the concept of «adequate perception»", *Vospriyatie muzyki* [Perception of music], in V.N. Maksimov (ed.), *Muzyka*, Moscow, pp. 141–155. (in Russ.)

Popovskaya, O.I. (1990), *Simvolicheskaya programmnost' v sovetskoi muzyke 70–80-kh godov* [Symbolic programming in Soviet music of the 70s – 80s], Abstract Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 25 p. (in Russ.)

Sun Sisi (2020), *Yin yue chuang zuo zhong de jie gou yu yin yu: Ding Shande gang qin zuo pin yan jiu* [Structure and metaphor in musical composition: a study of Dingshade's piano works], Wuhan University of Technology Publishing House, Wuhan, 208 p. (in Chin.)

Wu Na (2009), *Fortepiannaya muzyka Din Shan De: Sopryazhenie kitaikoi natsional'noi traditsii s sovremennymi priemami evropeiskogo pis'ma* [Ding Shang De Piano music: Pairing the Chinese national tradition with modern techniques of European writing], Abstract Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 24 p. (in Russ.)

Yin Fenghui (2023), *Ding Shade 《Chun zhi lv》 gang qin zu qu de yan zou yan jiu* [A study of the performance of the piano suite "Spring Journey" by Ding Shande], Master's thesis, Hebei University, Hebei, 27 p. (in Chin.)

Zheng Biying (1986), *Ding Shande de yin yue chuang zuo-hui yi yu fen xi* [Ding Shande's musical compositions are memories and analysis], Shanghai Publishing House of Literature and Art, Shanghai, 175 p. (in Chin.)

Сведения об авторах

Кладова Ирина Петровна, кандидат искусствоведения, доцент Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Шэн Сицзе, аспирантка Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Authors Information

Irina P. Kladova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
Sheng Xijie, postgraduate at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

Поступила в редакцию 11.09.2024

После доработки 29.11.2024

Принята к публикации 01.12.2024

Received 11.09.2024

Revised 29.11.2024

Accepted for publication 01.12.2024

ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОНАТЫ ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО П. ХИНДЕМИТА НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛНЕНИЙ Д. КЛЁКЕРА И Л. МИХАЙЛОВА

Цуй Хуа¹

¹ Чунцинский педагогический университет, 400047, Чунцин, Китайская Народная Республика

Аннотация. Цель статьи заключается в изучении исполнительских подходов кларнетиста к интерпретации Сонаты для кларнета и фортепиано П. Хиндемита. В качестве анализа были выбраны исполнения представителей разных национальных школ – Д. Клёкера и Л. Михайлова. Тембровое качество звучания кларнета может менять характер первой части и обострять конфликт между темами. Д. Клёкер использует более мягкий, матовый тембр, характерный для немецкой исполнительской школы, и сопоставляет пасторальную главную партию с жалобной темой побочной партии. У Л. Михайлова звук блестящий и звонкий, типичный для русской исполнительской школы, а все темы первой части – более яркие, динамичные, подчас драматизированные. Широкой палитрой исполнительских трактовок отличаются вторая и третья части произведения: исполнители не придерживаются авторских указаний темпа, и за счет этого создают уникальные образы. Д. Клёкер во второй части представляет игривое скерцо в стремительном темпе, а Л. Михайлов – марш с элементами скерцозности и значительно замедленным темпом. В третьей части темп Д. Клёкера также более быстрый, а звучание – лиричное, эмоциональное и напоминающее о романтическом стиле, тогда как М. Михайлов придерживается оригинального темпа и обостряет философски-трагическую, декламационную природу музыки. Лишь четвертая часть дает возможность кларнетистам прийти к «общему знаменателю» в своих творческих исканиях: они используют идентичный быстрый темп, превышая заданные композитором границы, и максимально подчеркивают активный, оптимистичный характер образов. В результате установлено, что рассмотренные интерпретации Сонаты для кларнета и фортепиано П. Хиндемита являются художественно убедительными, зрелыми, совершенными, на них могут ориентироваться представители современного духового исполнительства.

Ключевые слова: П. Хиндемит, кларнет, соната, интерпретация, исполнительская школа

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Цуй Хуа. Вопросы интерпретации Сонаты для кларнета и фортепиано П. Хиндемита на примере исполнений Д. Клёкера и Л. Михайлова // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 190–196. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-190-196.

QUESTIONS OF INTERPRETATION OF SONATA FOR CLARINET AND PIANO BY P. HINDEMITH ON THE EXAMPLE OF PERFORMANCES BY D. KLÖCKER AND L. MIKHAILOV

Cui Hua¹

¹ Chongqing Normal University, 400047, Chongqing, People's Republic of China

Abstract. The aim of the article is to study the performance approaches of a clarinetist to the interpretation of the Sonata for Clarinet and Piano by P. Hindemith. The performances of representatives of different national schools – D. Klöcker and L. Mikhailov – were chosen for analysis. The timbre quality of the clarinet sound can change the character of the first part and exacerbate the conflict between the themes. D. Klöcker uses a softer, matte timbre, characteristic of the German performing school, and compares the pastoral main part with the plaintive theme of the secondary part. L. Mikhailov has a brilliant and ringing sound, typical of the Russian performing school, and all the themes of the first part are brighter, more dynamic, sometimes dramatized. A wide palette of performance interpretations is distinguished by the second and third parts of the work: the performers do not adhere to the author's tempo instructions, and due to this they create unique images. In the second part, D. Klöcker presents a playful scherzo in a fast tempo, and L. Mikhailov – a march with elements of scherzo and a significantly slower tempo. In the third part, D. Klöcker's tempo is also faster, and the sound is lyrical, emotional and reminiscent of the romantic style, while M. Mikhailov adheres to the original tempo and sharpens the philosophical-tragic, declamatory nature of the music. Only the fourth part gives the clarinetists the opportunity to come to a common denominator in their creative searches: they use an identical fast tempo, exceeding the boundaries set by the composer, and maximally emphasize the active, optimistic nature of the images. As a result, it was established that the considered interpretations of the Sonata for Clarinet and Piano by P. Hindemith are artistically convincing, mature, perfect, and can be used as a guide by representatives of modern brass performance.

Keywords: P. Hindemith, clarinet, sonata, interpretation, performing school

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

For citation: Cui Hua (2024), "Questions of interpretation of Sonata for clarinet and piano by P. Hindemith on the example of performances by D. Klöcker and L. Mikhailov", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 190–196. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-190-196.

«Современный классик» Пауль Хиндемит – мастер универсальный и оригинально мыслящий, что проявилось в единстве его композиторской и исполнительской деятельности. Играя на многих инструментах (альт, скрипка, виола д'амур, фортепиано, ударные инструменты и др.), он создавал яркие, виртуозные, по сей день востребованные произведения. Как чуткий исполнитель, П. Хиндемит выдвигал высокие профессиональные требования и к другим музыкантам, которые играли его музыку. «Исполнитель для Хиндемита – не безликое “промежуточное звено” <...> а творческий единомышленник, к уму, зоркости и проницательности которого апеллируют глубоко продуманные и разнообразные указания композитора. Со страниц музыкальных сочинений перед нами предстает мастер, чрезвычайно заинтересованный в точности и тонкости воплощения исполнителем всех особенностей своего слышания пьесы», – писал А.Г. Шнитке (1971, с. 108).

Практически невозможно назвать музыкальный жанр, в котором бы не работал П. Хиндемит, а кларнету он посвя-

тил множество лучших страниц своего творчества. К виртуозным сочинениям с участием кларнета относятся: Соната для кларнета и фортепиано, Концерт для кларнета с оркестром, Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, Квintет для деревянных духовых инструментов, «Камерная музыка» для духового квинтета, Девять пьес для кларнета и контрабаса и др. Об аудиозаписях этих произведений современные критики пишут: «Раритетами их не назовешь, каждое записывалось не менее десяти раз. Однако вопроса о том, зачем нужна очередная их интерпретация, не возникает: на концертах эти первоклассные сочинения звучат редко, публика с ними едва знакома, и ни одно напоминание о них не будет лишним» (Овчинников И., 2018). Чтобы определить основные тенденции в работе кларнетиста над сочинениями П. Хиндемита, обратимся к анализу интерпретаций Сонаты для кларнета и фортепиано.

Создание П. Хиндемитом Сонаты для кларнета и фортепиано относится к 1939 г. – к одному из самых продуктивных и счастливых периодов жизни ком-

позитора. Уединившись в Швейцарии, в небольшом поселке Блюше, расположенном к югу от Берна, П. Хиндемит жил со своей женой с лета 1938-го по 1940-й г. «Это были, вероятно, самые счастливые месяцы в их жизни. После кочевого образа жизни предыдущих лет и постоянного нервного напряжения, пара максимально использует спокойствие деревни, побуждающее в том числе и к активному творческому процессу. <...> Композитор помимо создания музыки с удовольствием предается домашним обязанностям: пилит и рубит дрова, собирает грибы, возделывает свой сад, обрезает кусты роз» (Благодарская Е., 2022, с. 159), и описывает в письмах свой домик и окружающую его территорию как самое красивое место на земле.

Возможно, поэтому в музыке Сонаты господствуют светлые, жизнерадостные образы, оттененные лирико-драматическими и философскими эпизодами. Соната довольно традиционна по структуре и драматургическим функциям частей. Первая часть, написанная в сонатной форме, представляет основной конфликт светлой, пасторальной главной темы и лирико-философской побочной партии. Вторая часть – своеобразный марш-скерцо в трехчастной форме, а третья – лирико-философский центр Сонаты (в такой же форме). Финал представляет собой активное, динамичное, полное контрастов рондо.

«Музыкальное произведение для Хиндемита – это, прежде всего, звуковая конструкция, тектонически (строительно) оправданное соотношение частей, образующих пропорционально согласованное целое», – подчеркивает И. Рыжкин (1959, с. 181). Поэтому интерпретация Сонаты должна выстраиваться на основе продуманной структуры всего произведения, взаимоотношения тем. Все формы П. Хиндемита трактует оригинально (на-

пример, реприза сонатной формы – зеркальная, в рондо есть черты концентрической формы), нетипичным для жанра сонаты также является обилие полифонических приемов и принципов развития, что, впрочем, характерно для всего творчества композитора. Зарубежные исследователи очень высоко оценивают Сонату для кларнета и фортепиано, указывая на первостепенное значение тщательного продумывания всей композиции при работе над ней: это «великое произведение, требующее в большей степени музыкального интеллекта, нежели техники, и поэтому она не столь популярна, как того заслуживает» (Аунс М., 2018, с. 159).

В отношении Сонаты для кларнета и фортепиано П. Хиндемита глубокие и убедительные интерпретации были созданы представителями разных национальных школ, в том числе Львом Михайловым и Дитером Клёкером. Если сравнить их трактовки, то можно обнаружить много полезных и художественно ценных исполнительских находок, которые могут быть взяты на заметку другими кларнетистами. Кроме того, такие разные исполнительские версии демонстрируют особую глубину замысла П. Хиндемита, который предстает в различном художественном облике.

