

---

НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени М.И. ГЛИНКИ

---

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Т. 13, № 3. 2025

---

# ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ  
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2025

---

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

---

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Vol. 13, no. 3. 2025

---

# JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES

CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2025

# 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 Юзэфовна, 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](http://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 Natal'ya S., D. Sc. (Art Criticism) (Russian Institute of Art History, Saint Petersburg)*

*Stępnik 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 Ol'ga 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](http://vestnik.nsglinka.ru)*

# СОДЕРЖАНИЕ

## ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

|                                                                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Демешко Г.А., Храпов К.С.</i>                                                                                  |    |
| Творчество Д. Шостаковича и И. Стравинского – два вектора<br>в претворении оstinатных форм .....                  | 9  |
| <i>Мерзлова-Горбач А.В.</i>                                                                                       |    |
| Баркарола в фортепианном творчестве Габриэля Форе .....                                                           | 20 |
| <i>Лю Яньци</i>                                                                                                   |    |
| «Соловей» А. Алябьева в транскрипциях европейских композиторов<br>XIX в.: специфика воплощения .....              | 31 |
| <i>Чжоу Ваньи</i>                                                                                                 |    |
| О некоторых стилевых и художественных принципах цикла<br>«Макрокосмос» Джорджа Крама (на примере 1 тетради) ..... | 42 |

## ТРАДИЦИИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И БАРОККО В МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

|                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Heinemann M.</i>                                                                                              |     |
| Schütz' Schwanengesang .....                                                                                     | 51  |
| <i>Бочкова Т.Р.</i>                                                                                              |     |
| Органостроение в Данциге-Гданьске XVI–XVIII вв. ....                                                             | 67  |
| <i>Серебренников М.А.</i>                                                                                        |     |
| О реконструкции выпавшего звена в анонимном омнитональном цикле<br>XVIII в. ....                                 | 77  |
| <i>Свирская Е.В.</i>                                                                                             |     |
| К проблеме трактовки понятия «Square» в английской музыке XV–XVI вв. ....                                        | 91  |
| <i>Мальцева А.А.</i>                                                                                             |     |
| Музыкальные фигуры Иоганна Кристофа Штирляйна как принадлежность<br><i>musica theorica</i> .....                 | 102 |
| <i>Пылаева Л.Д.</i>                                                                                              |     |
| Дивертисмент как внутрициклическая композиция в клавесинных сюитах<br>Ж.-Ф. Дандриё .....                        | 114 |
| <i>Агибаева М.Т., Панкина Е.В.</i>                                                                               |     |
| Композиционно-стилистическая модель французской светской кантаты<br>первой половины XVIII в. и ее вариации ..... | 126 |
| <i>Насонов Р.А.</i>                                                                                              |     |
| О вагнерианстве Альберта Швейцера .....                                                                          | 136 |

## ПСИХОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

|                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Корнелюк Т.А.</i>                                                                              |     |
| Синестетико-сомаэстетические механизмы интертекстуальности в музыке:<br>постановка проблемы ..... | 150 |

## МУЗЫКАЛЬНАЯ МЕДИЕВИСТИКА

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Коротких Павел (иеромонах)</i>                                                               |     |
| Стихирь троицкого перевода (на праздник Пятидесятницы) .....                                    | 160 |
| <i>Захарьина Н.Б., Крамаренко М.Д.</i>                                                          |     |
| Методика обучения церковному пению в России в XVIII в.<br>(по теоретическим руководствам) ..... | 180 |

## ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

|                                                                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Ардашерзода К.А.</i>                                                                                                                       |     |
| Музыка ная в аудиокolleкции Золотого фонда Архива Комитета<br>по телевидению и радиовещанию при Правительстве<br>Республики Таджикистан ..... | 193 |

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

|                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Забулионите А.К.Т., Цзян Тао</i>                                                                            |     |
| Переосмысление классической традиции в песне Ху Ли и Ли Юйгана<br>«Новая “Охмелевшая фрейлина”». Часть 2 ..... | 200 |

# CONTENTS

## HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

|                                                                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Demeshko G.A., Khrapov K.S.</i>                                                                                             |    |
| The works of D. Shostakovich and I. Stravinsky – two implementation vectors of ostinato forms .....                            | 9  |
| <i>Merzlova-Horbach A.V.</i>                                                                                                   |    |
| The Barcarolle in the piano oeuvre of Gabriel Fauré .....                                                                      | 20 |
| <i>Liu Yanqi</i>                                                                                                               |    |
| A. Alyabyev “Nightingale” in transcriptions of european composers of the XIX century: specificity of embodiment .....          | 31 |
| <i>Zhou Wanyi</i>                                                                                                              |    |
| About some stylistic and artistic principles of the cycle “Macrocosmos” by George Kram (using the example of 1 notebook) ..... | 42 |

## RENAISSANCE AND BAROQUE TRADITIONS IN WORLD MUSIC CULTURE

|                                                                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Хайнеман М.</i>                                                                                                                         |     |
| «Лебединая песнь» Шютца / пер. с нем. А.А. Мальцевой .....                                                                                 | 51  |
| <i>Bochkova T.R.</i>                                                                                                                       |     |
| Organ building in Danzig-Gdansk in the 16 <sup>th</sup> – 18 <sup>th</sup> centuries .....                                                 | 67  |
| <i>Serebrennikov M.A.</i>                                                                                                                  |     |
| On the reconstruction of the missing link in the anonymous omnitonal cycle of the 18 <sup>th</sup> century .....                           | 77  |
| <i>Svirskaya E.V.</i>                                                                                                                      |     |
| On the problem of interpretation of the concept of “Square” in English music of the XV–XVI centuries .....                                 | 91  |
| <i>Mal'tseva A.A.</i>                                                                                                                      |     |
| Musical figures of Johann Christoph Stierlein as an attribute of <i>musica theórica</i> .....                                              | 102 |
| <i>Pylaeva L.D.</i>                                                                                                                        |     |
| Divertimento as an intra-cyclic composition in harpsichord suites by J.F. Dandrie .....                                                    | 114 |
| <i>Agibaeva M.T., Pankina E.V.</i>                                                                                                         |     |
| Compositional and stylistic model of the French secular cantata of the first half of the 18 <sup>th</sup> century and its variations ..... | 126 |
| <i>Nasonov R.A.</i>                                                                                                                        |     |
| On Albert Schweitzer's Wagnerianism .....                                                                                                  | 136 |

## PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Kornelyuk T.A.</i>                                                                           |     |
| Synesthetic-somaesthetic mechanisms of intertextuality in music: statement of the problem ..... | 150 |

## MUSIC MEDIEVAL STUDIES

|                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Korotkikh Pavel (hieromonk)</i>                                                                            |     |
| Stichera of the Troitskiy chant (on the Feast of Pentecost) .....                                             | 160 |
| <i>Zakharina N.B., Kramarenko M.D.</i>                                                                        |     |
| Methods of teaching church singing in Russia in the XVIII century<br>(according to theoretical manuals) ..... | 180 |

## ETHNOMUSICOLOGY

|                                                                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Ardasherzoda K.A.</i>                                                                                                                                                     |     |
| Nai music in the audio collection of the Golden Fund of the Archive of the<br>Committee for Television and Radio under the Government of the Republic<br>of Tajikistan ..... | 193 |

## MUSIC ORIENTAL STUDIES

|                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Zabulionite A.K.I., Jiang Tao</i>                                                                                       |     |
| Reinterpretation of the classical tradition in the song of Hu Li and Li Yugang<br>“The New «Drunken Beauty»”. Part 2 ..... | 200 |

# ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

---

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 9–19  
ISSN 2308-1031  
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 3, pp. 9–19  
ISSN 2308-1031

© Демешко, Г.А., Храпов, К.С., 2025  
УДК 782.1  
DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-9-19

## ТВОРЧЕСТВО Д. ШОСТАКОВИЧА И И. СТРАВИНСКОГО – ДВА ВЕКТОРА В ПРЕТВОРЕНИИ ОСТИНАТНЫХ ФОРМ

Г.А. Демешко<sup>1</sup>, К.С. Храпов<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** Остинатность – актуальный и интереснейший феномен современной музыкальной практики. Многогранность, стилевая и техническая новизна ее претворения в музыке XX–XXI вв. требуют своего последовательного и глубокого осмысления. Главная задача на этом пути видится в ответе на вопросы: каковы варианты нового прочтения вариационно-остинатных форм, сложившихся в прошлом? В чем их сходство и принципиальное отличие? Отечественное творчество представляет широкое поле подобных прочтений, а вместе с тем неисчерпаемые смысловые и технические возможности остинатности. В статье предпринимается попытка показать, что в основе ее современных модификаций стоят две стилистически полярные, но универсальные по своей значимости фигуры И. Стравинского и Д. Шостаковича. На примере воплощения *пассакалья* демонстрируется ее новое культурное переосмысление, объединяющее обоих художников, при крайне различном стилевом взаимодействии каждого из них с барочной традицией. Отмечается, что Шостакович в наибольшей степени нацелен на адаптацию «жанровой интонации» пассакальи к новому контексту (Восьмая симфония), а Стравинский – на компромисс новейших технических систем со старожанровыми принципами (Струнный септет). Различны также ценностные ориентации обоих в их взаимодействии с традицией: ее «актуализацию» в первом случае и «очуждение» во втором. Но, пожалуй, еще важнее – приверженность творчества Стравинского к «внежанровому» статусу остинатности, остинатности как таковой, в самых различных ее преломлениях. При этом круг исторических прообразов применяемого им остинатного «синтаксиса» достаточно широк и не ограничен барочными формами. В широком смысле вектор «новой» остинатности, направленный от творчества Д. Шостаковича, можно охарактеризовать как *классический*. Что же касается *неклассического* направления, то оно в наибольшей степени ассоциируется с вектором И. Стравинского и появлением в XX–XXI вв. целой плеяды неоостинатных форм и принципов формообразования, систематику которых предлагает московский исследователь Т. Франтова.

**Ключевые слова:** оstinato, принципы остинатности, бассо-остинато, пассакалья, стилевые взаимодействия, вариационно-остинатные формы, жанровая интонация, остинатный синтаксис, ассимиляция, очуждение

**Конфликт интересов.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Демешко Г.А., Храпов К.С. Творчество Д. Шостаковича и И. Стравинского – два вектора в претворении остинатных форм // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 3. С. 9–19. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-9-19.

## THE WORKS OF D. SHOSTAKOVICH AND I. STRAVINSKY – TWO IMPLEMENTATION VECTORS OF OSTINATO FORMS

G.A. Demeshko<sup>1</sup>, K.S. Khrapov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** Ostinato is an essential and interesting phenomenon in modern musical practice. Its complexity, as well as the stylistic and technical originality of implementation in music of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries require consistent and deep study. The main goal is to answer the following questions: What are the new options for interpretation of variation ostinato forms developed in the past? What are their similarities and fundamental differences? Russian art provides a wide variety of such interpretations and, at the same time, limitless semantic and technical possibilities for ostinato. The article attempts to demonstrate that all modern ostinato modifications are based on two stylistically opposing but equally important figures – I. Stravinsky and D. Shostakovich. On an example of *passacaglia* implementation the authors show its cultural reinterpretation uniting both artists despite their utterly different stylistic interaction with the Baroque tradition. Shostakovich is noted to be more focused on adapting the “genre intonation” of *passacaglia* to a new context (Symphony No. 8), while Stravinsky is more concentrated on finding a balance between the latest systems of techniques and old-genre principles (Septet). The artists have different values in mind when interact with the tradition – its “*actualization*” in the former case and “*alienation*” in the latter. But even more important is perhaps the commitment of Stravinsky’s works to the “*off-genre*” status of ostinato in its various interpretations. At the same time, he uses a wide range of ostinato historical prototypes and is not limited to Baroque forms. In a broad sense, the vector of the “new” ostinato of Shostakovich’s works can be characterized as *classical*. As for the *non-classical* direction, it is closer to the works of I. Stravinsky and the brilliant assemblage of neo-ostinato forms and formation principles in the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries, which were systematized by T. Frantova, a researcher from Moscow.

**Keywords:** ostinato, ostinato principles, basso ostinato, *passacaglia*, style interactions, variation ostinato forms, genre intonation, ostinato syntax, assimilation, alienation

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

**For citation:** Demeshko, G.A., Khrapov, K.S. (2025), “The works of D. Shostakovich and I. Stravinsky – two implementation vectors of ostinato forms”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 9–19. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-9-19.