Выбор этих интерпретаций продиктован несколькими причинами. Во-первых, Д. Клёкер и Л. Михайлов являются признанными мастерами исполнительского искусства и имеют большой авторитет как авторы выдающихся, оригинальных интерпретаций кларнетовой музыки. Во-вторых, они относятся к одному периоду творчества (даже родились в один год), когда в европейской культуре господствовали примерно сходные исполнительское традиции. В-третьих, эти кларнетисты принадлежат к разным национальным школам, что придает их трактовкам Сонаты особый уникальный облик и явные отличия.

Дитер Клёкер (1936–2011) – известный немецкий кларнетист, признанный знаток старинной музыки и блестящий интерпретатор современных композиторов немецкой школы. Один из лучших исполнителей музыки П. Хиндемита, которому он близок по самому мироощущению, национальному менталитету и восприятию музыкальной культуры Германии. Д. Клёкер вел активную концертную и преподавательскую деятельность, писал научно-музыкальные статьи и много записывался как сольно, так и с оркестрами. В 1966 г. создал уникальный камерный ансамбль «Consortium Classicum», возродивший традицию старинного немецкого малого духового ансамбля, с которым успешно гастролировал по всему миру. По своим стилевым установкам Д. Клёкер является типичным представителем немецкой школы – его игра очень интеллектуальна, технически совершенна, выверена с точки зрения метроритма, артикуляции, динамики и фразировки, а интерпретации близки авторскому замыслу – в этом сказывается немецкая педантичность и скрупулезность.

Лев Михайлов (1936–2003) – выдающийся русский и советский кларнетист и саксофонист, заслуженный артист, выпускник класса знаменитого профессора А. Володина Московской консерватории, где впоследствии преподавал и сам. Работал в оркестре Центрального телевидения и радиовещания под управлением Ю. Силантьева, в симфоническом оркестре Гостелерадио, в оркестре Большого театра, в Государственном академическом симфоническом оркестре СССР под управлением Е. Светланова. С 1991 г. жил, работал и преподавал в Испании. Л. Михайлов – уникальный виртуоз, блестяще исполнявший все сложнейшие кларнетовые партии и владевший всеми видами кларнетов и саксофонов. Например, он играл партию кларнета-пикколо в «Тиле Уленшпи-

геле» Р. Штрауса, партии двух разных саксофонов и кларнета-пикколо в «Болеро» М. Равеля. Л. Михайлов считается блестящим интерпретатором современной музыки: он записал почти все сочинения Ф. Пуленка, а также многие произведения П. Хиндемита, Б. Бартока, И. Стравинского.

Сравнивая две интерпретации Сонаты для кларнета П. Хиндемита, прежде всего, обращаем внимание на качество звучания кларнета: у Д. Клёкера оно более мягкое, теплое, глуховатое, словно с «оттенком» сурдины, а у Л. Михайлова – звук блестящий, яркий, переливчатый. Такой подход к тембру продиктован стилевыми установками немецкой и русской исполнительской школы соответственно.

Очевидны с первых же тактов и темповые отличия, причем ни один из кларнетистов не придерживается строгого соответствия указанию композитора (100–108 ударов метронома для первой части): у Д. Клёкера темп около 120–124, а у Л. Михайлова – 126–128. При этом в обеих версиях не нарушается образный замысел композитора – главная партия звучит светло, пасторально и изысканно, только чуть живее, чем это предполагал П. Хиндемит. Легкость и игривый характер темы достигается за счет выверенной фразировки и точной артикуляции. Однако здесь заметны небольшие отличия: у Д. Клёкера артикуляция четкая, но не слишком активная, а как бы суховатая, что обусловлено и качеством немецких инструментов, и спецификой немецкого языка, по аналогии со звуками речи которого воспроизводится и атака звука (у немцев все согласные произносятся коротко и отрывисто, среди гласных преобладают *о*, *и*, при артикуляции на духовых инструментах используются слоги *ti*, *di*, *ri*). В русской школе игры на кларнете культивируется звук четкий и яркий, атака точная и активная, преимущественно на слоги *ту*, *та*, *ду* и др.

В отношении побочной партии первой части уже заметна явная разница и в образной трактовке: у Д. Клёкера эта тема мягкая, жалобная, исполнительские средства напоминают вокализацию, у Л. Михайлова звучит более строго, затаенно, со скрытым драматизмом. Усиливается это ощущение и благодаря трактовке фортепианной партии, например, с явно романтическими, эмоциональными кульминациями, экспрессивными динамическими волнами в исполнении пианиста К. Такаи, часто работавшего с Д. Клёкером. Во многом именно благодаря красочной, эмоционально насыщенной фортепианной партии разработка Сонаты представляется единым потоком музыкального развития, почти импрессионистской «игры воды» и пассажных переливов. Исполнение великой русской пианистки М. Юдиной, аккомпанировавшей Л. Михайлову, представляется значительно более строгим, интеллектуальным, создающим идеальный баланс с партией солиста и углубляющим его драматизированную трактовку Сонаты. Разработка Сонаты у них звучит напряженно и драматично.

В репризе отмечаются сходные исполнительские средства в обеих интерпретациях, что обусловлено стремлением исполнителей вернуться в эмоциональное состояние экспозиции – в светлый, пасторальный образ. Трактовки различаются лишь небольшой разницей в темпе (у Д. Клёкера он по-прежнему на 2–4 удара медленнее) и тембре (матовый, лирический у Д. Клёкера и более яркий, звонкий у Л. Михайлова).

Существенно отличаются трактовки второй части Сонаты: за счет выбора совершенно разного темпа кларнетистам удается создать поразительно различные интерпретации. Если у Д. Клёкера это скерцо с элементами маршевости, то у Л. Михайлова – скорее марш с элементами скерцозности. Композитором

предусмотрен темп «оживленно» (92 удара метронома), но Д. Клёкер играет чуть живее (около 96 ударов) и образ получается легким, изящным, шутивным, как и положено скерцо. У Л. Михайлова темп, наоборот, значительно замедлен (около 80 ударов), что придает звучанию маршевость, четкость шага, даже некоторую тяжеловесность. В обеих интерпретациях тема трио получается яркой и контрастной – у Д. Клёкера она становится чуть медленнее, серьезнее, и напоминает тяжеловесный немецкий народный танец. У Л. Михайлова трио звучит с темповым расширением и нарочитым усилением динамики, тема звонкая, динамичная, ироничная, даже с оттенком гротеска (по колориту напоминает народные темы из «Петрушки» И. Стравинского).

Третья часть Сонаты также отличается в образных и темповых решениях. Д. Клёкер берет темп чуть живее, чем необходимо (68 ударов по сравнению с 60 в указаниях П. Хиндемита), за счет этого философская тема-пассакалия становится более лиричной, даже певучей. Л. Михайлов придерживается оригинального темпа и подчеркивает декламационную природу темы, обостряет метрический пульс шестивия, подчеркивает каждый оборот пунктирным ритмом. В процессе развития основная тема приобретает у исполнителей разные качества: у Д. Клёкера используются самые разнообразные и контрастные выразительные средства, в середине тема звучит то резко драматично, то прозрачно и скорбно, а реприза – тяжеловесна и драматична. В трактовке Л. Михайлова тема приобретает больше эмоциональности, декламационность уступает место лирике и элементам распевности, в середине контрастная медленная тема звучит очень хрупко и мягко. Реприза в данной интерпретации становится смысловым центром всей части, здесь драматизм и траурно-философ-

ский подтекст музыки выходит на первый план.

Финал Сонаты – эта та часть, где исполнители оказались наиболее близки в своих трактовках. Оба кларнетиста стремятся отразить активный, игривый характер рефрена, используют почти идентичный, довольно оживленный темп (около 104 ударов). В процессе исполнения Д. Клэкер демонстрирует более свободный, творческий подход к исполнительским средствам: смягчает пунктирные группы, активно применяет агогические отклонения, интонирует мелодию с особой мягкостью и изяществом. Л. Михайлов точно выдерживает ритм, дозировано использует агогику и динамику, интонационно подчеркивает все хроматизмы, обостряя тяготения (пониженные ступени звучат очень щемяще, с тенденцией к едва заметному понижению, что обостряет тяготение к устойчивому звуку). Контрастный эпизод четвертой части у Д. Клэкера более тревожный и напряженный по характеру, а у Л. Михайлова – лиричный, трогательный. В определенной степени отличается и фразировка: немецкий кларнетист выстраивает более крупные фразы, большие и продолжительные музыкальные мысли; микроуровень фразировки отражается на качестве звука, когда даже в масштабах небольшого мотива меняется громкость, придавая звуку выпуклость. У Л. Михайлова фразы не

такие длинные, не столь масштабные по развитию мысли, но не менее выразительные и построенные согласно мелодической «вокальной» логике (когда подъемы и спад мелодии образуют как бы «волну»).

Анализируя яркие интерпретации Сонаты для кларнета и фортепиано П. Хиндемита, мы выявили, что данное произведение имеет богатейшие возможности для самых различных трактовок. Если обобщить все исполнительские средства и художественные стороны рассмотренных интерпретаций, можно прийти к выводу, что Д. Клэкер демонстрирует более традиционную трактовку с характерными для немецкой школы приемами, с особой эмоциональной проникновенностью и стремлением подчеркнуть игровую, лирико-жанровую природу музыки П. Хиндемита. Интерпретация Л. Михайлова предстает более субъективной, интеллектуально углубленной, с философскими подтекстами и серьезным взглядом на музыкальные образы, а с точки зрения исполнительских средств наблюдаются традиционные для русской школы черты такие, как звонкий и яркий тембр, артикуляционное богатство, динамические контрасты, дозированные приемы агогики. Обе трактовки являются зрелыми, совершенными, художественно убедительными и могут быть признаны подлинными шедеврами современного духового исполнительства.

ЛИТЕРАТУРА

- Аунс М. Развитие репертуара для кларнета (перевод статьи Джо Рис-Девис) // Вестник музыкальной науки. 2018. № 4. С. 151–164.
- Благодарская Е. Пауль Хиндемит в Швейцарии: обретение новой родины // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3. С. 155–162.
- Овчинников И. Пауль Хиндемит. Сочинения для кларнета и камерного ансамбля // Музыкальная жизнь. Релизы. 2018. URL: <https://muzlifemagazine.ru/paul-khindemit-sochineniya-dlya-klarne/> (дата обращения: 10.07.2024).
- Рыжкин И. Пауль Хиндемит – черты стиля // Советская музыка. 1959. № 6. С. 177–185.

REFERENCES

- Auns, M. (2018), The development of the clarinet repertoire (translated by John Rhys-Davis), *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 151–164. (in Russ.)
- Blagodarskaya, E. (2022), “Paul Hindemith in Switzerland: finding a new homeland”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of musical science], no. 3, pp. 155–162. (in Russ.)
- Ovchinnikov, I. (2018), “Paul Hindemith. Compositions for clarinet and chamber ensemble”, *Muzykal'naya zhizn'. Relizy* [Musical life. Releases], Available at: <https://muzlifemagazine.ru/paul-khindemit-sochineniya-dlya-klarne/> (Accessed 10 July 2024). (in Russ.)