У истоков остинатности, активно возрождаемой в музыке XX в., стоят две абсолютно разные, но равновеликие по значимости фигуры И. Стравинского и Д. Шостаковича. Однако при всем несходстве обоих художников объединяет новое прочтение, своего рода культурное «переинтонирование» вариационно-остинатных форм и принципов, сложившихся в прошлом. Симптоматично, что обретенный ими опыт претворения остинатности становится своеобразной точкой отсчета для последующих поколений отечественных композиторов.

Не секрет, что обращение современного композитора к стилизованным или синтаксическим закономерностям прошлого – одна из наиболее обсуждаемых проблем нынешнего музыкознания. Так, Л. Бере-

зовчук рассматривает данное явление в русле межкультурных взаимодействий и вводит с этой целью понятие «ассимиляция»<sup>1</sup>. Согласно автору, «ассимиляция <...> – это воссоздание в тексте произведения различных уровней музыкального языка, сформировавшегося в музыкальных культурах разных эпох и ареалов. Воссозданные уровни музыкального языка, – подчеркивает исследователь, – взаимодействуют со стилизованной и языковой системами современного композитора» (Березовчук Л., 1979, с. 9).

В работах других авторов феномен, близкий по смыслу ассимиляции, акцентируется понятиями «стилизация», «работа по модели», а специфика его претворения – понятиями «деформация», «реконструкция», «очуждение», «остра-

нение» и т.д. Параллельно с этим встает проблема *диалога стилей* как диалога сознаний, каждое из которых обладает своим взглядом на мир. Подобный диалог Л. Гильдинсон характеризует как «...диалог разных точек зрения, в процессе взаимодействия деформирующих друг друга» (1986, с. 93). Отталкиваясь от принципов бахтинского диалога, автор рассматривает его в ракурсе *модель* (заимствованные текст, стиль, элемент стиля, жанр) – *авторское сознание* (точка зрения композитора, возникающая при интерпретации моделируемого материала).

Перманентно практикуемые (фуга, канон), а тем более заново возрождаемые (остинатные вариации) полифонические формы, архетип которых восходит к доклассическим стилям, в XX в. тоже попадают в поле стилизованных взаимодействий<sup>2</sup>. Прежде всего, это вариации на *бассо-остинато* в жанровом облике *барочной пассакальи* (*чаконы*), многопланово представленные в творчестве отечественных композиторов ушедшего столетия. При этом важно не просто обозначить существующий «зазор» между заимствованным (барочным) и авторским стилями, но аналитически вычленить и описать *определенные текстовые уровни*, охваченные такого рода взаимодействиями.

Возвращаясь с этой целью к концепции Л. Березовчук, отметим, что она разграничивает такие уровни ассимиляции, как «*синтаксический*», «*семантический*» и «*жанровый*»<sup>3</sup>. В свою очередь, жанровую ассимиляцию автор подразделяет на «*ассимиляцию жанра в целом*» и «*ассимиляцию структурно-композиционных признаков жанра*» (Березовчук Л., 1979, с. 18). Первая из них предполагает создание композитором XX в. собственного произведения, жанровый архетип которого восходит к иной языковой системе, сохраняя при этом и его наибо-

лее универсальные, узнаваемые слушателем семантические аспекты. Вместе с тем адресация к «*отражающему жанру*» (В. Холопова) ни в коей мере не исчерпывает содержательной концепции нового опуса, так как она, с одной стороны, интегрируется со стилизованной системой современного композитора, а с другой – с содержательно-драматургическими задачами того жанра, в контекст которого модель старинного жанра включена<sup>4</sup>.

Вторая разновидность ассимиляции связана с воссозданием структурно-композиционных признаков, характерных для жанрового архетипа. В этом случае в современном сочинении для художника важен не столько семантический «контур» объекта ассимиляции, сколько закономерности его композиционно-синтаксического устройства, обеспечивающие определенную дисциплину процессов развертывания. «Авторское сознание» и первичная жанровая модель здесь более дистанцированы друг от друга, и на первый план выходит экстрамузыкальная семантика синтаксической структуры нового музыкального языка. Особенно ярко такой диссонанс между «первичным» и авторским уровнями музыкального языка проявляется при использовании современным композитором новых «техник» XX–XXI вв.

Подобная дифференциация может быть полезна и в контексте сравнительных рассуждений о Шостаковиче и Стравинском, тем более, что к принципам оstinатности охотно обращается и тот, и другой. Между тем характер предпочтений и метод работы с такого рода материалом, а также его конечный эстетический результат у каждого индивидуален. А поскольку апробированные ими способы претворения оstinатной полифонии становятся своеобразным ориентиром для творчества последующих поколений композиторов, рассмотрим их подробнее.

Прежде всего, следует разграничить взаимоотношение с полифонией в целом у того и другого. Так, *полифоничность мышления* – органическая черта стиля Шостаковича, определяемого исследователями как «полифонический симфонизм». Стравинский, напротив, обращается к полифоническим принципам, в основном, в позднем периоде творчества, в рамках которого традиционная сущность полифонического синтаксиса в наибольшей степени распознается как чужеродная («внетекстовая», Л. Березовчук) структура. Различен и подход обоих мастеров к интерпретации полифонических принципов и жанров.

Что касается пассакальи, то Шостакович обращается к ней неоднократно, главным образом в контексте крупных инструментальных жанров<sup>5</sup>. Можно с уверенностью сказать, что маэстро – один из самых «пассакальных» композиторов XX в. Несмотря на все нюансы ее трактовки, связанные с концептуально-драматургическими задачами целого (симфонии, концерта или инструментального ансамбля), он тяготеет к *ассимиляции этого старинного жанра*.

Иное – у Стравинского: он только однажды обращается к жанру пассакальи в Струнном септете. Но различие это не ограничивается только количеством. Перед нами *качественное* различие в подходе к данному жанру у Шостаковича и Стравинского. Достаточно сравнить приоритеты того и другого при обращении к жанровому прототипу пассакальи в Восьмой симфонии Шостаковича и в Септете Стравинского, а заодно и попытаться оценить их в плане соотношения с отражающим жанром<sup>6</sup>, временно отвлекаясь от образно-драматургических задач более сложного контекста.

Анализ пассакальи из IV части Восьмой симфонии демонстрирует тонкий

«жанровый слух» Шостаковича, связанный с претворением «высокого» духовного строя, изначально этической тональностью высказывания (назовем это «архетипической жанровой интонацией»). Как нельзя более уместной эта старинная форма оказывается здесь, знаменуя собой переломный этап предшествующего развития (скерцо-токатты III части и мощного кульминационного всплеска в начале IV части в ц. 112). По точному замечанию Л. Мазеля, пассакалья, «...связанная с неизменной, “сковывающей” повторностью основной темы, является здесь средством передачи состояния глубокого потрясения – мрачного и трагического оцепенения» (1960, с. 96). В целом сохранен композитором и типовой структурно-композиционный план развертывания пассакальи, что и позволяет говорить об *ассимиляции жанра в целом*.

Итак, статика пассакальи, с одной стороны, оказывается как нельзя более уместной на уровне цикла Симфонии, драматургия которой основана на воплощении конфликта, резко сталкивающего «силы действия» и «противодействия». И все же перед нами статика совершенно иного рода, нежели величественный барочный эпос, – с другой стороны. Это статика с отзвуками пережитой боли, отзывающейся выразительными репликами-контрапунктами верхних голосов (соло валторны, а затем флейты и кларнета). Не что иное, как внутреннее чутье художника-психолога заставляет Шостаковича преодолеть в своей пассакалье ее изначально созерцательный эпос и, как следствие, скорректировать соотношение «сдерживающих» и «побуждающих» факторов развития. Так, уже Вариации 1–4 развиваются по принципу интонационного прорастания (тип продолженного развития), а начиная с 5-й Вариации вступает в силу принцип смены контрапунктических установок,

а вместе с ним переключение акцента с типичного для барочной полифонии «контраста вертикали» (Т. Ливанова) на горизонталь. Тем самым включается развитие, основанное на принципе одновременного контраста, т.е. «повествование о...» подспудно вытесняется непосредственным *процессом развития действия* – действия не в буквальном (физическом), а психологически отраженном смысле.

Таким образом, можно сказать, что здесь перед нами – сфера позитивного начала, во многом обусловленная актуализацией элементов полифонического языка (жанр пассакальи). Однако определенный градус «ценностного напряжения» между старым (барочная модель жанра) и новым (авторский план) все же сохраняется. Стилистическое решение Шостаковичем старинного жанра возникает на пересечении гомофонного мышления<sup>7</sup> (отказ от монослововой сущности остигнато обнажает скрытую диалогичность<sup>8</sup>) и традиций полифонической культуры (его полифоническая упорядоченность, структурированность). Именно это обстоятельство делает пассакалью из IV части Восьмой симфонии Шостаковича необычайно объемной по своему смысловому наполнению и сообщает ей значение драматургического центра всего цикла. И «подобная драматургия, по справедливому замечанию Л. Раабена, могла “взрасти” только у композитора высочайшей организованности мысли, причем не отвлеченно рационалистической, а эмоционально-пережитой» (1977, с. 50).

У Стравинского ассимиляция полифонического жанра в целом<sup>9</sup> – явление нечастое. Один из немногих образцов такого рода, как уже отмечалось выше, – Септет (II часть, Пассакалья). Судя по жанровому предисловию, автор имел в виду именно целостное воспроизведение жанра. Но насколько здесь сохраняется так на-

зываемая «установка для восприятия» – коммуникативный признак жанрового архетипа пассакальи? А если и сохраняется, то в какой мере семантика объекта ассимиляции соотносится с аналогичной характеристикой жанра, в котором создано произведение Стравинского?

Обращение к Септету, написанному в так называемый «серийный» период, убеждает нас в том, что композитор пытается апробировать современные техники и приемы письма на основе строго полифонических форм. «Здесь наиболее ясно просматривается, – по справедливому замечанию В. Задерацкого, – индивидуально-стилевой поиск на основе компромисса новейших “систем” с реформированными старожанровыми и староконструктивными принципами» (1980, с. 107). Автор монографии о Стравинском подчеркивает, что данная тенденция вообще характерна для многих наиболее ярких явлений музыки XX в. Однако «...каждый раз, – уточняет В. Задерацкий, – мы видим различное внутрикмпозиционное (функциональное) соотношение стиливых компонентов, “диффузирующих” в синтезе, что, в сущности, во многом определяет художественный результат» (1980, с. 107).

Рассматривая композицию Пассакальи, Задерацкий подмечает тончайшие нюансы сближения таких категорий, как «тема» и «серия», «монотематизм» и «моносерийность» на основе «интонационно» трактуемого начального оборота серии<sup>10</sup>, который становится истоком тематизма всех последующих разделов Пассакальи, а также темы фуги (III часть, Жига). Однако в условиях конструктивной трактовки такого рода «тематизма», комбинаторно-серийных способов работы с ним – наряду с постоянным изменением интервальной и ритмической плотности исходного материала и организации боль-

шинства контрапунктов на все той же звуковой основе – вряд ли можно рассчитывать на непосредственное восстановление установки восприятия с привлечением первичных жанровых ассоциаций. Перед нами – *синтаксическая структура нового музыкального языка*, уподобляемая структурно-композиционным признакам старинного жанра.

Видимо, это имел в виду и В. Задерацкий, обобщая свои наблюдения над произведением-ассимилянтом И. Стравинского: «Итак, Пассакалья представляет собой смелую попытку синтеза старожанровых основ и новых форм комбинационной техники. Не преуменьшая значения серийных принципов в процессе формообразования, укажем, что в звучании Пассакальи Стравинскому удалось воплотить традиционные признаки жанра. В условиях ортодоксальной полифонической формы обращение к системе модусных наклонений тематической серии невольно ассоциируется со старополифоническими установлениями <...> Пассакалья – прекрасный образец синтеза традиционного и серийного с преобладанием внутрителивого акцента на обновлении жанровых представлений» (1980, с. 205–206).

Не умаляя профессионально-художественных достоинств Септета, все же стоит отметить, что здесь перед нами, скорее, образец формального следования жанровым традициям пассакальи без учета ее коммуникативной направленности. Ведь у Стравинского устранен не только семантический аспект пассакальи, но и тональная система, другие атрибуты функциональности старинного жанра. В этой связи более точной, на наш взгляд, представляется оценка Л. Березовчук: «В данном случае перед нами не случайное отрицание каких-либо единичных средств выразительности: *оспариваются полномочия целой системы художествен-*

*ного моделирования* <...> (курсив наш. – Г.Д., К.Х.), происходит замена одной централизующей творческие процессы структуры на другую...» (1977, с. 111).

Таким образом, Шостакович в наибольшей степени нацелен на воссоздание «жаровой интонации» пассакальи, оставаясь в системе тональной организации (хотя и обновляет стилистику музыкального языка и драматургию). Высокий этический строй старинной полифонии, на наш взгляд, не позволяет чуткому жанровому слуху композитора полностью «нейтрализовать» (наподобие Стравинского) или «очуждать» семантическую основу объекта ассимиляции.

В этой связи интересна и еще одна призма рассмотрения стилевых взаимодействий как *столкновения различных систем ценностных ориентаций* современного произведения и включаемых в него жанров музыкального прошлого. Результат подобного взаимодействия оказывается двояким. В первом случае стилевая система современного композитора создает «...такую ситуацию, когда “воссоздаваемые” жанры, генетически обусловленные предшествующим этапом музыкальной культуры, *теряют свою семантику, связанную с воплощением позитивного начала*. Они становятся носителями образов, отрицаемых системой воззрений композитора» (Березовчук Л., 1977, с. 96). Во втором случае «происходит *воссоздание реалий музыкального искусства прошлого как близких и органичных миропониманию наших дней*» (Березовчук Л., 1977, с. 110). При этом «...самые тонкие формы общения с музыкальным прошлым <...> зачастую воспринимаются не как стилевые взаимодействия, а как *переосмысление традиций музыкальной классики...*» (Березовчук Л., 1977, с. 110). Первый вариант стилевых взаимодействий Л. Березовчук акцентирует понятием «**очуждение**», второй – «**актуализация**».

Из вышеизложенного очевидно, что Шостаковичу ближе второй способ воплощения стиливых взаимодействий, тем более, когда дело касается жанровой природы полифонических форм. Второй, самый «жесткий» способ жанрового переинтонирования – очуждение – связан в творчестве Шостаковича в основном с синтаксической ассимиляцией гомофонического языка (первичные, бытовые жанры)<sup>11</sup>. Однако в отдельных случаях эта практика композитора распространяется и на полифонический язык<sup>12</sup>. Так, очуждая жанры, изначально связанные со сферой героики или нравственного благородства и используя для этого глубинные свойства полифонической музыкальной мысли, Шостакович порой *достигает разительного обратного эффекта* («дегероизации», безнравственности и т.д.). Таковым, в частности, является жанр вариаций на basso ostinato из 7-й сцены «Катерины Измайловой» (ц. 393, эпизод с «наставником»), где есть признаки очуждения жанра, близкого чаконе<sup>13</sup>.

В рамках инструментального творчества, в стороне от сюжетных линий и персонажей воспроизвести подобный феномен намного сложнее, опираясь только на «технологические» средства в самом тексте произведений. Таковыми становятся разнообразные приемы интонационно-тематического утрирования, «выпрямления», тиражирования и т.д. Особенно непросто реализовать такую задачу в пределах камерного ансамбля, учитывая его более скромный, нежели у оркестра, инструментальный арсенал. Это, безусловно, требует от композитора особого мастерства и ювелирной работы с деталями. Большое значение в этой связи обретают штрихи, мельчайшие нюансы звукоизвлечения и артикуляции.

Такова, к примеру, трактовка Шостаковичем basso ostinato в среднем разделе Тринадцатого квартета (ц. 33), где компо-

зитор намеренно снижает высокий этический тон жанра пассакальи, сближая ее с известным эстрадным шаблоном C–E–G–A–B–A–G–E. Очень точно описывает этот прием Н. Кузьмина, указывая на то, что «непрерывное... долбящее повторение каждого тона темы (pizzicato виолончели) низводит её на уровень примитивного контрабасового ритмо-сопровождения в эстрадных ансамблях, а однообразно-вертлявые, перебивающие мотивы остальных голосов в сочетании с сухо отщелкивающим такты альтом (древком смычка по деке) рожают ассоциации с гротесковыми скерцо Шостаковича» (1977, с. 12).

Как видим, пассакалья в ракурсе «актуализации» жанра – не единственный вариант претворения композитором остинатности. Что касается Тринадцатого квартета, то «пассакальность» его центрального раздела заметно сближается с задачами «негативных» шостаковических скерцо. Не менее значителен в этом отношении опыт применения им свободно трактуемой остинатности для нагнетания трагического напряжения и «зарисовки» образов врага в таком специфическом для его творчества феномене, как *скерцо-токатта* (Восьмая симфония, III часть). Помимо «скерцо-токкаты» и «скерцо-пассакальи» в инструментальных циклах композитора, особенно в позднем периоде, просматривается и другая тенденция – «лиризация» жанров басса-остинатной природы и их сближение с элегией – жанром лирико-философских раздумий и возвышенной печали<sup>14</sup>.

Если опыт обращения Шостаковича к «пассакальности» наиболее интересен с точки зрения мастерского *варьирования «ценностного напряжения»* между первородным и авторским планами, то для Стравинского это *способность апробировать новейшую технику, пропуская ее сквозь «фильтр» старинного*

жанра (Септет). Но, пожалуй, еще важнее – приверженность Стравинского к «внежанровому» статусу остинатности, к остинатности как таковой, в самых различных ее преломлениях. Примечательно, что и сам круг исторических «образов» применяемой им остинатной техники (синтаксиса) достаточно широк и не ограничен барочными формами басса-остинато. Например, принцип ритмической остинатности, охотно культивируемый композитором, в каком-то смысле перекликается со средневековой техникой *talea*, полиостинатность – с изоритмической организацией музыки *ars nova*, сочетание остинатности с имитационностью – с полифонией композиторов нидерландской школы и т.д. Нельзя не упомянуть и активное «диахроническое» взаимодействие принципов остинатности Стравинского с новыми, возникшими в XX в. техниками письма – минимализмом, серийностью, микрополифонией и т.д., что в последующем присутствует в творчестве ряда композиторов.

Опыт модификации Стравинским остинатного принципа, а также способов включения им остинатности в композиции, развивающиеся по собственным законам, трудно переоценить<sup>15</sup>. Своеобразной «вывеской» стилистического почерка композитора является принцип акцентного варьирования (феномен мотивно-тактового противоречия). Внутримотивная переменность акцентности распространяется и на более крупные тактовые образования, в том числе составляющие основу объектов остинатного варьирования. В связи с этим актуальными становятся такие образцы применения остинатности Стравинским, в которых формообразующий акцент полностью смещен в сторону *метроритмики*. Столкновение неравномерной пульсации (переменность метров, варьирование акцентной стороны ме-

тра, «метрическая афункциональность»<sup>16</sup> и т.д.) с «дисциплинированностью» остинатных повторов взрывает функциональную основу традиционных принципов остинатного формообразования и способствует особой динамике и яркой выразительности.

Во второй половине XX – начале XXI в. можно обнаружить продолжение и дальнейшее обновление линий Шостаковича–Стравинского в творчестве еще одного отечественного мэтра – Альфреда Шнитке, что говорит о перспективности обоих векторов. Так, здесь мы встречаем, с одной стороны, «пассакальную» линию с использованием барочного архетипа (как и у Шостаковича) практически во всех жанрах Шнитке. С другой – продолжение линии Стравинского (например, *серийные и сериальные формы на основе basso ostinato*, по-новому претворяемый принцип *soprano ostinato* и т.д.).

В широком смысле вектор «новой» остинатности, направленный от творчества Д. Шостаковича, можно охарактеризовать как *классический*. О «классичности мышления» Шостаковича можно уверенно говорить с высоты XXI в. Несмотря на то что его стиль значительно эволюционировал к позднему периоду творчества, «...все его сочинения неизменно сохраняют стройность, уравновешенность, гармонию форм. Деструктивные, деформирующие аспекты отражения мира <...> были ему чужды» (Раабен Л., 1977, с. 49). Что же касается *неклассического* направления, то оно в наибольшей степени ассоциируется с вектором И. Стравинского и появлением в XX–XXI вв. целой плеяды неоостинатных форм и принципов формообразования.

Разнообразные аспекты последних все более привлекают внимание исследователей. Одни из них нацелены на обнаружение диалектики образно-выразительной

и конструктивной сторон остинатности (Левандо М., 1977), другие – на выявление ее генеральных смысловых трактовок (Молчанов А., 2014), третьи сосредоточены на описании внутренней структуры новых остинатных единиц и новейшей судьбе исторических типов остинатных форм (Демешко Г., 2019).

Актуальной представляется публикация А.Е. Панкратова, посвященная различным проявлениям ритмического остилато в новоевропейской музыке (2018). Наконец, определенную «черту» остинатному формообразованию подводит Т. Франтова в своей классификации современных видов этих форм<sup>17</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ассимиляция – от лат. *assimilis*, что означает «уподобление», «копирование», а также от лат. *assimulo* – «схожий», «подобный».

<sup>2</sup> В связи с этим мы по необходимости обращаемся к некоторым концепциям и методологическим подходам, аккумулированным на исследовании феномена культурно-стилевых взаимодействий. Прежде всего, это работы Л.Н. Березовчук. Их подробный анализ и оценка – отдельная задача, выходящая за пределы данной работы.

<sup>3</sup> Первый из них, согласно автору, «...это воссоздание структуры музыкального языка через применение в современном произведении закономерностей музыкального синтаксиса, производных от данного языка». При семантической ассимиляции (второй уровень) – элемент музыкальной речи «чужого» языка (интонационно-ритмическая формула, стереотипный гармонический оборот, артикуляционные признаки, манера оркестровки и др.) подчиняется закономерностям музыкального синтаксиса, которых придерживается современный автор». Наконец, третий уровень – «жанровая ассимиляция» – это воссоздание структурно-композиционных признаков жанра, сформировавшегося в том или ином языке, осуществляя в нем коммуникативную функцию. При жанровой ассимиляции в новом произведении восстанавливается так называемая «установка для восприятия» – коммуникативный признак жанра – соотносящаяся с аналогичной характеристикой жанра, в котором создано новое произведение» (Березовчук Л., 1979, с. 14).

<sup>4</sup> В этой ситуации пассакалью можно рассматривать как жанр «отдающий», а современный крупный инструментальный опус – как жанр «берущий», интегрирующий в свое пространство столь «неудобную», на первый взгляд, бассо-остинатную модель.

<sup>5</sup> Впрочем, использует он этот жанр и в опере «Екатерина Измайлова».

<sup>6</sup> К примеру, с до-минорной Пассакалией Баха для органа – своего рода барочным эталоном этого жанра.

<sup>7</sup> Напомним, что Шостакович – представитель гомофонной конвенции в музыке XX в., композитор-симфонист. Поэтому диалогизацию и симфонизацию полифонических жанров в целом можно характеризовать как еще одну грань стилового почерка этого композитора.

<sup>8</sup> Согласно М. Бахтину, «Диалог есть не преддверье к действию, а само действие».

<sup>9</sup> В позднем творчестве это преимущественно литургические жанры («Requiem canticles», «Threni», «Canticum sacrum», «Месса»), инструментальные танцы эпохи барокко и т.д.

<sup>10</sup> Индивидуальная серия, положенная в основу бассо-остинатной формы II части Септета, состоит из 16 звуков, обнимаемых 9-ступенным звукорядом.

<sup>11</sup> Этим во многом обусловлена сфера гротеска в инструментальной музыке, в том числе для создания характеристик образов зла.

<sup>12</sup> Впрочем, практика XX в. все чаще дает подобные образцы «понижения» изначальной «высокой» семантики полифонических жанров (примеры: фуги из II части Концерта для фортепиано Б. Тищенко, из «Бюрократиады» Р. Щедрина и т.д.).

<sup>13</sup> На это, в частности, указывает Л. Березовчук (1977, с. 103).

<sup>14</sup> Впрочем, элегическое начало было заложено и в жанровой природе чаканы.

<sup>15</sup> Выделим (вслед за В. Задерацким) важнейшие направления таких модификаций: 1) полиостинатность «вертикального» и «горизонтального» типов, 2) свободное остилато, в том числе структурно-вариантное и метрически-вариантное, 3) дискретная остинатность, 4) «ротационная» остинатность, 5) имитационно-остинатное варьирование и т.д.

<sup>16</sup> Это явление подробно рассматривает А. Милка (1982), резонно отмечая в том числе национальные (русские) корни его происхождения и своеобразный апогей в творчестве Стравинского («Великая священная пляска из балета «Весна священная»»).

<sup>17</sup> 1. Типовые классические – вариационные формы на оstinatную тему. 2. Типовые неклассические: а) полиостинатная, б) полиостинатно-крецендирующая, в) ритмо-контрапунктическая (в том

числе метрически варьируемая оstinатность), д) серийные и сериальные формы на основе basso ostinato, е) вариантно-вариационные полифонические формы на латентно-остинатной основе (Франтова Т., 2005).