Шнитке А. Изучая ремарки Хиндемита // Советская музыка. 1971. № 5. С. 102–108.

Ryzhkin, I. (1959), "Paul Hindemith – style traits", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 6, pp. 177–185. (in Russ.)

Shnitke, A. (1971), "Studying Hindemith's remarks", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 5, pp. 102–108. (in Russ.)

Сведения об авторе

Цуй Хуа, преподаватель Чунцинского педагогического университета (КНР)

E-mail: 47149121@qq.com

Author Information

Cui Hua, teacher at Chongqing Normal University (CPR)

E-mail: 47149121@qq.com

Поступила в редакцию 04.08.2024

После доработки 22.11.2024

Принята к публикации 01.12.2024

Received 04.08.2024

Revised 22.11.2024

Accepted for publication 01.12.2024

ТВОРЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ВО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ С ВОКАЛИСТОМ

Л.М. Карякина¹

¹ Государственная консерватория Узбекистана, 100027, Ташкент, Республика Узбекистан

Аннотация. В статье рассматриваются творческие функции общения пианиста-концертмейстера с вокалистом в повседневном репетиционном процессе. Целью исследования является создание объемного представления о творческих функциях пианиста-концертмейстера, как комплексной системе, обеспечивающей высокий уровень художественного полноценного исполнения музыкального произведения. Из множества задач, стоящих перед исполнителями, на первый план выдвигается достижение единства понимания образного содержания изучаемой музыки и логически продуманные, вытекающие из этого творческие функции пианиста-концертмейстера. Это прежде всего исполнительско-технологическая, сотворчески-ансамблевая, образовательно-педагогическая, психолого-коммуникативная, образно-артистическая. Они анализируются с позиций взаимопонимания и взаимообогащения на основе применения аксиологического и комплексного методов исследования. Статья проецирует творческие функции пианиста-концертмейстера на сферы педагогическую, дирижерскую, когнитивную деятельность, элементы которых необходимы для качественно высокого уровня работы. Информационная оснащенность пианиста-концертмейстера, раскрываемая в статье, глубокие познания в различных областях наук, способствуют интеллектуальному совершенствованию вокалиста, плодотворному сотворчеству в освоении сложных в исполнительском, техническом отношении музыкальных произведений. Опираясь на исторический мировой опыт выдающихся пианистов-концертмейстеров, их научные изыскания, записи, аудио- и видеоролики, а также на собственный накопленный исполнительский и педагогический опыт многолетней профессиональной работы с вокалистами и студентами-пианистами кафедры концертмейстерского мастерства консерватории, автор статьи приходит к выводу значимости творческих функций в профессиональной деятельности пианиста-концертмейстера в совершенствовании музыкального исполнительского искусства.

Ключевые слова: пианист-концертмейстер, вокалист, творчество, когнитивное развитие, коммуникативный процесс, взаимодействие, стратегия.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Карякина Л.М. Творческие функции пианиста-концертмейстера во взаимодействии с вокалистом // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 197–206. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-197-206.

CREATIVE FUNCTIONS OF A PIANIST-ACCOMPANIST IN INTERACTION WITH A VOCALIST

L.M. Karyakina¹

¹ State Conservatory of Uzbekistan, 100027, Tashkent, Republic of Uzbekistan

Abstract. The article examines the creative functions of communication between a pianist-accompanist and a vocalist in the everyday rehearsal process. The purpose of the study is to create a three-dimensional understanding of the creative functions of a pianist-accompanist as a complex system that ensures a high level of artistic full

performance of a musical work. Of the many tasks that appear before performers, the achievement of a unified understanding of the figurative content of the music being studied and, logically thought out, the resulting creative functions of the pianist-accompanist, come to the fore. These are, first of all, such creative functions as performing-technological, co-creative-ensemble, educational-pedagogical, psychological-communicative, figurative-artistic. They are analyzed in the article from the standpoint of mutual understanding and mutual enrichment based on the use of axiological and complex research methods. The article projects the creative functions of a pianist-accompanist onto the spheres of pedagogical, conducting, and cognitive activity, the elements of which are necessary for a high-quality work. The information equipment of the pianist-accompanist, revealed in the article, deep knowledge in various fields of science, contributes to the intellectual improvement of the vocalist. Fruitful co-creation in mastering musical works that are complex in performance and technical terms. Based on the historical world experience of outstanding pianists-accompanists, their scientific research, recordings, audio and video, as well as on their own accumulated performing experience and pedagogical experience of many years of professional work with vocalists and student pianists of the department of accompanist skills of the conservatory, the author of the article comes to the conclusion the significance of creative functions in the professional activity of a pianist-accompanist in improving the art of musical performance.

Keywords: pianist-accompanist, vocalist, creativity, cognitive development, communication process, interaction, strategy

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

For citation: Karyakina, L.M. (2024), "Creative functions of a pianist- accompanist in interaction with a vocalist", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 197–206. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-197-206.

Мастерство пианиста-концертмейстера представляет собой сложную комплексную систему с важнейшими составляющими ее компонентами, которыми являются творческая функциональность и исполнительская интегративность. Концертмейстерское ответвление фортепианного исполнительства коммуникационного субъекта музыкальной культуры самоопределилось исторически, в результате чего появилась востребованная профессия пианиста-концертмейстера, деятельность которого обрела творческую функциональность. Искусство пианиста-концертмейстера стало идентифицироваться с искусством пианиста-солиста.

Историческое развитие музыкального профессионализма определило жизненно важную востребованную функциональность деятельности пианиста-концертмейстера практически во всех направлениях музыкального исполнительского искусства. Более того в каждом из них у пианиста-концертмейстера появлялись свои определенные специфические функции, связанные с какой-либо отдельной областью его профессиональной компетенции. Эти функции специализируются во многих направлениях музыкального

искусства, в частности таких, как вокальное, инструментальное, симфоническое, хоровое, эстрадное исполнительство.

Творческие функции пианиста-концертмейстера многогранно проявляются в повседневной работе с вокалистами. Прежде всего пианист-концертмейстер должен хорошо знать индивидуальные особенности певца, состояние его голоса, которые зависят от разных факторов и определяют исполнительскую форму. Важной творческой функцией пианиста-концертмейстера является анализ поэтического текста вокальных сочинений, на которые пианисту необходимо обратить внимание.

В отличие от педагога-вокалиста пианисту, изучающему вокализацию поэтического текста, следует осмыслить художественное содержание произведения в его связи с инструментальной партией. Изучая с певцом произведение, концертмейстер заботится о точном воспроизведении звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, о правильном четком произношении слов.

Одна из главных задач работы концертмейстера с вокалистом – умение регулировать дыхание солиста. Для этого

пианист должен быть знаком с основами вокального искусства, это поможет целесообразно распределить ресурсы дыхания в вокальном тексте. «Важная черта музыки для пения – обусловленность ее мелодики и ритмики техническими возможностями голоса и певческим дыханием» (Сохор А., 1981, с. 237).

В нынешнее время творческие функции пианиста-концертмейстера раздвигают рамки его узкопрофессиональной деятельности. Профессиональная практика пианиста-концертмейстера все больше приобретает черты полифункциональности, не теряя вместе с тем своей синкретичности. Этот фактор в значительной мере затрудняет научное определение сущности и выявление структуры данной деятельности музыканта. Полифункциональность деятельности концертмейстера подчеркивает В. Чачава: «...пианист-концертмейстер – это солист, и равноправный партнер, и аккомпаниатор, сопровождающий вокалиста, инструменталиста, ансамбль или хор». По его мнению, это триединство, и составляет суть концертмейстерского искусства (Чачава В., 2003, с. 25).

Когда во взаимодействие с маститым вокалистом вступает молодой пианист-концертмейстер, стремящийся расширить новые грани музыкального образа и понимание содержания воплощаемого звучания, то это открытие может стать началом нового этапа в создании инновационных художественных концепций, в которых творческая инициатива приоритетно принадлежит пианисту-концертмейстеру, помогающему солисту в реализации исполнительского замысла.

У пианистов-концертмейстеров, начинающих исполнительскую карьеру, нередко возникают сомнения в возможности синергетического взаимодействия с известными певцами, с присущим им апломбом диктовать свои намерения, принципы и эстетические виды сложившиеся и укрепившиеся интерпретации

классических музыкальных образов. «Над всеми нами, исполнителями, довлеет груз содеянного другими. Например, где найти мужество молодому аккомпаниатору, чтобы не вступить в заочное состязание с маститыми коллегами и не попытаться сыграть еще быстрее и еще громче» (Скигин С., 2022, с. 179). Когда такое мужество обретается, то возникают смелые новации, раскрывающие неизведанные ранее грани музыкального искусства.

Благодаря творческим инициативам молодых артистов шедевры музыкальной классики обретают новую жизнь и широко известные произведения по-новому интерпретируются талантливыми музыкантами. «Ведь музыка – достойное сожаления искусство: написанная картина может жить в музее, или в любом помещении; стихи, если они напечатаны, уже живут; напечатанное произведение – ноты – еще не музыка: ее надо воспроизводить, интонировать, нужны инструменты, нужны исполнители» (Асафьев Б., 1971, с. 265).

Определяя творческие функции дирижерского искусства, Л. Гинзбург констатирует: «В своей профессиональной деятельности дирижер предстает перед нами во многих ипостасях. Он не только непосредственно исполнитель, но и организатор, идейный руководитель и педагог» (1975, с. 6). В этом смысле он анализирует творческие функции и у пианиста-концертмейстера, который является координатором ансамблевого исполнительства. К тому же пианист-концертмейстер имеет преимущество, как и дирижер, постоянно осуществлять визуальный контакт за нотным текстом всех партий, принимающих участие в исполнении произведения. По мнению Е. Шендеровича, «каждый аккомпаниатор должен быть немного дирижером и каждый дирижер – аккомпаниатором» (1969, с. 88). Примечательно и другое взаимодействие: оркестр не может функционировать без дирижера так

же, как и вокалист без пианиста-концертмейстера.

Творческие функции пианиста-концертмейстера и режиссера, обладающие, на первый взгляд, различными направленностями, обнаруживают общее начало – инициативная организация артистического процесса. Мастерство пианиста-концертмейстера направлено на создание такого ансамбля, в котором фортепиано принадлежит важная роль не только гармонической и ритмической поддержки ансамблистов, но и координатора процесса музыкального действия. Происхождение термина «концертмейстер» подразумевает ведущую роль такого музыканта, который согласовывает действия всех участников ансамбля.

Таким образом, в результате рассмотрения творческих функций пианиста-концертмейстера в исполнительской практике, передовых взглядов и мнений специалистов на феномен пианиста-концертмейстера необходимо отметить, что деятельность концертмейстера полифункциональна.