## ЛИТЕРАТУРА

Березовчук Л.Н. Стилиевые взаимодействия в творчестве Шостаковича как способ воплощения конфликта // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л.: Музыка, 1977. С. 95–119.

Березовчук Л.Н. Ассимиляция элементов музыкального наследия в творчестве композиторов XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1979. 22 с.

Гильдинсон Л. К проблеме единства стиля в произведениях А. Шнитке 70-х годов // Советская музыка 70-80-х годов. Стил и стилиевые диалоги. М., 1986. С. 80–104.

Демешко Г.А. Полифоническое формообразование в музыке XX века: Оstinатность и вариантность: Учеб. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019. 165 с.

Задерацкий В.В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М.: Музыка, 1980. 287 с.

Кузьмина Н.И. О квартетном творчестве Шостаковича // Анализ, концепции, критика. Л.: Музыка, 1977. С. 5–19.

Левандо М. Об оstinатности в музыке XX века // Анализ, концепции, критика. Л.: Музыка, 1977. С. 66–77.

Мазель Л. Симфонии Д.Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1960. 150 с.

Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982. 120 с.

Молчанов А.С. Оstinато как жанр // Вестник музыкальной науки. 2014. № 1. С. 12–18.

Панкратов А.Е. Ритмическое оstinато и его проявления в новоевропейской музыке // Человек и культура. 2018. № 2. С. 52–59.

Раабен Л.Н. Образный мир последних камерно-инструментальных произведений Д. Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л.: Музыка, 1977. С. 44–53.

Франтова Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. 45 с.

## REFERENCES

Berezovchuk, L.N. (1977), "Style interactions in the works of Shostakovich as a way of a conflict", *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [On music theory and aesthetics], Vol. 15, Muzyka, Leningrad, p. 95–119. (in Russ.)

Berezovchuk, L.N. (1979), *Assimilyatsiya elementov muzykal'nogo naslediya v tvorchestve kompozitorov XX veka* [Assimilation of elements of musical heritage in the works of twentieth-century composers], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 22 p. (in Russ.)

Demeshko, G.A. (2019), *Polifonicheskoe formoobrazovanie v muzyke XX veka: ostinatnost' i variantnost'* [Polyphonic formations in music of the 20th century: ostinato and variations], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, Novosibirsk, 165 p. (in Russ.)

Frantova, T.V. (2005), *Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroi poloviny XX veka* [A. Schnittke's polyphony and new trends in music of the second half of the 20th century], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 45 p. (in Russ.)

Gil'dinson, L. (1986), "On the style unity in the works of A. Schnittke in the 70s", *Sovetskaya muzyka 70–80-kh godov. Stil' i stilevye dialogi* [Soviet music of the 70s and 80s. Style and style dialogues], Moscow, pp. 80–104. (in Russ.)

Kuz'mina, N.I. (1977), "On Shostakovich's Quartet Works", *Analiz, kontseptsii, kritika* [Analysis, concepts, criticism], Muzyka, Leningrad, pp. 5–19. (in Russ.)

Levando, M. (1977), "On Ostinato in the music of the 20th century", *Analiz, kontseptsii, kritika* [Analysis, concepts, criticism], Muzyka, Leningrad, pp. 66–77. (in Russ.)

Mazel', L. (1960), *Simfonii D.D. Shostakovicha* [Symphonies of D.D. Shostakovich], Sovetskii kompozitor, Moscow, 150 p. (in Russ.)

Milka, A. (1982), *Teoreticheskie osnovy funktsional'nosti v muzyke* [Theoretical foundations of functionality in music], Muzyka, Leningrad, 120 p. (in Russ.)

Molchanov, A.S. (2014), "Ostinato as a genre", *Journal of Musical Science*, no. 1, pp. 12–18. (in Russ.)

Pankratov, A.E. (2018), "Rhythmic Ostinato and its manifestations in modern European music", *Chelovek i kultura* [Human and Culture], Vol. 2, pp. 52–59. (in Russ.)

Raaben, L.N. (1977), "The imaginative world of Shostakovich's latest Chamber-instrumental works", *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [On music theory and

aesthetics], Vol. 15, Muzyka, Leningrad, pp. 44–53.  
(in Russ.)

Zaderatsky, V.V. (1980), *Polifonicheskoe myshlenie I. Stravinskogo* [Polyphonic thinking of I. Stravinsky], Muzyka, Moscow, 287 p. (in Russ.)

---

#### Сведения об авторах

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

E-mail: demeshkoga@mail.ru

Храпов Константин Сергеевич, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент Г.А. Демешко)

E-mail: diminuen@yandex.ru

#### Authors 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

Konstantin S. Khrapov, Postgraduate of the Faculty of Music and Composition Theory at M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Docent G.A. Demeshko)

E-mail: diminuen@yandex.ru

Поступила в редакцию 29.05.2025

После доработки 06.07.2025

Принята к публикации 14.08.2025

Received 29.05.2025

Revised 06.07.2025

Accepted for publication 14.08.2025

© Мерзлова-Горбач, А.В., 2025

УДК 78.03

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-20-30

## БАРКАРОЛА В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГАБРИЭЛЯ ФОРЕ

А.В. Мерзлова-Горбач<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, 620014, Екатеринбург, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена вопросу эволюции жанра фортепианной баркаролы Габриэля Форе. В результате рассмотрения исследований творчества композитора отмечается, что несмотря на разнообразие подходов к изучению наследия Форе, остаются неясными характер и масштаб значения фортепианных баркарол этого композитора в эволюции жанра, чем и определяются актуальность и цель настоящей работы – рассмотрение развития трактовки фортепианной баркаролы в творчестве Форе. В опоре на метод историзма и на основе избранной периодизации баркарол композитора установлено, что, в отличие от его фортепианных сочинений других жанров, в баркаролах отсутствует постепенная эволюция, что обусловлено длительными временными перерывами между пьесами. При этом Форе демонстрирует принципиальное следование жанровой традиции баркаролы. По мере рассмотрения музыкального материала каждой пьесы формируется вывод о том, что баркарола, не являющаяся ведущим жанром фортепианного творчества композитора, в полной мере отражает закономерности эволюции авторского стиля Форе и самого жанра фортепианной баркаролы XIX в. от «*Venetianisches Gondellieder*» Ф. Мендельсона до сочинений А.Г. Рубинштейна, А.К. Лядова, А.К. Глазунова, С.М. Ляпунова. Последние баркаролы Форе свидетельствуют о том, что композитор переосмыслил традиционные характеристики жанра, тяготея к полифонической линейности и минимализму фактуры.

**Ключевые слова:** баркарола, Габриэль Форе, фортепианная музыка, эволюция музыкального жанра, авторский стиль

**Конфликт интересов:** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Мерзлова-Горбач А.В. Баркарола в фортепианном творчестве Габриэля Форе // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 3. С. 20–30. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-20-30.

## THE BARCAROLLE IN THE PIANO OEUVRE OF GABRIEL FAURÉ

A.V. Merzlova-Horbach<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M.P. Mussorgsky Ural State Conservatoire, 620014, Ekaterinburg, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to the evolution of the piano barcarolle genre in the works of Gabriel Fauré. A review of studies on the composer's work shows that, despite the variety of approaches to studying Fauré's legacy, the nature and significance of his piano barcarolles in the evolution of the genre remain unclear, which determines the relevance of the article. The aim of this work is to examine the development of the interpretation of the piano barcarolle in Fauré's oeuvre. Based on the historicism method and the chosen periodisation of the composer's barcarolles, it has been established that, unlike his piano compositions in other genres, there is no gradual evolution in the barcarolles, which is due to the long intervals between pieces. At the same time, Fauré demonstrates his fundamental adherence to the tradition of the genre of the barcarolle. As the musical material of each piece is examined, it is concluded that the barcarolle, which is not the leading genre in the composer's piano works, fully reflects the evolution of Fauré's style and the genre of the 19th century piano barcarolle itself – from F. Mendelssohn's *Venetianisches Gondellieder* to pieces by A.G. Rubinstein, A.K. Lyadov, A.K. Glazunov, S.M. Lyapunov. Fauré's last barcarolles show that the composer rethought the traditional characteristics of the genre, gravitating towards polyphonic linearity and minimalism of facture.

**Keywords:** barcarolle, G. Fauré, evolution of genres, personal style

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

**For citation:** Merzlova-Horbach, A.V. (2025), "The Barcarolle in the piano oeuvre of Gabriel Fauré", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 20–30. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-20-30.

В последние десятилетия возрастает интерес к творчеству Габриэля Форе, в том числе к его фортепианным баркаролам. Существуют различного рода исследования, в которых данный жанр в наследии композитора рассматривается с разных ракурсов. В монографиях, посвященных жизни и творчеству Форе (Ж.-М. Некту (Nectoux J.-M., 1991), С.М. Сигитов (1982), Н. Саклинг (Suckling N., 1979), Р. Тэйт (Tait R., 1989)), уделяется внимание фортепианным баркаролам в контексте как авторского, так и национального стиля. Баркаролы в качестве важной части фортепианного наследия композитора обозначали Т.Дж. Вегрен (Wegren Th.J., 1973), К.Л. Йохансен (Johansen K.L., 1995), Л.С. Оуян (Owyang L.S., 1973). Выделяется работа Р.Г. Крауча (Crouch R.H., 1980), содержащая анализ формы, гармонического языка и стилистическое сопоставление баркарол и ноктюрнов Форе. Но, как отмечает Ч.А. Энлоу, «хотя все данные исследования обладают научно обоснованным подходом, практически все авторы игнорировали или обходили стороной рассмотрение баркаролы как важного музыкального жанра XIX века» (Enlow Ch., 2000, p. 1).

Также существуют отдельные работы, посвященные баркаролам Форе. Ч.А. Энлоу анализирует стилистику и предполагаемые в связи с этим особенности интерпретации баркарол. М. Поуп (Pope M.T., 2021), опираясь на методологию работы Б. Альмена «Теория музыкального нарратива» (Almén B., 2008), приводит подробные анализы пьес. Определяя конкретные «нарративы», М. Поуп утверждает, что пианист-интерпретатор при помощи повествовательного метода может добиться эффективного и коммуникативного ис-

полнения. Е.В. Носорева рассматривает «специфику преломления жанра баркаролы в фортепианных сочинениях Габриэля Форе» (2022, с. 63); исследователя интересуют особенности пьес с позиций теории музыкального содержания.

Несмотря на многообразие научных подходов к рассмотрению особенностей фортепианных пьес Форе, тем не менее, остаются неясными многие моменты, связанные с осмыслением места баркарол композитора в эволюции жанра, чем определяется актуальность настоящей статьи. Исходя из этого – цель данной работы заключается в рассмотрении развития трактовки фортепианной баркаролы в творчестве Форе в опоре на метод историзма.

Форе неоднократно обращался к жанру баркаролы на протяжении всего творчества, которое традиционно разделяется на три стилистических периода. Ж.-М. Некту приводит следующую периодизацию: «первый период (1860–1886) – поиск стиля и впитывание романтического наследия («L'Absent» («Отсутствующий», op. 5, № 3. – А.М.-Г.), «Chanson du pêcheur» («Песня рыбака», op. 4, № 1. – А.М.-Г.), *Elégie* («Элегия», op. 24. – А.М.-Г.)); второй (1886–1905) – период зрелости, когда Форе выработал свой индивидуальный стиль, отмеченный хроматизмом и экспериментами в области контрапункта и гармонии, которые иногда были чрезмерными (Седьмой ноктюрн (op. 74. – А.М.-Г.), *La Bonne chanson* («Добрая песня», op. 61. – А.М.-Г.), the *Prélude to Pelléas et Mélisande* (Прелюдия из сюиты «Пеллеас и Мелизанда», op. 80, № 1. – А.М.-Г.)), а последний (1906–1924) – период радикального самообновления, включающий облегчение инструменталь-

ной фактуры, ужесточение мелодических линий и еще большую гармоническую смелость, обусловленную более последовательным акцентом на контрапункте» (Nectoux J.-M., 1991, р. 294). В условиях данной периодизации баркаролы должны быть разделены согласно таблице (Enlow Ch., 2000, р. 72).

**Хронология баркарол Г. Форе (по Ч.А. Энлоу)**  
**Chronology of the barcaroles of Fauré (by C.A. Enlow)**

| Период | Баркарола          | Время написания, год | Год первого издания / издатель                                          | Тональность |
|--------|--------------------|----------------------|-------------------------------------------------------------------------|-------------|
| Первый | № 1, op. 26        | 1881                 | 1881 / Жюльен Амель                                                     | a-moll      |
|        | № 2, op. 41        | Август 1885          | 1886 / Жюльен Амель                                                     | G-dur       |
|        | № 3, op. 42        | 1885                 | 1886 / Жюльен Амель                                                     | Ges-dur     |
|        | №4, op. 44         | 1886                 | 1887 / Жюльен Амель                                                     | As-dur      |
| Второй | № 5, op. 66        | 18 сентября 1894     | 1894 / Жюльен Амель                                                     | fis-moll    |
|        | № 6, op. 70        | 1895 (?)             | февраль 1896 / Фридрих Мецлер (Лондон), май 1896 / Жюльен Амель (Париж) | Es-dur      |
| Третий | № 7, op. 90        | 11–14 августа 1905   | 1906 / Анри Южель                                                       | d-moll      |
|        | № 8, op. 96        | Июнь 1906            | 1908 / Анри Южель                                                       | Des-dur     |
|        | № 9, op. 101       | 1908–1909            | 1909 / Анри Южель                                                       | a-moll      |
|        | № 10, op. 104, № 2 | Лето 1913            | 1913 / Жак Дюран                                                        | a-moll      |
|        | № 11, op. 105      | 1913–1914            | 1914 / Жак Дюран                                                        | g-moll      |
|        | № 12, op. 106bis   | Сентябрь 1915        | 1916 / Жак Дюран                                                        | Es-dur      |
|        | № 13, op. 116      | Февраль 1921         | 1921 / Жак Дюран                                                        | C-dur       |

Е.В. Носорева предлагает другую периодизацию баркарол Форе с более равномерным их распределением: первый период – № 1–4, второй период – № 5–9, третий период – № 10–13 (2022, с. 65). Тем не менее, периодизацию Ч.А. Энлоу можно считать основной, что обусловлено большими перерывами в обращении композитора к данному жанру: временной интервал между созданием Четвертой и Пятой баркарол составляет восемь, между Шестой и Седьмой – десять лет. В отличие от многих фортепианных произведений Форе, созданных в других жанрах, в баркаролах не наблюдается последовательной и равномерной линии

развития авторского стиля. Изменения происходят, скорее, скачкообразно, что объясняется длительными промежутками времени, разделяющими пьесы: так, существенный контраст особенно заметен между двумя баркаролами – Пятой и Шестой (1894–1895) – и Седьмой баркаролой (1905).

По сравнению с ноктюрнами Форе, в которых преодолеваются и переосмысляются многие проявления жанровой традиции<sup>1</sup>, баркаролы остаются в своей «жанровой нише», в основе которой лежат идеи-образы «пения в лодке на воде» и «песни гондольера». И если в ноктюрнах благодаря широкому спектру музыкаль-

ных выразительных средств композитор зачастую выходит за рамки жанра в традиционном его понимании, то в баркаролах, напротив, он демонстрирует принципиальное следование жанровой модели: сохранение метрики (9 из 13 баркарол написаны в размере  $\frac{6}{8}$ ), общая образность, характерные фактурные приемы (мелодия вокального склада, волнообразный аккомпанемент). Несмотря на это, баркаролы в полной мере отражают эволюцию композиторского стиля Форе. Как отмечает Ч.А. Энлоу, «Заключительные произведения серии (баркарол. – А.М.-Г.) – результат доведенного до логического завершения процесса кристаллизации удивительно оригинального гармонического, ритмического и мелодического языка» (Enlow Ch., 2000, p. 56).

Рассмотрим баркаролы Форе в хронологическом порядке, отмечая как стабильные жанровые черты, так и стилистические изменения.

Первая баркарола, ор. 26, ля минор (1881), представляет собой наиболее традиционный образец жанра. Сложная трехчастная форма с кодой, трехдольный метр, меланхоличное и ностальгическое общее настроение сочинения, – все эти характеристики особенно близки «Venetianisches Gondellieder» Ф. Мендельсона. Баркарола начинается без вступления: мелодия первой темы (пример 1) помещена в средний регистр и обрамлена аккомпанементом.

В гармоническом отношении крайние разделы баркаролы также остаются в рамках традиции: присутствуют отклонения только в тональность доминанты, дважды используется «неаполитанский» аккорд. Средний раздел звучит в медиантовой тональности до мажор. В мелодии этого эпизода нарушается трехдольность путем вставки гемиолы; к этому ритмическому приему Форе прибегает и в других баркаролах (пример 2).

Пример 1. Г. Форе. Первая баркарола,  
ор. 26, тт. 1–3  
Fauré G. Barcarolle No. 1, op. 26, mm. 1–3



Пример 2. Г. Форе. Первая баркарола,  
ор. 26, тт. 35–38  
Fauré G. Barcarolle No. 1, op. 26, mm. 35–38



Вторая, Третья и Четвертая баркаролы – самые крупные фортепианные сочинения, созданные композитором в 1885–1886 гг., – продолжают линию первой пьесы. В Четвертой баркароле, последней из первого периода, наряду с ординарными характеристиками жанра, предвосхищаются некоторые черты баркарол Форе позднего периода. Например, вариационное развитие тематического материала позже появляется в Девятой баркароле (изменение гармонического плана и фактуры при полном повторении мелодии), лаконичность и краткость высказывания, прозрачность фактуры – в баркаролах позднего периода в целом.

Анализируя материал баркарол первого периода, можно говорить и о влиянии стилистики произведений Ф. Мендельсона, Ф. Шопена и Ф. Листа на ранний фортепианный стиль Г. Форе: полифонизация фактуры, синтаксическая разомкнутость, некоторые фактурные приемы («трехручная» фактура, нередкая в фортепианной музыке Ф. Листа). Как замечает С. Сигитов в отношении раннего периода творчества Г. Форе, «Ему более импонирует умеренный романтизм мендельсоновского типа. Даже первые баркаролы и ноктюрны Форе, в которых французский композитор обратился к освоению фортепианного наследия Шопена, по существу, все те же “песни без слов”» (1982, с. 151). Ч.А. Энлоу также полагает, что «связь с Шопеном здесь очень важна, поскольку общий фортепианный стиль *bel canto*, прослеживающийся в Баркароле (ор. 60. – А.М.-Г.) этого композитора, оказал большое влияние на Форе и послужил основой для его собственного стиля баркаролы» (Enlow Ch., 2000, p. 163).

Четвертую (1886) и Пятую (1894) баркаролы разделяют восемь лет. В эти годы Форе практически не обращался к написанию сольной фортепианной музыки, работая в основном в камерно-вокальных

жанрах<sup>2</sup>. Пятая баркарола, ор. 66 и Шестой ноктюрн, ор. 63 были одними из первых сочинений после перерыва, и в них видны, как указывает Р. Тэйт, «композиторские уроки, полученные в сочинении “La Bonne Chanson” <...> гармоническая смелость и сложность намного опережают предыдущие фортепианные сочинения» (Tait R., 1989, pp. 125–126).

Пятая баркарола представляет собой сквозную композицию с чертами сложной трехчастной репризной и рондальной форм, построенную на двух контрастных темах: первая – драматического характера, ритмически неустойчивая, с обилием пауз, призванных имитировать дыхание; и вторая – лирическая, с мелодикой широкого диапазона (примеры 3, 4).

Как и в Шестом и Седьмом ноктюрах, в Пятой баркароле «зависимость синтаксиса и метра становится взаимообусловленной» (Глазунова Р., 2022, с. 149), что проявляется также в гибкости использования размеров  $\frac{9}{8}$  и  $\frac{6}{8}$ . Тем не менее, в отличие от ноктюров, в Пятой и последующих баркаролах мотивное развитие тематизма, а именно характерное для сочинений Форе секвенцирование мотивных построений способствует размыванию границ разделов несмотря на то, что пьесы заключены в сложную трехчастную репризную композицию.

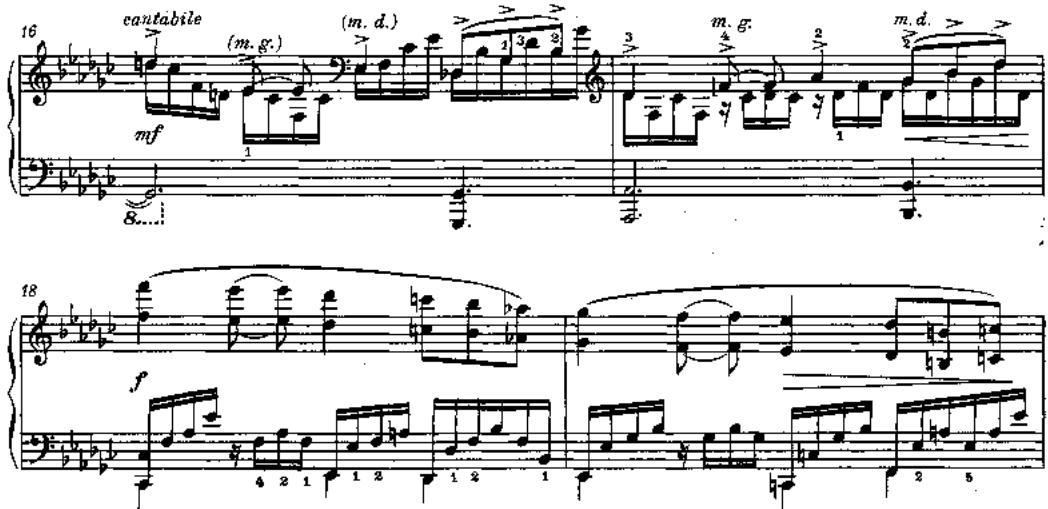
Изменение фортепианного письма в последнем периоде творчества Форе можно продемонстрировать на примере Седьмой баркаролы, ор. 90. Как замечает Ж.-М. Некту, «сами длительности нот стали проще: восьмые, четверти, половинки, иногда с точкой, – все, что нужно Форе. Гармония четко собирается вокруг тоники ре минор и украшена неброскими, но частыми столкновениями больших и малых секунд, а линии движутся ступенчато и часто хроматически. Однако в этом новом стиле нет ничего сухого: в необычном для Форе размере  $\frac{6}{4}$

царит гибкость» (Nectoux J.-M., 1991, р. 310). Уже на первой странице Седьмой баркаролы появляются три линии – мелодия, подголосок и аккомпанемент, которые доминируют над всей фактурой (пример 5).

Пример 3. Г. Форе. Пятая баркарола, оп. 66, тт. 1–4  
Fauré G. Barcarolle No. 5, op. 66, mm. 1–4



Пример 4. Г. Форе. Пятая баркарола, оп. 66, тт. 16–19  
Fauré G. Barcarolle No. 5, op. 66, mm. 16–19



Пример 5. Г. Форе. Седьмая баркарола, ор. 90, тт. 1–4  
Fauré G. Barcarolle No. 7, op. 90, mm. 1–4



В третий период творчества, помимо трехчастных баркарол, появляются пьесы в двухчастной (№ 7) и вариантно-строфической (№ 9, 11) формах. Композиция Седьмой баркаролы характеризуется своего рода временной симметрией: крайние разделы (первая и четвертая части+кода) состоят из 28 и 26 тактов соответственно, тогда как средние вторая и третья части – по 16 тактов. По утверждению Ч.А. Энлоу, «Эта симметричная схема создает зеркальное отражение двух основных разделов произведения» (Enlow Ch., 2000, p. 114).

Начиная с Девятой баркаролы, ор. 101, главенствующим формообразующим принципом, как и в ноктюрах Форе этого периода, устанавливается не «принцип тематического сопоставления», а «принцип тематического единства» (Глазунова Р., 2022, с. 149): развитие происходит путем контрапунктирования, варьирования элементов фактуры, гармонии: «принципы тематического варьирования, единого интонационного дыхания, становятся общими для большинства баркарол» (Носорова Е., 2022, с. 66).

Несмотря на относительно большой перерыв в четыре года, Девятая и Деся-

тая баркаролы имеют общие тональность и образность. Как замечает С.М. Сигитов, «Целиком этот исполненный глубокой меланхолии образ доминирует в классически прозрачных девятой и десятой баркаролах (обе в а-молл)<sup>3</sup>, возвращающих нас к мотивам ранних фореевских “мелодий” и “песен без слов”» (1982, с. 192).