Во-первых очень разнообразна, она впитывают такие аспекты, как научное осмысление исполняемых произведений, она включают в себя практический аспект работы с певцами, концертные выступления и совершенствование в плане поиска инновационных технологий исполнительского искусства.

Во-вторых, пианист-концертмейстер – ключевая фигура, соединяющая в себе не только исполнительские, творческие, но и педагогические функции, заключающиеся в образовательном процессе певца, с которым ему приходится сотрудничать. Это определено самой природой исполнительского искусства пианиста, который за годы обучения осваивает очень широкий круг литературы, знаний о музыке, во многом фокусирует в себе режиссерское, дирижерское даже композиторское начало. В этом смысле аспект педагогико-вос-

питательного характера обусловлен профессионализмом пианиста к обогащению звуковых возможностей певца, с которым он работает. Он должен направить вокалиста на создание исполнительского образа. С этой точки зрения, наряду с работой над интонированием, дыханием и всевозможными средствами выразительности, пианист-концертмейстер является и наставником певца.

При всей значимости режиссерской функции не стоит умалять роли артистизма в исполнительском искусстве пианиста-концертмейстера. Особенно необходимо артистическое мастерство пианисту в изучении камерной вокальной музыки. «Отличительная черта камерной музыки от вокальных камерных жанров заключается в выдвигании на первый план артистической индивидуальности» (Касымова М., 2007, с. 7). Именно в исполнении камерных вокальных циклов, романсов пианисту-концертмейстеру предоставляется возможность раскрыть свой артистический талант, воодушевлять и вдохновлять певца на творческое взаимодействие, которое способно глубоко взволновать слушателя. В этом безусловно психологически сложном процессе – пианисту необходимо чувство художественного вкуса и меры, понимания стиля композитора и вокально-исполнительской культуры певца.

Методологический аспект гармонии чувств и мыслей исполнителей является здесь основополагающим фактором, требующим от пианиста осмысления логики исполнительской драматургии. Понятие исполнительской драматургии позволяет пианисту-концертмейстеру логично выстраивать исполнительский план музыкального произведения, реализуемого с певцом в повседневном репетиционном общении в проекции на концертное выступление. Пианист-концертмейстер – основа всей воспроизводимой музыки произведения. В сознании пианиста

сконцентрирована большая часть музыкального пространства такая, как гармония, богатство тембрового колорита, все то, что сольная партия дать не сможет. Но, к сожалению, среди музыкантов и слушателей нередко существует убеждение, что концертмейстер, это что-то вроде актера второго плана, выполняющего вспомогательную функцию. Это в корне неправильная установка. В истории музыкального искусства множество имен гениальных пианистов-аккомпаниаторов: А. Рубинштейн, М. Мусоргский, Ф. Blumenfeld, С. Рахманинов, С. Танев, Г. Нейгауз, С. Рихтер, Г. Свиридов.

Не профессионально говорить о «второстепенности» концертмейстера даже потому, что фактура партии фортепиано в вокальных и инструментальных произведениях бывает очень сложной, требующей большого мастерства у пианиста. Это мастерство определяется даже не выверенной ансамблевой игрой и балансом в соотношении звучности, а созданием целостной звуковой картины-образа, который рождается в обоюдном сотворчестве. Ансамбль нуждается во взаимодействии всех партий. Взаимопонимание и творческая слаженность партий создает высокое художественное воздействие ансамбля, которое без полного «симбиоза» партнеров немыслимо.

В устремленности пианиста и вокалиста к единству ансамбля в художественно-творческом исполнительском воплощении идеального слияния вокального и инструментального необходима психологическая адаптация. Лишь в редких случаях это происходит на первой репетиции. Преимущественно процесс адаптации в музыкальном исполнительстве складывается постепенно и становится устойчивым, если музыканты сотрудничают на протяжении ряда лет. Тогда они ощущают дыхание, мысли и чувства друг друга даже на расстоянии.

Возникновение наиболее сложных в психологическом отношении проблем

исполнительской интеграции пианиста-концертмейстера с солистом-вокалистом обусловлено тем, что певческий голос в физиологическом плане – это весьма сложный организм. Вокальное искусство певцов требует постоянного контроля со стороны пианиста, внимательно прослеживающего процесс пения и подсказывающего необходимые коррективы профессионального и качественного характера, оценивающего движение голоса певца, также влияющего на выбор концертной программы. Произвольный выбор концертной программы недопустим, пианисту-концертмейстеру следует вносить свои коррективы и пожелания. Таким образом, появляются проблемы педагогической психологии концертмейстерской практики. Важнейшая задача пианиста-концертмейстера – психологическая поддержка певца, располагающая к творческому взаимодействию в процессе исполнения произведений.

Исходя из этих условий, пианисту-концертмейстеру необходимо обладать способностями, владеть своими чувствами и эмоциями, быть гармонично уравновешенным человеком, психологически влияющим на певца. Именно концертмейстеру чаще всего приходится приспосабливать свое слышание музыки к исполнительской манере вокалиста.

Иногда очень трудно пианисту-концертмейстеру сохранить свой индивидуальный облик. В таких ситуациях приходят на помощь коммуникативные навыки пианиста, умение ясно и четко высказать свое мнение по поводу исполняемого произведения, приблизить творческий союз к равноправному диалогу, который в каком-то плане активизирует и обогащает другого. Диалогичность – важнейший компонент психологии окрашенной исполнительской интеграции. Она благотворно способствует интеллектуальному развитию вокалиста, повышению его духовной культуры, сознания и самосо-

знания. Если концертмейстер обладает мастерством ведения диалога, то беседы как словесное интермеццо, включенные пианистом в репетиционный процесс, активизируют мышление, способствуют инсайтам, порой неожиданным ракурсом интерпретаций. Такое взаимодействие позволяет раскрыть эвристические способности вокалиста, озарить его сознание одухотворенностью творчества.

Вхождение пианиста-концертмейстера в мир вокальной музыки, в ее жанры и формы стиля, исполнительские традиции концепции, тесно связано с психологическими аспектами исполнительского искусства. Творческая деятельность пианиста-концертмейстера и вокалиста требует совместных усилий. В таком творческом союзе необходимы общие эстетические взгляды и обоюдный интерес. Почти каждый творческий союз проходит ряд стадий, а сплоченность музыкантов приводит к единству мнений и взглядов. Эмпатия, хорошая работоспособность, позитив благоприятно влияют на успешное развитие творческого союза. Подозрительность, самоуверенность и авторитарность препятствуют взаимному творчеству. Например, если между пианистом-концертмейстером и вокалистом не будет взаимоуважения, взаимопомощи, согласованности, а также ответственности за их общий творческий союз, то конечного результата не будет достигнуто. В творческом союзе вокалиста и пианиста-концертмейстера уверенность приобретается в процессе совместного растворения в единой музыкальной идее произведения, где главенствует даже не творческий метод или принцип, а творческая интуиция ансамблистов.

Концентрацию внимания необходимо направлять на ансамблевое, звуковое, художественное единство. Напряжение внимания требует определенных эмоциональных затрат в психологическом отношении. Психолого-педагогический

фактор профессиональной деятельности пианиста-концертмейстера предполагает не только умение слышать свое исполнение и знать партию партнера, но и способность гибко реагировать на ситуативный момент, предвидеть намерения солиста.

В творческом портрете концертмейстера калейдоскопом проходят необходимые личностные и профессиональные качества. Экспоненциальный рост концертмейстера такой, как исполнительский, педагогический, художественный, увеличивается по мере расширения профессиональных функциональных обязанностей. Из этого следует, что это действительно уровень высокого мастерства пианиста-концертмейстера. «Пианиста-солиста хочется уподобить чтецу, пианиста-ансамблиста – актеру, участвующему в спектакле. Чтец адресует свое выступление непосредственно – аудитории, актер – партнеру. Чтец исполняет произведение целиком, актер – свою роль, то есть часть целого» (Готлиб А., 1971, с. 4). Стоит отметить, что для воплощения своей роли актеру необходим режиссер, в ансамбле роль режиссера выполняет пианист-концертмейстер.

Ансамблевая интуиция – это не научная фантастика, это такая же творческая функция, как и звукотворческая воля, слуховая активность, идеомоторная подготовка, которая требует определенного контроля мыслей. О звукотворческой воле писал К. Мартинсен: «Воля слуховой сферы, направленная на звучащую клавишу как на цель, есть как бы верховный повелитель, чьи приказы подлежат неукоснительному выполнению его слугами – моторикой и связанными с ней частями тела» (1966, с. 23). В концертмейстерском искусстве воля имеет огромное значение как фактор художественно-эстетического воздействия и взаимодействия в гармоничном синтезе. В связи с этим следует принимать во внимание тезис М.А. Смирнова: «Воля ограничение. Одно из наибо-

лее весомых ее проявлений состоит в умении сдерживать себя в нужный момент» (1990, с. 69). В таком аспекте воля помогает пианисту найти эмоционально-психологический контакт с вокалистом, не подавляя его инициативных поисков убедительных исполнительских интерпретаций разучиваемых произведений.

Идеомоторная подготовка подразумевает мысленное проигрывание произведения в своем воображении, задействуя мышечно-телесные ощущения и реакции. Если говорить дословно, идеомоторная подготовка – это проживание музыки в воображении.

Возвращаясь к ансамблевой интуиции, необходимо подчеркнуть важность данного навыка в ансамблевом исполнении. «Конечно у многих исполнителей место критического анализа занимает интуиция. Но в ансамбле встречаются музыканты разных индивидуальностей, а совместное решение единой художественной задачи требует аргументации, равно для всех убедительной» (Готлиб А., 1976, с. 139). Поскольку при совместных репетициях важно следить не только за формальными совпадениями в ансамбле, но и стремиться интуитивно предвосхищать намерения солиста.

А. Готлиб отмечает, «подлинный ансамбль, слитность которого естественна и органична, не создается подавлением индивидуальной свободы партнеров; он возникает лишь тогда, когда взаимобязательства становятся синонимом взаимопомощи, когда неразрывность контакта не обременяет партнеров, а служит источником силы» (1971, с. 13). Осознавая, что приведенные рассуждения-рекомендации А. Готлиба относятся к ансамблю инструменталистов, отмечаем, что основополагающим в творческом взаимодействии пианиста-концертмейстера и солиста-вокалиста являются взаимопомощь и взаимоуважение.

Аналогичным равноправным и основополагающим качеством пиани-

ста-концертмейстера выступает умение предвосхитить вокалиста, основанное на прогнозировании художественного результата, так называемая антиципация в концертмейстерском искусстве, которая позволяет спроектировать намерения и действия партнеров ансамбля. «Антиципация – понятие, означающее способность в той или иной форме предвосхищать события»¹. Следовательно, существует интуиция на уровне подсознательного, а антиципация – на уровне сознательного, она предвосхищает, что должно быть неизбежно, а интуиция подсказывает, но это не достигает вероятности результата.