Десятая баркарола помещена композитором в один опус с Одинадцатым ноктюром (ор. 104). Эти две пьесы были написаны во время работы над оперой «Пенелопа»; «в фортепианной музыке времени создания “Пенелопы” мы уже почти не встретим такой бодрости духа» (Сигитов С., 1982, с. 192). Как и в ноктюре, в баркароле развивается «идея возвращения» (Глазунова Р., 2022, с. 151): в композиции сочетаются признаки рондообразной и трехчастной репризной форм. Если в более ранних образцах ритмическая гемиола подчеркивалась задержанными длительностями, то в Десятой баркароле грань между размерами  $\frac{6}{8}$  и  $\frac{3}{4}$  нивелирована в нотной графике: «метрическая двойственность создает туманное, миражное качество, которое сохраняется на протяжении всего произведения» (Enlow Ch., 2000, p. 126) (пример 6).

Развитие отдельных интонаций «проникает» в Тринадцатую баркаролу, в контексте целого сочинения становится характерным для позднего этапа творчества Форе. Так, большесекундовый ход из Второго квинтета, ор. 115 (пример 7, 8).

Пример 6. Г. Форе. Десятая баркарола, ор. 104, № 2, тт. 9–12  
Fauré G. Barcarolle No. 10, op. 104 No. 2, mm. 9–12



Пример 7. Г. Форе. Второй фортепианный квинтет, ор. 115 (I часть), тт. 216–222  
Fauré G. Piano Quintet No. 2 op. 115 (I mov.), mm. 216–222



Пример 8. Г. Форе. Тринадцатая баркарола, ор. 116, тт. 1–4  
Fauré G. Barcarolle No. 13, op. 116, mm. 1–4



Взаимопроникновение интонационных и ладовых связей различных сочинений композитора наблюдается и в Двенадцатой баркароле. С.М. Сигитов указывает на очевидные параллели с «Sanctus» из Реквиема, ор. 87 (тональность ми-бемоль мажор, миксолидийский лад и сходные интонации) и отмечает влияние вокального цикла «Уединённый сад», ор. 106 на образный строй баркаролы (оба цикла написаны во время Первой мировой войны) (Сигитов С., 1982, с. 198).

В контексте трактовки жанра баркаролы Габриэлем Форе возможно сопоставление Восьмой баркаролы, ор. 96 и Двенадцатой, ор. 106bis. Кроме того, что обе пьесы написаны в мажорных тональностях (ре-бемоль мажор и ми-бемоль мажор соответственно), композитор использует в них оstinatные ритмические фигуры танцевального характера (примеры 9, 10).

«Идея неизбежности порядка» в баркаролах Форе проявляется не только «в

Пример 9. Г. Форе. Восьмая баркарола, оп. 96, тт. 1–5  
Fauré G. Barcarolle No. 8, op. 96, mm. 1–5



Пример 10. Г. Форе. Двенадцатая баркарола, оп. 106bis, тт. 1–7  
Fauré G. Barcarolle No. 12, op. 106bis, mm. 1–7



тяготении к тонике и восстановлению функциональных связей» (Глазунова Р., 2022, с. 152), но и в некоторой симметрии формы и ритма, которая особенно характерна для последних двух баркарол<sup>4</sup>. В том числе по этой причине важным разделом всех баркарол является кода, в которой происходит тематическое, гармоническое, ритмическое и эмоциональное завершение произведения, и которая чаще всего проходит после кульмина-

ции (Пятая, Восьмая, Девятая, Десятая и Одиннадцатая баркаролы).

В контексте композиторского творчества Форе в целом баркарола отнюдь не является ведущим жанром, однако в полной мере отражает закономерности авторской стилиевой эволюции. Можно утверждать, что жанр баркаролы в фортепианном творчестве Форе развивается в неразрывной связи с жанром ноктюрна: пьесы характеризуются усилением ли-

неарного мышления и полифонического письма, минималистичностью фактуры. Баркаролы Форе остаются непревзойденными образцами жанра в национальной композиторской традиции рубежа XIX–XX вв. Вероятно, это связано с ведущей жанровой идеей фортепианной баркаролы: в то время, как французских композиторов, в первую очередь, Клода Дебюсси и Мориса Равеля, привлекали образы воды, моря, водной стихии в целом, Форе вновь и вновь обращался к камерному жанру, первоначальной идеей-образом которого оставалась не сама вода, а пение на воде.

В истории жанра фортепианной баркаролы тринадцать пьес Форе – уникальный

по масштабу и многообразию феномен. С одной стороны, стилистические изменения в контексте жанрового макроцикла Форе отчасти повторяют путь становления жанра фортепианной баркаролы в XIX в. от «Venetianisches Gondellieder» Ф. Мендельсона до масштабных пьес А.Г. Рубинштейна и своеобразных реминисценций А.К. Лядова, А.К. Глазунова и С.М. Ляпунова на стиль Ф. Шопена, что проявляется в особенностях синтаксиса и полифонизации фактуры сочинений Г. Форе. С другой – под конец своего жизненного пути Форе приходит к оригинальному пониманию жанра, вырастающего в стилистические процессы первых десятилетий XX в.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подробнее об этом: (Глазунова Р., 2022).

<sup>2</sup> В это время были созданы вокальные циклы «Четыре мелодии», оп. 51 (1888), «Пять мелодий», оп. 58 (1891), «La bonne chanson» («Добрая песня»), оп. 61 (1892–1894).

<sup>3</sup> Тональность ля минор Форе использовал в трех баркаролах (№ 1, 9, 10).

<sup>4</sup> К примеру, основу ритмической структуры главных тем Двенадцатой и Тринадцатой баркарол Форе составляет чередование двух зеркальных друг другу элементов (четверть-восьмая – восьмая-четверть).

## ЛИТЕРАТУРА

Глазунова Р.В. Стилистические трансформации жанра фортепианного ноктюрна в процессе его исторической эволюции: XIX – первая половина XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2022. 209 с.

Носорева Е.В. Фортепианные баркаролы Габриэля Форе: Трактровка жанра // Художественное образование и наука. 2022. № 4. С. 63–70.

Сигитов С.М. Габриэль Форе. М.: Сов. композитор, 1982. 280 с.

Almén B. A Theory of Musical Narrative. Indiana University Press, 2008. 264 p. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005szf> (дата обращения: 09.12.2024).

Crouch R.H. The Nocturnes and Barcarolles for Solo Piano of Gabriel Faure: Diss. ... Ph.D. Catholic University of America, 1980. 220 p.

Enlow Ch.A. The Thirteen Barcarolles for Piano by Gabriel Fauré: An Analytical and Interpretive Study: diss. ... D.M.A. The University of Texas at Austin, 2000. 328 p.

Johansen K.L. Gabriel Faure and the Art of Ambiguity: An Examination of His Late Style Through

## REFERENCES

Almén, B. (2008), *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press, 264 p., Available at: <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005szf> (Accessed 09 December 2024). (in Eng.)

Crouch, R.H. (1980), *The Nocturnes and Barcarolles for Solo Piano of Gabriel Faure*, Diss. Ph.D., Catholic University of America, 220 p. (in Eng.)

Enlow, Ch.A. (2000), *The Thirteen Barcarolles for Piano by Gabriel Fauré: An Analytical and Interpretive Study*, Diss. D.M.A., The University of Texas at Austin, 328 p. (in Eng.)

Glazunova, R.V. (2022), *Stilisticheskie transformatsii zhanra fortepiannogo noktyurna v protsesse ego istoricheskoi ehvolyutsii: XIX – pervaya polovina XX veka* [Stylistic transformations of the piano nocturne genre in the process of its historical evolution: the 19th – the first half of the 20th century], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 209 p. (in Russ.)

Johansen, K.L. (1995), *Gabriel Faure and the Art of Ambiguity: An Examination of His Late Style Through Selected Piano Works*, Diss. D.M.A. University of North Texas, 54 p. (in Eng.)

Selected Piano Works: Diss. ... D.M.A. University of North Texas, 1995. 54 p.

Nectoux J.-M. *Gabriel Fauré: A Musical Life* / trans. by Roger Nichols. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 676 p.

Owyang L.S. *The solo Pianoforte works of Gabriel Faure*: Diss. ... D.M.A. Boston University, 1973. 85 p.

Pope M.T. *A Narrative Approach to the Barcarolles for Solo Piano by Gabriel Fauré (1845–1924)*: Diss. ... D.M.A. The University of Western Ontario, 2021. xv, 208 p. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/8197/> (дата обращения: 09.12.2024).

Suckling N. *Fauré. The Master Musicians Series*. Westport, CT: Greenwood Press, 1979. 292 p.

Tait R. *The Musical Language of Gabriel Faure. Outstanding Dissertations in Music from British Universities*. New York: Garland Publishing, 1989. 382 p. URL: <https://hdl.handle.net/10023/6582> (дата обращения: 09.12.2024).

Wegren Th.J. *The Solo Piano Music of Gabriel Faure*: Diss. ... Ph.D. Ohio State University, 1973. 294 p.

Nectoux, J.-M. (1991), *Gabriel Fauré: A Musical Life*, trans. by Roger Nichols, Cambridge University Press, Cambridge, 676 p. (in Eng.)

Nosoreva, E.V. (2022), "Piano Barcarolles by Gabriel Fauré: interpretation of the genre", *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], no. 4, pp. 63–70. (in Russ.)

Owyang, L.S. (1973), *The solo Pianoforte works of Gabriel Faure*, Diss. D.M.A., Boston University, 85 p. (in Eng.)

Pope, M.T. (2021), *A Narrative Approach to the Barcarolles for Solo Piano by Gabriel Fauré (1845–1924)*, Diss. D.M.A., The University of Western Ontario, xv, 208 p., Available at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/8197/> (Accessed 09 December 2024). (in Eng.)

Sigitov, S.M. (1982), *Gabrieľ Fore* [Gabriel Faure], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 280 p. (in Russ.)

Suckling, N. (1979), *Fauré. The Master Musicians Series*, Greenwood Press, Westport, CT, 292 p. (in Eng.)

Tait, R. (1989), *The Musical Language of Gabriel Faure. Outstanding Dissertations in Music from British Universities*, Garland Publishing, New York, 382 p., Available at: <https://hdl.handle.net/10023/6582> (Accessed 09 December 2024). (in Eng.)

Wegren, Th.J. (1973), *The Solo Piano Music of Gabriel Faure*, Diss. Ph.D., Ohio State University, 294 p. (in Eng.)

---

### Сведения об авторе

Мерзлова-Горбач Анна Викторовна, преподаватель кафедры специального фортепиано Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского (Екатеринбург)

E-mail: [anna.gorbatch@gmail.com](mailto:anna.gorbatch@gmail.com)

### Author Information

Anna V. Merzlova-Horbach, Lecturer of the Piano Department at the M.P. Mussorgsky Ural State Conservatoire (Ekaterinburg)

E-mail: [anna.gorbatch@gmail.com](mailto:anna.gorbatch@gmail.com)

Поступила в редакцию 14.07.2025

После доработки 21.07.2025

Принята к публикации 14.08.2025

Received 14.07.2025

Revised 21.07.2025

Accepted for publication 14.08.2025

© Лю Яньци, 2025

УДК 784.3

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-31-41

## «СОЛОВЕЙ» А. АЛЯБЬЕВА В ТРАНСКРИПЦИЯХ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX в.: СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ

Лю Яньци<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 410012, Саратов, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья исследует феномен исключительной популярности русского романса А.А. Алябьева «Соловей» на стихи А.А. Дельвига в европейской музыкальной культуре XIX в. Основное внимание уделяется специфике его воплощения в вокальных и инструментальных транскрипциях зарубежных музыкантов. На специфику воплощения «Соловья» оказывали мощное влияние и принципы *bel canto* с его вокальной орнаментикой. Ключевую роль в популяризации романса сыграли гастролирующие европейские оперные примадонны Г. Зонтаг, П. Виардо, Дж. Баск, А. Патти, А. де Белокка, которые включали его в программу своих концертов. Не менее важным фактором стало развитие виртуозного типа исполнительства, сформировавшегося в творчестве концертирующих солистов, прежде всего пианистов и скрипачей. Композиционные особенности романса (темповые контрасты, образная программа) предоставляли богатые возможности для демонстрации технического блеска как в вокальных, так и в инструментальных версиях. Мелодия «Соловья» стала основой для многочисленных виртуозных инструментальных транскрипций. Автор подробно рассматривает сочинения Ф. Листа (акцент на фортепианной технике, темповые контрасты, имитация пения), Ш. Нойштада (имитация вокальной орнаментики), а также скрипичные обработки «Соловья» А. Вьетана и А. Контского (демонстрация предельной скрипичной виртуозности: флажолеты, двойные ноты, трели в высоких позициях). В статье подчеркивается роль «Соловья» как примера успешного культурного трансфера. Русская мелодия, сохранив национальный колорит, была органично интегрирована в европейскую профессиональную традицию, так как ярко воплощала национальное своеобразие, интерес к которому стал важным фактором развития искусства романтизма.