Сознание предвосхищает, а подсознательное – это внутренние подсказки. Антиципационность всегда достигает результата, потому что мы предвосхищаем то событие, которое должно произойти. В концертмейстерской практике оба эти понятия на уровне пианиста, так как он своей игрой, звучанием, своим пониманием смысла музыки предвосхищает события, которые должен раскрыть в ансамбле. «Еще более важно предчувствовать, как солист сегодня звучит – легко или трудно берет верхние ноты, имеет ли длинная нота перспективу развития или ее нужно искусно сократить» (Коробова О., 2011, с. 86).

Кроме того, интуиция помогает найти тот комплекс выразительных средств, который глубже раскроет антиципацию. Такое ансамблевое партнерство не сковывать свободу исполнителя, дает безграничные возможности для художественного воплощения, творческой активности и вдохновения.

Поиск новых возможностей, условий, инновационных форм творческой деятельности пианиста-концертмейстера на теоретических и практических уровнях является приоритетным направлением.

В профессиональной деятельности концертмейстеру необходимы осново-

полагающие музыкальные способности, четко сформулированные Б.М. Тепловым: «В музыкально-педагогической практике под основными музыкальными способностями разумеются обычно следующие три: музыкальный слух, чувство ритма и музыкальная память» (1947, с. 303). Музыкальный слух необходим для контроля чистоты вокального игнорирования, чувства ритма – для организации метроритмической пульсации как фундаментальной опоры для вокалиста. Музыкальная память выручает пианиста, когда сложный аккомпанемент требует исполнения наизусть. Кроме того, пианист должен владеть техникой транспонирования нотного текста для удобства пения вокалиста. Помимо этого, для улучшения пианистического мастерства пианиста-концертмейстера следует изучать научную, методическую и художественную литературу, посещать выставки, спектакли, концерты, быть в курсе современной культурной жизни.

Функция сотворчества пианиста с вокалистом имеет важное значение. «Солист, конечно главный, – рассуждает пианист, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор Важа Чачава. – Но во время работы концертмейстер может быть руководителем, а опытные концертмейстеры часто помогают певцу и с вокальной техникой» (цит. по: (Гриних Д., 2008, с. 26)). В этом смысле очень важно интегрировать деятельность пианиста и вокалиста к детальному освоению разучиваемых произведений. Создание благоприятных психологических условий для сотворчества пианиста-концертмейстера и вокалиста в изучении музыкальных произведений имеет важное педагогическое воспитательное значение. «У педагогики, как у науки о воспитании, есть надобность точно и ясно установить, как должно быть организовано это воздействие, какие оно может принимать формы, какими пользоваться приема-

ми и куда направлено» (Выготский Л., 2008, с. 7).

Активизация готовности пианиста к выступлению с вокалистом на концертной сцене пробуждает творческий потенциал к артистической деятельности. В этом направлении пианисту-концертмейстеру очень важна антиципация сценической перспективы. «Лишь после того, как актер продумает, проанализирует, переживает всю роль в целом и перед ним откроется далекая, ясная, красивая, манящая к себе перспектива, его игра становится, так сказать дальноручкой, а не близоручкой, как раньше» (Станиславский К., 2012, с. 157).

Концертмейстерское искусство – это сложный психологический процесс взаимодействия пианиста и вокалиста, результативность которого отражается в звуковом воплощении музыкального произведения как продукте творческого вдохновения и мастерства сотворчества. Достижение этого результата происходит при условии детального освоения музыкального произведения, неоднократного его прослушивания в различных интерпретациях с последующим анализом, способствующим в итоге созданию собственной индивидуальной художественно-исполнительской концепции. Все это позволяет сделать вывод, что концертмейстерские творческие функции должны постоянно обновляться и совершенствоваться.

Таким образом, во взаимодействии пианиста-концертмейстера с вокалистом необходимо учитывать специфику профессиональной деятельности, развивать психологические качества такие, как творческое воображение, интуиция, способность предугадывать солиста, эмоциональную гибкость, стрессоустойчивость, инициативность. Данные качества помогут раскрыться таланту пианиста-концертмейстера при условии непрерывного самосовершенствования. Деятельность пианиста-концертмейстера – это сотвор-

чество с вокалистом, направленное на расширение кругозора певца для создания художественно-исполнительских концепций.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. М.: Сов. энцикл., 1983. С. 30.

ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
- Выготский Л. Педагогическая психология. М.: АСТ, 2008. 671 с.
- Гинзбург Л. От составителя // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / ред.-сост., автор вступ. ст. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. 632 с.
- Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 94 с.
- Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство: Девятый сборник статей. М.: Музыка, 1976. С. 106–139.
- Гриних Д. Важа Чачава: Артистами рождаются // Музыкальная жизнь. 2008. № 10. С. 26–28.
- Касымова М. Методические основы преподавания концертмейстерского мастерства: Учеб.-метод. пособие для высших музыкальных учебных заведений. Ташкент, 2007. 76 с.
- Коробова О. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера: Дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2011. 175 с.
- Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В.Л. Михелис; ред., примеч. и вступ. ст. Г.М. Когана. М.: Музыка, 1966. 220 с.
- Скигин С. «День ли царит?» // Музыкальная академия. 2022. Вып. 1. С. 178–183.
- Смирнов М. Эмоциональный мир музыки: Исследование. М.: Музыка, 1990. 320 с.
- Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования. Л., 1981. С. 231–293.
- Станиславский К. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 448 с.
- Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 336 с.
- Чачава В. Некоторые вопросы обучения концертмейстеров // Фортепиано. 2003. № 2. С. 24–27.
- Шендерович Е. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка. 1969. № 4. С. 84–88.

REFERENCES

- Asafiev, B. (1971), *Muzikal'naya forma kak process. Kn. 1, 2* [Musical form as a process. Books one and two], 2 ed., Muzyka, Leningrad, 376 p. (in Russ.)
- Chachava, V. (2003), "Some issues of training accompanists", *Fortepiano* [Piano], no. 2, pp. 24–27. (in Russ.)
- Ginzburg, L. (1975), "From the compiler", *Dirijorskoe ispolnitel'stvo: Praktika. Istoriya. Estetika* [Conducting: Practice. Story. Aesthetics], in L. Ginzburg (ed.), *Muzyka*, Moscow, 632 p. (in Russ.)
- Gottlieb A. (1971), *Osnovi ansamblevoi tekhniki* [Fundamentals of ensemble technique], *Muzyka*, Moscow, 94 p. (in Russ.)
- Gottlieb A. (1976), "Texture and timbre in an ensemble piece", *Muzykal'noe ispolnitel'stvo* [Musical performance], *Muzyka*, Moscow, pp. 106–139. (in Russ.)
- Grinich, D. (2008), "Vazha Chachava: artists are born", *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 10, pp. 26–28. (in Russ.)
- Kasymova, M. (2007), *Metodicheskie osnovi prepodavaniya koncertmeisterskogo masterstva* [Methodological foundations of teaching accompanist skills], Tashkent, 76 p. (in Russ.)
- Korobova, O. (2011), *Antitsipatsiya v structure khudozhestvenno-tvorcheskoi deyatel'nosti kontsertmeystera* [Anticipation in the structure of artistic and creative activity of an accompanist], Cand. Sc. Thesis, Saratov, 175 p. (in Russ.)
- Martinsen, K. (1966), *Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoi voli* [Individual piano technique based on sound-creative will], trans. by V.L. Michelis, in G.M. Kogan (ed.), *Muzyka*, Moscow, 220 p. (in Russ.)
- Shenderovich, E. (1969), "About the art of accompaniment", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 4, pp. 84–88. (in Russ.)
- Skigin, S. (2022), "«Does Day Reign?»", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], Issue 1, pp. 178–183. (in Russ.)
- Smirnov, M. (1990), *Emotsionalnii mir muziki* [The emotional world of music. Study], *Muzyka*, Moscow, 320 p. (in Russ.)
- Sokhor, A. (1981), "The aesthetic nature of genre in music", *Sokhor A. Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki*.

Stat'i i issledovaniya [Sokhor A. Questions of sociology and aesthetics of music. Articles and research], Leningrad, pp. 231–293. (in Russ.)

Stanislavsky, K. (2012), *Rabota aktera nad soboi v tvorchestvom protsesse voplosyeniya* [The actor's work on himself in the creative process of embodiment], Azbuka, ABC-Atticus, Saint Petersburg, 448 p. (in Russ.)

Teplov, B. (1947), *Psikhologiya muzikalnykh sposobnostei* [Psychology of musical abilities], Izdatel'stvo Akademii pedagogicheskikh nauk RSFSR, Moscow, Leningrad, 336 p. (in Russ.)

Vygotsky, L. (2008), *Pedagogicheskaya psikhologiya* [Pedagogical psychology], AST, Moscow, 671 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Карякина Лилия Михайловна, старший преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства Государственной консерватории Узбекистана (Ташкент)

E-mail: liliya.karyakina@gmail.com

Author Information

Lilia M. Karyakina, Senior lecturer of the Department of Concertmaster Skills at the State Conservatory of Uzbekistan (Tashkent)

E-mail: liliya.karyakina@gmail.com

Поступила в редакцию 05.07.2024

После доработки 29.11.2024

Принята к публикации 01.12.2024

Received 05.07.2024

Revised 29.11.2024

Accepted for publication 01.12.2024

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 207–216

ISSN 2308-1031

Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 4, pp. 207–216

ISSN 2308-1031

© Чжан Су, 2024

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-207-216

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ОСВОЕНИЮ ПИАНИСТАМИ ЗАПАЗДЫВАЮЩЕЙ ПЕДАЛИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Чжан Су¹

¹ Чунцинский педагогический университет, 40047, Чунцин, Китайская Народная Республика

Аннотация. Цель статьи заключается в анализе методики освоения запаздывающей педали на начальном этапе обучения пианистов в учреждениях дополнительного образования при работе над произведениями, написанными как в классико-романтической тональности, так и в ладах народной музыки. Указывается на целесообразность выбора запаздывающей педали в качестве освоения педализации в классе фортепиано по сравнению с прямой педалью. Дан алгоритм работы над освоением запаздывающей педали. Подготовительным этапом является выполнение упражнений, направленных на автоматизацию каждого движения технологии педализации, объединения всех действий в единое целое. В качестве основного этапа представляется работа обучающегося над педалью в изученных пьесах, знакомых мелодиях, связанных с классико-романтическими средствами гармонии и фактуры. Полезны упражнения с игрой только партии левой руки в произведениях с педалью, а также самостоятельное продумывание обучающимися запаздывающей педали в конкретном музыкальном произведении. Впервые рассматривается освоение запаздывающей педали в пьесах, связанных с ладами народной музыки, диатоническими звукорядами (пентатоника) на примере «Грустной песни» из сюиты «Молодые люди в новом веке» Ду Миньсиня. Условиями работы над педалью являются тщательный слуховой контроль и сосредоточенность на художественной стороне исполнения. Методические рекомендации опираются на исследования отечественных пианистов XX в. и современности, на педагогический опыт автора статьи.

Ключевые слова: запаздывающая педаль, начальный этап обучения, класс фортепиано, упражнения, ладогармонические особенности

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжан Су. Методические рекомендации к освоению пианистами запаздывающей педали в классе фортепиано учреждений дополнительного образования // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 207–216. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-207-216.

METHODOLOGICAL RECOMMENDATIONS FOR THE DEVELOPMENT OF THE DELAYED PEDAL BY PIANISTS IN THE PIANO CLASSROOM OF INSTITUTIONS OF ADDITIONAL EDUCATION

Zhang Su¹

¹ Chongqing Pedagogical University, 400047, Chongqing, People's Republic of China

Abstract. The purpose of the article is to analyze the methodology of mastering the delayed pedal at the initial stage of training pianists in institutions of additional education when working on pieces written both in classical-romantic tonality and in folk music modes. It is pointed out that it is advisable to choose a lagging pedal as a means of mastering pedalization in piano class compared with a straight pedal. The algorithm of work on mastering the lagging pedal is presented. The preparatory stage is the performance of exercises aimed at automating each movement of the pedalization technology, combining all actions into a single whole. The main stage is represented by the student's work on the pedal in learned pieces, familiar melodies associated with classical-romantic means of harmony and texture. Exercises presented by playing only the left-hand parts in works with a pedal, as well as independent thinking by students of the delayed pedal in a particular piece of music, are useful. For the first time, the development of the delayed pedal in pieces related to folk music modes, diatonic scales (pentatonic scale) is considered using the example of "Sad Song" from the suite "Young People in the New Century" by Du Mingxin. The conditions for working on the pedal are careful auditory control and concentration on the artistic side of the performance. The presented methodological recommendations are based on the research of Russian pianists of the XX century and modern times, on the pedagogical experience of the author of the article.

Keywords: lagging pedal, initial stage of learning, piano class, exercises, ladiharmonic features

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

For citation: Zhang Su (2024), "Methodological recommendations for the development of the delayed pedal by pianists in the piano classroom of institutions of additional education", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 207–216. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-4-207-216.

Педализация является обязательным компонентом комплекса исполнительских навыков пианиста, и обучать детей правильной педализации следует уже на ранних этапах музыкального образования. В детских музыкальных школах, школах искусств и других учреждениях дополнительного образования детей, реализующих предпрофессиональную общеобразовательную программу в области музыкального искусства «Фортепиано», знакомство с педалью происходит преимущественно на втором году обучения, когда сформированы такие навыки, как связная артикуляция (игра на *legato*), элементарный слуховой контроль, аппликатурные навыки и налажен пианистический аппарат. Если все эти базовые умения освоены в достаточной степени, тогда возможно начинать работу над педалью. Хотя могут быть и исключения с одаренными детьми, которые развиваются гораздо быстрее, чем среднестатистические обучающиеся, обучение педализации можно начинать гораздо раньше.

Так как образовательной программой регламентируется освоение обучающимися всех необходимых «умений и навыков игры на фортепиано, позволяющих

исполнять музыкальные произведения в соответствии с необходимым уровнем музыкальной грамотности и стилевыми традициями»¹, то педализация становится необходимой и обоснованной с художественной и стилистической точки зрения уже при исполнении небольших авторских пьес для фортепиано. Поэтому педагогам-пианистам учреждений дополнительного образования следует начинать знакомство обучающихся с педалью на том этапе обучения, когда в репертуаре ребенка, помимо инструктивных и простейших художественных примеров, появляются первые самостоятельные произведения, относящиеся к классическому педагогическому фортепианному репертуару.

Начальный этап обучения педализации важен не только для освоения обучающимся данного навыка, но и в целом для формирования пианистического мастерства. Как отмечают пианисты, «обучение педализации – один из важных компонентов педагогического процесса в фортепианном классе. Работа над педализацией развивает творческое воображение, фантазию, координацию исполнительских движений, музыкальный слух»

(Попова С., 2016, с. 172). Выразительные эффекты, которых позволяет достичь использование педали, заметно расширяют палитру выразительных возможностей фортепиано и тем самым стимулируют более активное развитие обучающихся, их художественного мышления, восприятия, исполнительских навыков.

Существуют разные мнения по поводу того, с какой педали начинать обучение – прямой или запаздывающей. Одни педагоги считают, что начинать нужно с обучения прямой педали, так как это легче (за счет одновременного движения рук и ноги в одном направлении). Но все-таки в фортепианной педагогике сложилась такая практика, что осваивать педализацию целесообразнее с запаздывающей педали, и лишь затем приступить к прямой. На базе трудов основателей отечественной фортепианной школы (С. Фейнберг, Г. Нейгауз, Е. Гнесина, Н. Голубовская) и ее современных представителей (Н. Светозарова, Б. Кременштейн, С. Попова и др.) мы постараемся обобщить опыт работы над запаздывающей педалью в классе фортепиано на начальном этапе обучения, а также дать методические рекомендации в работе над произведениями, связанными как с классико-романтическими средствами, так и с народно-ладовыми звукорядами. Работа над педалью в произведениях, опирающихся на народные лады, является особенно актуальной, так как до сих пор не получила изучения в научной литературе.

Обратимся к обоснованию целесообразности выбора запаздывающей педали на начальном этапе знакомства юного пианиста с педализацией. Во-первых, главная цель педагога – приучить обучающегося извлекать красивый, певучий звук, слышать чистое звучание и совершать бесшумные движения ногой. Этому легче всего научить именно на запазды-

вающей педали. Во-вторых, после освоения прямой педали и закрепления этих движений до автоматизма ученику очень трудно «переучиться» на запаздывающую педаль, так как это совсем иные игровые движения и иные задачи для слухового контроля. Гораздо проще после запаздывающей освоить прямую педаль как более простой способ педализации.

Необходимо помнить, что основная цель обучения заключается в развитии тонкого пианистического слуха, постоянного слухового контроля, а не технически правильной «механики» действий: именно с помощью запаздывающей педали нужно добиваться связного, богатого обертонами звука, приучиться обращать основное внимание на качество звучания. «В педализации надо, чтобы ребенок не просто услышал педальную окраску, а сразу привыкал бы слушать чистое педальное звучание, бесшумность движения педального механизма, что вернее достигается на приеме запаздывающей педали», – пишут Н. Светозарова и Б. Кременштейн (2010, с. 8).

Основная задача запаздывающей педали – это достижение слитности звучания между звуками и аккордами, которые невозможно соединить только при помощи движений пальцев. Н. Голубовская четко разграничивает функции двух основных видов педали: «Запаздывающая педаль – соединяющая, связующая, в отличие от разделяющей педали, какой обычно является прямая» (1974, с. 37). Для освоения основного принципа запаздывающей педали ребенку предлагается взять звук на клавиатуре и после того, как он услышал и осознал его, нажать правую педаль. После чего слышно изменение качества звука, а если снять руку с клавиатуры – то очевидно и продление звука за счет педализации.

Для формирования простейшего умения использовать запаздывающую педаль

в качестве способа связи звуков нужно к предыдущему упражнению добавить еще один звук (например, через октаву или через терцию от первого). Это позволит ученику услышать наложение двух консонирующих звуков. Но важнейшим моментом запаздывающей педали является ее снятие на фоне следующего звука, поэтому тот же прием следует повторить на примере диссонирующих звуков (проще всего – сыграть два-три звука поступенно). Тогда очевидно, насколько резко и «грязно» звучат наслаивающиеся секунды, и что для гармонизации звучания необходимо снять педаль. Таким образом, ребенок осознает необходимость и художественную потребность в смене педали, и слух ему подскажет, когда нужно это сделать.

Своевременное снятие педали в дальнейшем превратится в смену педали. Для этого ученику важно понять, какие звуковые эффекты дает предварительное нажатие педали, а какие – ее своевременное снятие. «При заранее нажатой педали аккорд будет звучать наиболее мягко, при этом призвуки резонирующих струн появляются одновременно со взятием аккорда», – подчеркивает С. Фейнберг (1969, с. 343). Если повторять такое упражнение регулярно, то в сознании ученика довольно быстро закрепится правильный слуховой образ подобного «мягко» звучащего аккорда, и тогда уже можно переходить к быстрому снятию педали. Для начала нажимается правая педаль, сразу после этого берется звук, и в момент появления звука педаль снимается. После освоения данного движения изолированно (как инструктивного упражнения) можно также использовать его в различных ритмических рисунках; брать с педалью не только отдельные звуки, но и аккорды.

Наконец, важно научить ребенка правильной смене педали – то есть объединить оба предыдущих действия в одно.

Цель смены педали – очистить звучание, «подхватить» новый звук или аккорд, «поймать его на лету». Смена педали – это быстрое ее снятие и взятие, причем они настолько сближены, что становятся как бы единым действием. В качестве упражнений можно играть поступенные последовательности в объеме трихорда, тетрахорда, гамму в пределах октавы, соединяя каждые два звука с помощью запаздывающей педали. Можно попробовать делать это в определенном ритме (разнообразные примеры представлены в пособии Е. Гнесиной «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники» (1947)).

Например, нажатие клавиши на первую долю трехдольного такта, взятие педали – на вторую. Кроме того, продуктивным упражнением для освоения запаздывающей педали является игра хроматической гаммы, когда любые ошибки в использовании педали вызывают явный слуховой дискомфорт от «грязного», диссонирующего наложения малых секунд. Подготовительные упражнения для освоения технологии педализации должны быть представлены преподавателем в виде дидактических игр: творческий подход к инструктивным упражнениям позволит сделать их увлекательными, нескучными и облегчит обучающимся освоение новых навыков.

Как только ученик поймет принцип при смене действий, он сможет применить запаздывающую педаль в любой знакомой мелодии. В этом случае полезно рассказать ребенку о выразительных возможностях запаздывающей педали, используя яркие сравнения, например: «Опаздывать – это хорошо или плохо? Конечно, плохо: невежливо и некрасиво, если ты заставляешь себя ждать учителя на индивидуальном занятии, или мешаешь другим, опаздывая на урок и отвлекая других детей в классе; еще хуже –

опоздать на поезд или самолет, тем самым потерять время и деньги, расстроить все свои планы. Но есть в музыке нечто уникальное – то, кому разрешено опаздывать! Более того, опаздывать – это, оказывается, очень красиво! Этот уникальный случай – запаздывающая педаль. Смотри, что она умеет, если постоянно опаздывает!». И на примере знакомой мелодии показать ребенку, как связываются звуки при помощи педали (в порядке эксперимента можно даже сыграть ее на стаккато с педалью). Затем следует предложить ученику попробовать самому применить запаздывающую педаль в знакомой мелодии, связать два аккорда на педали и т.д.

После этого целесообразно переходить к художественным примерам, в которых необходима педаль, так как «вопросы художественной педали совершенно неотделимы от вопросов звукового образа», – о чем писал Г. Нейгауз (1987, с. 137). Для этого следует оптимально выбрать произведение, основанное на классико-романтической гармонии, где педали будет немного, но она будет очень важна для создания необходимого качества звучания. Например, в каденциях, где в басу появляется большой разрыв (обычно октавный, при переходе от кадансового квартсектаккорда к доминанте) или в произведениях, где в партии левой руки используется гармоническая фигурация (повторение одинаковых интервалов или аккордов в равномерном «пульсирующем» ритме).