**Ключевые слова:** русская песня, «Соловей» Алябьева, транскрипция, *bel canto*, солист-виртуоз, романтизм

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Лю Яньци. «Соловей» А. Алябьева в транскрипциях европейских композиторов XIX в.: специфика воплощения // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 31–41. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-31-41.

## A. ALYABYEV “NIGHTINGALE” IN TRANSCRIPTIONS OF EUROPEAN COMPOSERS OF THE XIX CENTURY: SPECIFICITY OF EMBODIMENT

Liu Yanqi<sup>1</sup>

<sup>1</sup> L.V. Sobinov Saratov State Conservatory, 410012, Saratov, Russian Federation

**Abstract.** The article examines the phenomenon of the exceptional popularity of the Russian romance by A.A. Alyabyev “The Nightingale” based on the poem by A.A. Delvig in the European musical culture of the 19<sup>th</sup> century. The main attention is paid to the specifics of its embodiment in vocal and instrumental transcriptions of foreign musicians. The specifics of the embodiment of “The Nightingale” were also strongly influenced by the

principles of bel canto with its vocal ornamentation. The key role in the popularization of the romance was played by touring European opera prima donnas G. Sontag, P. Viardot, J. Basque, A. Patti, A. de Belocca, who included it in the program of their concerts. No less important was the development of a virtuoso type of performance, formed in the work of concert soloists, primarily pianists and violinists. The compositional features of the romance (tempo contrasts, figurative program) provided rich opportunities for demonstrating technical brilliance in both vocal and instrumental versions. The melody of "The Nightingale" became the basis for numerous virtuoso instrumental transcriptions. The author examines in detail the works of F. Liszt (emphasis on piano technique, tempo contrasts, imitation of singing), Ch. Neustedt (imitation of vocal ornamentation), as well as violin arrangements of "The Nightingale" by A. Vieuxtemps and A. Kotsky (demonstration of extreme violin virtuosity: flageolets, double notes, trills in high positions). The article emphasizes the role of "The Nightingale" as an example of successful cultural transfer. The Russian melody, having retained its national flavor, was organically integrated into the European professional tradition, as it vividly embodied national identity, interest in which became an important factor in the development of the art of Romanticism.

**Keywords:** Russian song, "Solovei" by Alyabyev, transcription, bel canto, virtuoso soloist, romanticism

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

**For citation:** Liu Yanqi (2025), "A. Alyabyev «Nightingale» in transcriptions of european composers of the XIX century: specificity of embodiment", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 31–41. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-31-41.

Романс «Соловей» А.А. Алябьева на стихи А.А. Дельвига по праву занимает одно из значимых мест в истории русской музыки XIX в. Созданный в сложный для композитора период тюремного заключения, «Соловей» быстро завоевал популярность и сохранил ее на долгие годы. На тему романса создано большое количество транскрипций, вариаций, парфраз; он получил вокальное и инструментальное воплощение не только в России, но и далеко за ее пределами. Неслучайно П.И. Чайковский в письме к Н.Ф. фон Мекк от 3 мая 1877 г. писал: «Иногда в музыке нравится что-то совсем неуловимое и не поддающееся критическому анализу. Я не могу без слез слышать "Соловья" Алябьева!!!»<sup>1</sup>.

История создания романса «Соловей» подробно рассматривается в книге Б. Штейнпресса, посвященной творческой биографии Алябьева<sup>2</sup> (1956). Ссылаясь на многочисленные свидетельства современников – поэтов, издателей, друзей композитора, автор приходит к выводу: «Вопрос о времени появления алябьевского "Соловья" до сих пор остается невыясненным» (Штейнпресс Б., 1956, с. 223). Наиболее вероятной датой создания музыки указывается 1826 г.

Вопросы датировки актуальны и для литераторов-исследователей творчества поэта А.А. Дельвига, автора стихотворения, положенного в основу «Соловья» Алябьева. В своем домашнем поэтическом альбоме поэт отметил год его создания – 1825-й, однако впервые стихотворение было опубликовано 7 апреля 1826 г. в альманахе «Северные цветы» (Шеля А., 2018). Таким образом, временной промежуток, отделявший публикацию стихов и создание музыки, оказывается минимальным. Это обстоятельство наводит на мысль, что стихотворение могло получить распространение в литературно-музыкальных кругах еще до выхода из печати. При публикации оно имело подзаголовок – «Русская песня», однако, в данном случае, это не столько название, сколько обозначение особого литературного жанра, сформировавшегося во второй четверти XIX в. в творчестве Дельвига и его современников.

Искусствовед А. Шеля дает следующее определение жанру русской песни: «Нестрогое единство "русской песни" обеспечивают ее воспроизводимые формальные характеристики – в первую очередь метрические (имитация народного стиха), лексические и композиционные (язык

и приемы народной песни). В основе корпуса лежит стихотворение, ориентированное на воспроизведение фольклорной лирики» (2018, с. 16). Цитируемый автор обращает внимание и на ту роль, которую играла русская песня в формировании национальных ориентиров эпохи, и рассматривает жанр как «литературную модель фольклорной лирики, народную песню, воображавшуюся тем образованным меньшинством, которое было вовлечено в строительство национальной культуры» (Шеля А., 2018, с. 15). Таким образом, русская песня при сохранении лексических и орфоэпических признаков фольклорных образцов воплощала в себе лучшие достижения профессиональной литературной традиции, приобретая значение репрезентанта русского национального стиля.

Неизвестно, были ли знакомы поэт и композитор «Соловья», однако именно благодаря музыке Алябьева романс стал настоящим «шлягером» XIX в. и едва ли не самой популярной русской мелодией в Европе, которую исполняли европейские примадонны (Г. Зонтаг, П. Виардо), скрипачи (А. Вьетан), пианисты (Ф. Лист) и другие музыканты.

Впервые публично исполнил «Соловья» в 1827 г. на сцене Большого театра в Москве Петр Александрович Булахов<sup>3</sup> (ок. 1793–1835), «сильный тенор, отличавшийся замечательной гибкостью и мягкостью, благодаря которым он легко преодолевал технические трудности» (Шеля А., 2018, с. 141). Дальнейшее распространение романса подробно рассматривает Б. Штейнпресс, приводя свидетельства современников, подтверждающих популярность «Соловья» среди российской столичной и провинциальной публики (1956, с. 232–243).

Не менее интересную страницу истории «Соловья» представляют сочинения европейских авторов, обращавшихся

к русской мелодии в своих сочинениях. Не секрет, что поиски национального своеобразия, выявление и отображение в музыкальном искусстве примет, характерных для той или иной национальной культуры, становятся определяющими тенденциями романтической эпохи. Проблемы формирования интонационных, метроритмических, ладогармонических красок и узнаваемых стилевых идиом волновали умы многих музыкантов, представителей национальных композиторских школ Польши, Венгрии, Норвегии, Чехии, Испании, Дании, и, конечно же, России. Значительный потенциал в этом отношении композиторы видели в народном искусстве, а именно в музыкальном фольклоре, который зачастую интегрировался в композиторское творчество и являлся неистощимым его источником. В то же время многие композиторы интересовались музыкальными традициями других стран, активно изучали фольклорные образцы разных народов, стремясь выявить эти характерные национальные особенности.

По мнению ряда исследователей, «вкус» к национальному своеобразию зародился в музыкальном театре: «Еще в конце XVIII века композиторы считали своим долгом в процессе сочинения оперного произведения изучать или хотя бы немного знакомиться с музыкальными традициями той страны, в которой будет происходить действие оперы» (Шигаева Е., 2015, с. 130). Таким образом, музыкальный театр, учитывая его социальное значение для публики того времени, определил и инициировал поиски узнаваемых музыкальных символов той или иной национальной культуры<sup>4</sup>. Неудивительно, что оперные певцы оказались особенно восприимчивы к этим поискам и старались включать в программу своих концертных выступлений популярные мелодии принимающей их страны

во время гастролей. Более того, эти вокальные номера сохранялись в репертуаре певцов и по возвращении на родину, способствуя тем самым их распространению на территории европейских стран. Именно так и произошло с «Соловьем» Алябьева. Цель данной статьи – выявить специфику воплощения мелодии русского романса в европейской вокальной и инструментальной музыке.

Счастливым обстоятельством для интеграции русского романса в европейскую среду стали гастроли мировых оперных звезд в России в 1820–1830-е гг. «Именно тогда в Санкт-Петербурге и Москве прошла серия удивительных концертов и выступлений в оперных спектаклях самых ярких европейских звезд того времени – Генриетты Зонтаг, Джудитты Пасты, Анны Бишоп, Сабины Гейнефеттер, Лауры Чинти-Даморо, Корнелии Фалькон... Это было настоящее “нашествие” великих оперных артистов на русские столицы», – отмечает С. Лашенко (2014, с. 5).

Имя Генриетты Зонтаг, упомянутое в перечне, стоит выделить отдельно, так как именно с ее «легкой руки» «Соловей» впервые привлек внимание европейских музыкантов, а за самой певицей закрепилось имя «немецкий соловей»<sup>5</sup>. Романс она включила в программу гастролей 1830 г., добавляя в мелодию виртуозные каденции. Газеты писали: «Г-жа Зонтаг прекрасно вникла в песню сию; она поняла душу ее, не обременяла ее лишними нотами, а украшала токмо конец всякого куплета исполненного русского вкуса вариациями собственного сочинения» (цит. по: (Штейнпресс Б., с. 235)). Позднее певица не раз выступала в Петербурге с концертами, на которых обязательно исполняла алябьевского «Соловья».

Зонтаг пела романс не только в России в знак уважения к российской публике. В частности, летом 1852 г. она предприняла поездку в США, где «выступала

в Ливерпуле и Нью-Йорке, Филадельфии и Бостоне – везде ее встречали со всеми возможными почестями и энтузиазмом» (Хао Юй, 2020, с. 266). Можно с уверенностью утверждать, «Соловей» входил в программу ее американских выступлений и полюбился не только публике, но и другим певцам. На это указывает факт публикации романса в 1868 г. в Нью-Йорке. На титульном листе издания (рис. 1) указано, что публикуемая русская песня входит в репертуар певицы мисс Дженни Баск<sup>6</sup>. Текст песни переведен на немецкий и итальянский языки. Фамилия композитора же написана с искажением – *Alieneff*.

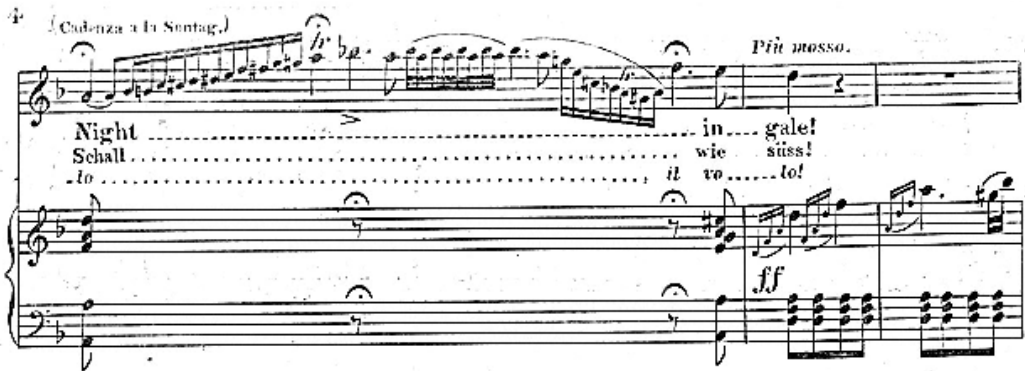


Рис. 1. Титульный лист издания «Соловья». Бостон, 1868

Примечательным элементом этой публикации является каденция, обозначенная в нотах как *Cadenza a la Sontag*, т.е. «в стиле Зонтаг», с характерным хроматическим движением и трелями (пример 1).

«Соловей» стал визитной карточкой в репертуаре Дженни Баск. Так, в газете *The Statesman* от 23 января 1869 г. читаем: «Мисс Дженни Баск обладает хоть и не

Пример 1. Издание «Соловья» из репертуара Дж. Баск. Бостон, 1868  
Cadenza a la Sontag



слишком объемным, но хорошо подготовленным сопрано. В песне «Соловей» она берет высокие ноты, которые, на наш взгляд, выходят за пределы ее природных данных. Это уже не искусство, а искусственность, вокальная гимнастика»<sup>7</sup>.