В процессе освоения навыка педализации ученик все больше внимания может уделять художественной стороне исполнения, и ему важно объяснить, в чем заключаются преимущества запаздывающей педали в партии правой и левой руки (имеются в виду типичные виды гомофонно-гармонической фактуры). В дальнейшем немаловажно донести до ребенка стиливую обусловленность педа-

ли, необходимость ее дозировать в полифонических произведениях, а также сочинениях для клавесина доклассической и раннеклассической эпохи. Напротив, в фортепианных произведениях эпохи романтизма педаль становится одним из важнейших выразительных средств, ее оттенки и возможности максимально богаты и разнообразны.

Кроме того, со временем нужно обратить внимание учащихся и на то, что педаль, взятая в разное время после извлечения звука или аккорда, воздействует на него неодинаково. Например, если взять запаздывающую педаль сразу после взятия звука, то она будет «подхватывать» звук в момент его наибольшей громкости и давать больше обертонов, дольше продлевать звучание. Если запаздывающая педаль берется не сразу после звука, а как бы с большим «опозданием», то звук будет едва усиливаться, «подхватываться» уже в момент его угасания. Для разных художественных задач и различных произведений можно применять разное время «запаздывания».

В процессе освоения запаздывающей педали полезно использовать ее только с партией левой руки (при стандартной гомофонно-гармонической фактуре), чтобы вслушаться в звуковой фон. Особенно важно различать роль педали в аккомпанирующих фигурациях, состоящих только из аккордовых звуков (например, как в пьесе П. Чайковского «Болельщик куклы» постепенно из отдельных звуков на педали выстраивается полноценная гармония), и в созвучиях с неаккордовыми звуками, которые на педали будут «примешивать» к гармонии ненужные диссонансы (например, в пьесе Э. Сигмейстера «Я печальна» по такому же принципу выстраиваются созвучия с неаккордовыми тонами, которые нельзя играть на педали).

Важным моментом является вопрос использования запаздывающей педа-

ли в произведениях, музыкальная ткань которых основана на диатонических семиступенных ладах, пятиступенном звукоряде – пентатонике. Например, пентатоника активно используется в детских пьесах татарских, башкирских, китайских композиторов. Музыка, связанная с народно-ладовым колоритом, все больше входит в репертуар класса фортепиано учреждений дополнительного образования, а также востребована у иностранных обучающихся. Ладовая организация таких пьес приводит к педализации, отличной от типичных смен, принятых в произведениях с классико-романтической гармонией. Запоздывающая педаль возможна в пьесах, основанных на звукоряде пентатоники, однако в них меняется

восприятие фонических категорий «консонанс» и «диссонанс», что должен понимать обучающийся.

В качестве примера обратимся к анализу пьесы «Грустная песня» из сюиты «Молодые люди в новом веке» современного китайского композитора Ду Миньсиня. В ней на одной педали следует выдерживать различные звуки пентатоники, которые не создают «грязь», а обнаруживают национальный колорит музыки. В тт. 1–2 «Грустной песни» педаль следует менять на первую и четвертую доли, благодаря чему постепенно разворачивающаяся мелодия показывает все пять звуков пентатоники на одной педали, а запоздывающая педаль меняется по басовой мелодической линии (пример 1).

Пример 1. Ду Миньсинь. «Грустная песня» из сюиты «Молодые люди в новом веке», тт. 1–6



дит пентатонный звукоряд, поэтому тон *fis*, приходящийся в мелодии на сильную долю, не воспринимается в качестве задержания. Следовательно, необходимо объединение звуков *e-fis-gis-h* на одной педали. С т. 6 по т. 13 устанавливается смена педали на первую и третью доли.

Смена педали на третью долю тактов помогает разграничить гармонии. Однако с т. 14 по т. 27 вводится тонический органн-ный пункт. В этом фрагменте допустимо выдерживать педаль на весь такт (пример 2). С т. 28 органн-ный пункт исчезает, воз-

вращается первоначальная фактура темы, и пианисту снова следует менять педаль на первую и третью доли тактов.

Отдельного внимания требует т. 36 пьесы «Грустная песня». Здесь необходима дополнительная смена педали на четвертую восьмую такта. На это время в мелодии приходится тон *gis*¹: помещенный в средний пласт фактуры, тон *gis*¹ звучит одновременно с тоном *a* в линии баса. Образуется напряженный интервал большой септимы, не характерный для стиля пьесы, и смена педали помогает сгладить данное звучание.

Пример 2. Ду Миньсинь. «Грустная песня» из сюиты «Молодые люди в новом веке», тт. 11–18



Завершается пьеса Ду Миньсиня привычным для европейской гармонии тоническим трезвучием (E-dur). Но при продумывании педали в заключительной каденции также необходимо руководствоваться ладозвукорядными особенностями пьесы, связанными с пентатоникой. Последний раз следует сменить педаль на третью долю в т. 40, и последующие такты (с 41 по 43) исполняются на одной педали (пример 3). В результате, все пять звуков пентатоники накладываются на мажорное трезвучие, создавая красочный фони-ческий эффект.

Основная цель выработки навыка за-паздывающей педали – это доведение слу-

хового контроля до автоматизма, когда пианист уже не задумывается о том, как нажать педаль, в какой момент ее применить или снять, а руководствуется лишь художественными целями, которые оказываются тесно сопряжены со знанием стилевых, фактурных и ладогармонических принципов.

С. Попова подчеркивает: «Чистота, грамотность педализации обусловлена постоянным слуховым контролем. В работе над педализацией нужно прежде всего обращаться к слуху ученика-пианиста, чтобы движение ноги на педали подчинялось художественной задаче, требованию слуха, воображению исполнителя» (2017,

Пример 3. Ду Миньсинь. «Грустная песня» из сюиты «Молодые люди в новом веке», тт. 40–43



с. 145). И тогда даже в доклассической музыке, в полифонических произведениях (в которых часто педаль не применяют вообще), в пьесах, связанных с различным национальным ладовым колоритом, можно будет найти ту дозировку педализации, которая будет способствовать полнейшему раскрытию художественного замысла и не нарушит общей стилистики.

Для того чтобы ученик понимал различия в музыкальных стилях и соответствующих принципах педализации, следует всегда перед освоением нового произведения немного рассказывать ему о композиторе, национальной специфике, о той эпохе, когда создавалась музыка, о том какую конструкцию имел инструмент и как было принято на нем играть. Нужно обязательно включать в репертуар учащихся произведения разных эпох и стилей, выбирая посильные примеры из доклассической и классической фортепианной литературы, из романтической и современной музыки. Когда ребенок в достаточной мере освоит художественную сторону педализации, можно предложить ему в качестве домашнего задания самостоятельно продумывать педаль для конкретного произведения, которое он разучивает.

Дискуссионным остается вопрос о том, следует ли ученикам заучивать схему педализации наизусть так же, как аппликатуру, динамические оттенки и т.д. Так как педаль является таким же средством исполнительской выразительности, то она должна интерпретироваться

творчески, под пристальным слуховым контролем. Однако на первых этапах обучения, когда ребенок только осваивает технику использования педали, лучше придерживаться композиторских указаний и четко запоминать, где ее следует брать и снимать. При этом учителю нужно обращать внимание не на формальное «нарушение» авторских указаний, а на недопустимое изменение качества звучания (гармоническая «грязь»), на искажение художественного образа. В дальнейшем нет необходимости точно контролировать соответствие педали нотному тексту – гораздо продуктивнее контролировать качество звучания, не допуская огрехов педализации и гармонической «грязи», но оставлять простор для творческой реализации пианиста.

На основании исследования можно сделать следующие выводы. Среди всех способов педализации наиболее употребительным и распространенным является запаздывающая педаль, и с нее целесообразно начинать освоение фортепианной педали обучающимися музыкальных учреждений дополнительного образования. Запаздывающая педаль является гибким и художественно богатым средством выразительности, кроме того, она больше ориентирована на постоянный слуховой контроль и чуткую поддержку каждого звука (аккорда). Поэтому данный навык педализации, безусловно, важен как в техническом, так и в художественном аспекте освоения фортепианной игры.

Начальным этапом являются упражнения, направленные на освоение каждого движения технологии запаздывающей педали (взятие, снятие), а также объединение всех действий этого вида педализации в одно целое. После таких упражнений можно переходить к использованию запаздывающей педали в уже проученных пьесах, знакомых мелодиях, связанных с классико-романтическими средствами гармонии и типами фактур.

Полезны упражнения, представленные игрой только партии левой руки в произведениях с педалью, а также самостоятельное продумывание обучающимся запаздывающей педали в конкретном музыкальном произведении. Отдельную

область составляет работа над запаздывающей педалью в произведениях, музыкальная ткань которых основана на народных ладах, диатонических звукорядах: в таком случае пианисту необходимо учитывать национальные элементы и их неповторимый колорит.

На примере «Грустной песни» из сюиты «Молодые люди в новом веке» Ду Миньсиня было показано, как нужно использовать запаздывающую педаль, чтобы были сохранены ладозвукорядные особенности, связанные с пентатоникой. Во время педализации основное внимание обучающегося всегда должно быть сосредоточено на художественной стороне исполнения.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Приказ Минкультуры РФ от 12.03.2012, № 163. ФГТ «Фортепиано». URL: <https://base.garant.ru/70170002/> (дата обращения: 10.06.2024).

ЛИТЕРАТУРА

- Гнесина Е.Ф. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники: Пособие для педагогов и учащихся. М.: Музгиз, 1947. 31 с.
- Голубовская Н. Искусство педализации. Л.: Музыка, 1974. 96 с.
- Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1987. 240 с.
- Попова С.В. Стилиевой подход в процессе работы над педализацией полифонических произведений // Символ науки. 2017. № 3. С. 144–146.
- Попова С., Бурлак О. Слуховой компонент в процессе обучения педализации // Символ науки. 2016. № 11-2. С. 171–173.
- Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. М.: Классика-XXI, 2010. 136 с.
- Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 599 с.

REFERENCES

- Feinberg, S. (1969), *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an art], Muzyka, Moscow, 599 p. (in Russ.)
- Gnesina, E.F. (1947), *Podgotovitel'nye uprazhneniya k razlichnym vidam fortepiannoi tekhniki* [Preparatory exercises for various types of piano technique], Muzgiz, Moscow, 31 p. (in Russ.)
- Golubovskaya, N. (1974), *Iskusstvo pedalizatsii* [The art of pedaling], Muzyka, Leningrad, 96 p. (in Russ.)
- Neigauz, G.G. (1987), *Ob iskusstve fortepiannoi igry: zapiski pedagoga* [About the art of piano playing: notes of a teacher], Muzyka, Moscow, 240 p. (in Russ.)
- Popova, S.V. (2017), "A stylistic approach in the process of working on the pedalization of polyphonic works", *Simvol nauki* [Symbol of science], no. 3, pp. 144–146. (in Russ.)
- Popova, S., Burlak, O. (2016), "A stylistic approach in the process of working on pedalizations of polyphonic works", *Simvol nauki* [Symbol of science], no. 11-2, pp. 171–173. (in Russ.)
- Svetozarova, N., Kremenshtein, B. (2010), *Pedalizatsiya v protsesse obucheniya igre na fortepiano* [Pedalization in the process of learning to play the piano], Klassika-XXI, Moscow, 136 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 Pedagogical University (CPR)

E-mail: 291866455@qq.com

Поступила в редакцию 27.07.2024

После доработки 02.12.2024

Принята к публикации 05.12.2024

Received 27.07.2024

Revised 02.12.2024

Accepted for publication 05.12.2024

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В 2024 г. (с № 1 по № 4)

Абдурашидова Л.А. Традиция «устод-шогирд» как ведущий принцип обучения в Академии макома Республики Таджикистан	№ 2
Айзеништадт С.А., Ши Сюйцзэ. Роль духовиков Харбинского симфонического оркестра в становлении китайского исполнительства на духовых инструментах	№ 4
Александрова Л.В. Юзеф Гейманович Кон. Самообразование, музыкальная наука, педагогика (к 105-летию со дня рождения)	№ 4
Антипова Ю.В. Феномен «Отукен»: к изучению мировой этно-поп-музыки	№ 2
Антипова Ю.В. Российский мюзикл в категориях археомодерна	№ 3
Аппазова Л.И. Претворение традиций <i>катта ашула</i> в романсах композиторов Узбекистана (на примере произведений Камиля Кенжаева и Ойдин Абдуллаевой)	№ 3
Багинская Н.В., Мальцева А.А. Динамика органного искусства Новосибирска в 2014–2024 гг.: концертная деятельность	№ 4
Бажанов Н.С. Финальная форма музыкального произведения	№ 1
Бажанов Н.С. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха: истории исполнения и хронометрия	№ 4
Беляева Т.А. Трактовка мифа об Орфее в моноопере Д. Курляндского «Эвридика»	№ 2
Будников В.В. Соната, ор. 28 С. Рахманинова: архетипический аспект	№ 2
Ван Чжан. К вопросу о межкультурной коммуникации в российской и китайской музыкальной науке	№ 1
Ван Чжан. Исполнительская деятельность русских эмигрантов в Китае: история первых квартетных ансамблей	№ 3
Верба Н.И. Багатели в наследии Бетховена: трансформация «безделицы» в символический для романтической эпохи жанр	№ 1
Волобуев Н.Ю. Соната-мистерия для фортепиано № 2 Т. Смирновой в зеркале традиций русского пианизма Серебряного века	№ 3
Гордеева Е.В., Скобёлкин В.М. Пространство смыслов и «Хаос Авроры» Валерия Скобёлкина: композиционно-содержательные структуры	№ 2
Демешко Г.А. Об одной неизвестной интерпретации Концерта Карла Нильсена	№ 4
Демешко Г.А., Храпов К.С. Квартет как тип ансамблевого музицирования	№ 3
Демидова Е.П. Музыкаотерапия в процессе психокоррекции детей дошкольного возраста	№ 2
Денисова З.М. Композиторская практика западной музыки 1950–1970-х гг. в контексте монтажа	№ 1

Долгушина М.Г., Ван Цзюньтан. Организация звукового пространства в вокальном цикле Ван Цзяньчжуна «Пять стихотворений Ли Цинчжао» ...	№ 2
Дрожжина М.Н., Гун Шиюе. Китайское виолончельное искусство в XX столетии: этапы становления и развития	№ 1
Зайцева К.Л. Мандолина и родственные ей инструменты в музыкальной жизни Неаполя XVIII в.	№ 1
Зенина Л.Л. Развитие самостоятельности студентов в занятиях по курсу фортепиано	№ 1
Зими́на А.Н. «Страсти по Иоанну» И.С. Баха и «Страсти по Адаму» А. Пярта: к проблеме визуализации несценической музыки	№ 3
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.)	№ 1
Карякина Л.М. Творческие функции пианиста-концертмейстера во взаимодействии с вокалистом	№ 4
Катонова Н.Ю. Первые клавирные дуэты: Истоки и контекст возникновения четырехручной практики в клавирном искусстве	№ 3
Коляденко Н.П. Синестетический и архетипический методы в музыкознании: соотношение и интеграция	№ 2
Конанчук С.В. Синестезия и воображение: эстетические подходы к исследованию	№ 1
Конанчук С.В. Синестезия и эстетический образ пространства в искусстве	№ 4
Кондратьева Н.М. Проблема и методы звуковысотной сегментации в этномузыкологии	№ 1
Корнелюк Т.А. Соматэстетические маркеры в музыкальном тексте: к постановке проблемы	№ 3
Коробейников С.С. Об одном уникальном художественном решении Бориса Чайковского	№ 1
Кубасова О.А., Панкина Е.В. Образ Одиссея в балладе Ханса Зоммера	№ 3
Ло Ян. К истории создания Национального центра исполнительских искусств	№ 3
Лэн Тяньцзэ. Особенности применения флейты <i>цуйди</i> в куышаньской опере ...	№ 1
Лю Чан. Рихтер, Шнабель, Горовиц: контрастные оттенки интерпретаций Сонаты B-dur Шуберта	№ 1
Мараховская Н.А. Хоровые жанры в творчестве Григория Корчмара	№ 4
Медведева Н.В., Ли Цзянь. Композитор и режиссер: о творческом методе создания киномузыки	№ 1
Ментюков А.П. Штрихи к трем понятиям из теории музыки	№ 3
Молчанов А.С. «Звук и символ». О теоретической концепции Виктора Цукеркандля	№ 2
Мустафина Е.И. Воплощение образов Великого шелкового пути в творчестве Мустафо Бафоева	№ 2

Мухина М.А., Смирнова Т.В. Коллекция итальянских мадригалов «Il Trionfo di Dori»: история и содержание	№ 4
Ню Цзинцзин. Камерные симфонии Эдисона Денисова: жанрово-стилевые особенности	№ 2
Овсянкина Г.П. О неоромантических тенденциях в Концерте для кларнета и фортепианного трио Б.И. Тищенко	№ 3
Панкина Е.В. Становление венецианской школы вокальной полифонии на рубеже XV–XVI вв.	№ 4
Пань Тунвэй. «Чанша»: три песни на стихи Мао Цзэдуна	№ 3
Папенина А.Н. Музыкальные миры петербургского композитора Игоря Друха: к вопросу творческого почерка	№ 4
Папенина А.Н., Чжан Цун. Специфика произведений для аккордеона и баяна китайских и европейских композиторов: к вопросу влияний и самоидентичности	№ 1
Предвечнова Е.О. О семантике программы и интерпретации сакральных символических образов в «Сонате-балладе» Fis-dur, op. 27 Н.К. Метнера ...	№ 1
Пыльнева Л.Л. Оперы композиторов Бурятии, Тувы и Якутии: бытование жанра в прошлом и настоящем	№ 2
Пыльнева Л.Л. «Стойкий оловянный солдатик» С.Г. Тосина: поиск новых возможностей ударных инструментов	№ 4
Рахимова Д.А., Гущина Е.А., Орлова Т.С., Гаврилова Аслан В.С. «Персидская тема» в произведениях европейских композиторов XIX–XX вв.	№ 2
Рудзей Е.В., Шебалин С.Н. Особенности дирижерского претворения двойных и тройных фуг С.И. Танеева	№ 1
Светлова О.А. Музыкально-театральная хроника К.М. Голодникова в «Тобольских губернских ведомостях»	№ 2
Соснова А.Д., Светлова О.А. Деятельность Строгановых в сфере русской культуры и искусства	№ 1
Труфанова Е.Е. Формульные структуры стихир на «Господи воззвах» 6-го гласа Преподобному Сергию Радонежскому греческого роспева	№ 4
У Юйчжэнь, Санникова Н.В. Проблемы скрипичного образования в Китае	№ 2
Умнова И.Г. Отражение истории в инструментальном творчестве Валерия Ермошкина	№ 4
Усова О.В., Жэнь Вэйхуа. Национальные традиции в детских фортепианных сюитах Ван Лисаня	№ 2
Уткина М.В. Романсы, op. 38 С.В. Рахманинова как цикл вокальных миниатюр	№ 3
Финкельштейн Ю.А., Нгуен Бао Иен. Творческие задачи исполнителя партии Людмилы из оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила»	№ 1
Хамзина З.Б. Пути развития современной узбекской оперы	№ 4

Харлов А.В. Виртуальные традиционные музыкальные инструменты	№ 2
Хонякина Е.А. Идеи скандинавизма в художественной культуре Дании первой половины XIX в.	№ 3
Хоробрых Н.В. Композиторское наследие М. Таривердиева в аспекте изучения его инструментальных сочинений	№ 2
Царёва Е.С. Антропологический анализ региональной музыкальной жизни посредством фрактальной оптики (на примере Енисейской губернии)	№ 4
Цуй Хуа. Вопросы интерпретации Сонаты для кларнета и фортепиано П. Хиндемита на примере исполнений Д. Клёкера и Л. Михайлова	№ 4
Цюй Синь, Юферова О.А. О дирижерско-интерпретационных подходах к исполнению Первой симфонии Л. ван Бетховена	№ 3
Чжан Су. Полифонический репертуар и его значение для развития пианиста в современном музыкально-образовательном процессе	№ 1
Чжан Су. Методические рекомендации к освоению пианистами запаздывающей педали в классе фортепиано учреждений дополнительного образования	№ 4
Чжан Сунао. Тромбонные партии в Торжественной мессе Бетховена: история создания и стилевые влияния	№ 3
Чжан Чэн. Жанр «народного концерта» в творчестве китайских композиторов	№ 3
Чжао Юн. Малоизвестные страницы вокального творчества У Цзюцяна	№ 3
Чурилова Е.А. «Тело, сквозь которое течет мечта»: о Скрипичном концерте Джона Адамса	№ 3
Чэнь Юехань. Факторы формирования китайского национального стиля вокальной музыки	№ 2
Шао Минянь, Петрова А.М. Жанр китайской художественной песни и его влияние на развитие современной музыкальной индустрии	№ 2
Шао Минянь, Петрова А.М. Похоронный обряд в социально-культурном и музыкальном пространстве провинции Шаньдун	№ 4
Шэн Сицзе, Кладова И.П. Символические образы и программность в фортепианном цикле «Весеннее путешествие» Дин Шаньдэ	№ 4

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

2024, Т. 12, № 4

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 15.12.2024. Дата выхода в свет 30.12.2024

Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 19.34. Уч.-изд. л. 15,75

Тираж 300 экз. Заказ № 7. Цена 366 руб.

УЧРЕДИТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ИЗДАТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ТИПОГРАФИЯ

Новосибирского государственного технического университета
630092, Новосибирск, пр. К. Маркса, 20