Распространению «Соловья» способствовала творческая деятельность и других европейских примадонн: Полины Виардо, которая гастролировала в России в 1843–1844 гг., а также Аделины Патти, выступавшей в России в 1860–1870-х гг. Мелодия «Соловья» использовалась в качестве вставного номера в «Севильском цирюльнике» в сцене урока пения. Судя по сохранившимся изданиям XIX в., исполнение «Соловья» во французских постановках оперы Россини практиковали сопрано Аделина Патти и контральто

Анна де Белокка<sup>8</sup>. Так, обложка парижского издания 1874 г. (рис. 2) дает отсылки к опере «Севильский цирюльник» и к именам обеих певиц. Руководитель оркестра *Théâtre Italien* А. Вианеси создал транскрипции романса для контральто и баритона (в стиле Белокки) и для сопрано и тенора (в стиле Патти), то есть для всех типов голосовых амплуа как женских, так и мужских. Различия связаны, главным образом, с выбором тональности: d-moll для высоких голосов и b-moll для низких.

Редактор выписывает всю орнаментку в куплете и припеве, однако оставляет певцу свободу при исполнении каденции. На это указывает ремарка *a piacere*, что подразумевает необходимость украсить каденцию «по своему вкусу» (пример 2).

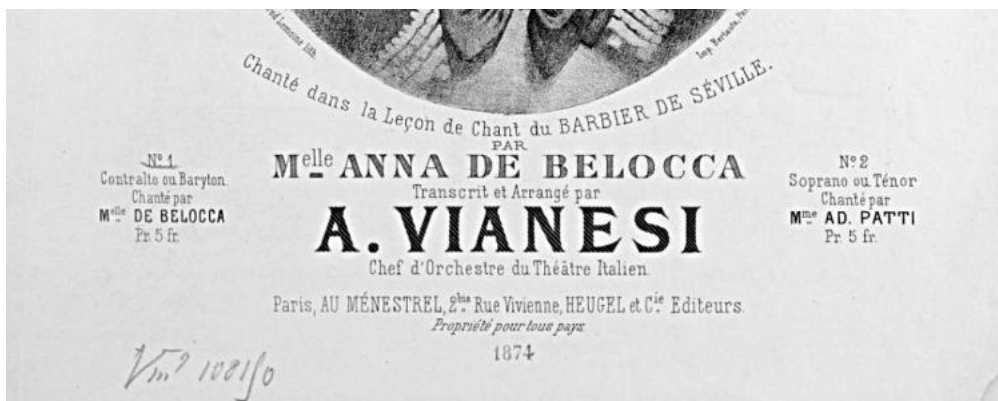


Рис. 2. Публикация «Соловья» как вставного номера в сцене пения в опере «Севильский цирюльник». Ред. А. Вианеси. Париж, 1874

Пример 2. Публикация «Соловья» как вставного номера в сцене пения в опере «Севильский цирюльник». Париж, 1874. Каденция



Данная публикация, по всей видимости, предназначалась для певцов-любителей или для исполнения в домашней среде, поэтому сложные вокальные украшения здесь не выписаны: каждый исполнитель волен украсить мелодию в зависимости от своих голосовых возможностей. Отсылка к именам Белокки и Патти в большей степени указывает на выбор тональности и диапазона, но не отражает специфику вокальной орнаментики, которой украшали мелодию «Соловья» эти две певицы. Выявить особенности вокального стиля Белокки и Патти можно познакомившись с еще одной парижской публикацией – фортепианной транскрипцией романса, созданной пианистом-виртуозом Шарлем Нойшtedом<sup>9</sup> в 1875 г. На титульном листе вновь нахо-

дим упоминание: «Известная русская песня Алябьева, исполненная мадам Патти и мадам Белокка» (рис. 3).

Жанр фортепианной транскрипции предполагает значительное вариативное преобразование исходного тематизма и его свободное развитие. На наш взгляд, именно вокальный стиль певиц стал источником подражания в сочинении Нойшtedа. Учитывая, что между публикацией «Соловья» под редакцией Вианеси (1874) и вариациями Нойшtedа (1875) прошло всего около года, можно сделать вывод, что произведение стало данью уважения вокальному мастерству певиц.

В первом проведении основной темы Нойшted проявляет максимальную близость к оригиналу и сохраняет даже ремарку *a piacere* в каденции (пример 3).

Пример 3. Ш. Нойшted. Транскрипция с вариациями на тему русской песни «Соловей» Алябьева, ремарка «a piacere»



Рис. 3. Ш. Нойшted. Транскрипция с вариациями на тему русской песни «Соловей» Алябьева. Париж, 1875

Дальнейшие вариации строятся на принципах фактурного развития, которые имитируют характерные вокальные приемы «соловьиного пения»: распевы, хроматические

пассажи, форшлаги, скачки в разных регистрах на стаккато, трели (пример 4).

Имитация сложной вокальной орнаментики удачно коррелировала с прин-

циями виртуозной фортепианной игры, позволяя создать эффектное произведение и произвести впечатление на публику. Произведение Нойштеда далеко не первый опыт переноса романса «Соловей» в сферу фортепианной музыки. Задолго до французского пианиста, в 1842 г., транскрипцию русской песни создал Ференц Лист во время гастролей по России. Согласно воспоминаниям А.Н. Серова и самого Алябьева, фантазия Листа укрепила феноменальный успех русской мелодии в Европе (Штейнпресс Б., 1956, с. 240). Чуть позже Лист создал второй вариант транскрипции.

В обработке мелодии «Соловья» Лист опирается на сферу фортепианной техники, а не на вокальные образцы, что позволяет проследить и другой подход к трактовке «Соловья» – сквозь призму инструментального стиля, сложившегося в творчестве исполнителей XIX в. Виртуозный потенциал композитор концентрирует в припеве романса, построенном

на принципе постепенного *accelerando*. Фортепианную фактуру он расслаивает и насыщает каждый слой определенными техническими сложностями, которые многократно усиливаются ускорением темпа.

В основе транскрипции Листа лежит принцип постепенного технического усложнения, что позволяло создать хоть и довольно лаконичную, но весьма эффектную пьесу. Так, финальный ригитурнель композитор насыщает полиритмией, уплотняет фактуру аккордами, а басовые скачки становятся все более широкими за счет октавной дублировки (пример 5).

Имитацию соловьиного пения в транскрипции Листа встречаем во вступлении, основанном на репетициях одной ноты, трелях и пассажах *ad libitum* (пример 6). Такого рода элементы не представляют значительной технической трудности, но вносят в пьесу яркий и выразительный штрих. Во втором варианте транскрипции Лист усилил имитационные элементы за счет добавления трелей.

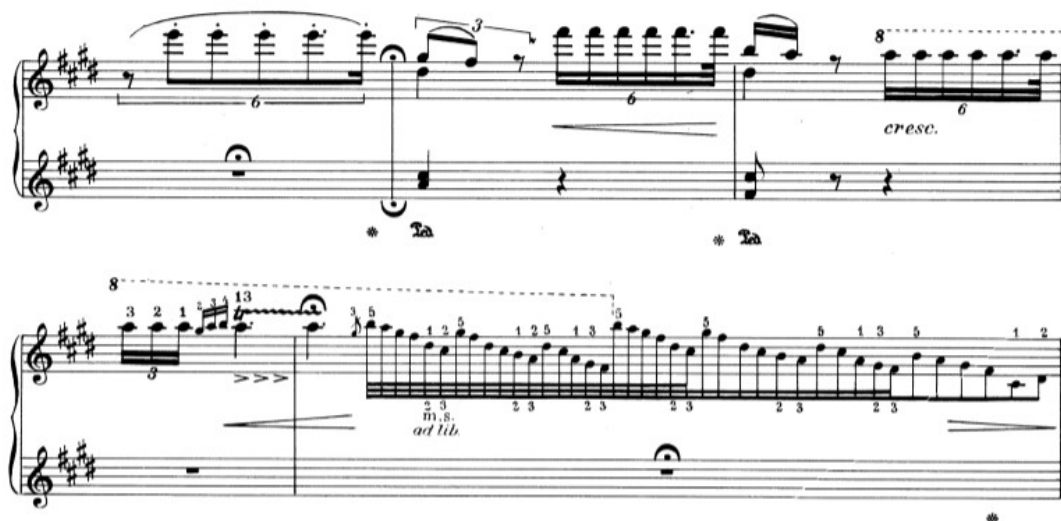
Пример 4. Ш. Нойштед. Транскрипция с вариациями на тему русской песни «Соловей» Алябьева



Пример 5. Ф. Лист. Транскрипция «Соловья». 1842. Ригитурнель



Пример 6. Ф. Лист. Транскрипция «Соловья». 1842. Вступление

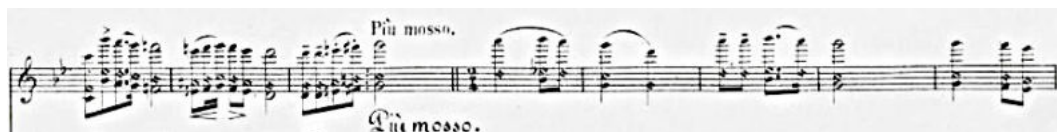


Транскрипции на мелодию русского ромansa создал не только Лист, но и ряд других композиторов-пианистов. Эти сочинения рассчитаны на более скромные исполнительские возможности и, вероятнее всего, предназначались для любителей фортепианного искусства. Таковы обработки Фердинанда Байера<sup>10</sup> (1852), Дидериха Круга (1874), Г.В. Маркса (псевдоним молодого И. Брамса) и других авторов.

Среди инструментальных фантазий на тему «Соловья» выделяются скрипичные транскрипции, созданные бельгийцем Анри Вьетаном (1820–1881) и Аполли-

нарием Контским (1825–1879), польским скрипачом. Оба музыканта были тесно связаны с Россией: Вьетан с 1846 г. занимал должность солиста Императорских театров в Петербурге, а в 1853 г. его сменил Контский, проработавший в столице до начала 1860-х гг. Сочинения обоих авторов отличаются невероятной технической сложностью и демонстрируют комбинации виртуозных приемов игры: двухголосие (пример 7), флажолеты (пример 8), трели в высоких позициях (пример 9), одновременная игра *arco* и *pizzicato* и др.

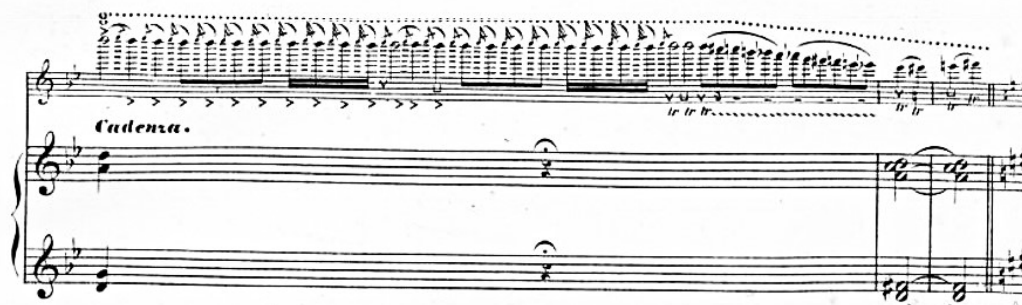
Пример 7. А. Вьетан, ор. 24, № 2. Транскрипция на мелодию ромansa «Соловей»



Пример 8. А. Контский. Парафраз на мелодию Алябьева «Соловей». Флажолеты



Пример 9. А. Контский. Парафраз на мелодию Алябьева «Соловей».  
Трели и игра в высокой позиции



Обозначенные произведения не исчерпывают перечень европейских музыкантов, обращавшихся к мелодии знаменитого русского романса. Тем не менее, они позволяют сделать выводы о причинах популярности «Соловья» и его широком распространении за пределами Российской империи.

Первый фактор, на наш взгляд, обусловлен эстетическими устремлениями эпохи. Романс появился в тот момент, когда вопросы формирования национального своеобразия особенно актуализировались в социально-культурной среде Европы. Именно в 1830–1840-е гг. начинается активное взаимодействие русской и европейской музыкальных культур: многие европейские знаменитости приезжали на гастроли в Россию и открывали для себя ее звуковое пространство. «Соловей» Алябьева, сохраняя интонационную близость русской народной песне, тем не менее, являлся воплощением профессиональной музыкальной традиции, близкой и понятной европейским музыкантам, поэтому легко ложился на слух.

Интеграции алябьевского «Соловья» в европейскую культурную среду не в последнюю очередь способствовал расцвет вокального искусства *bel canto*. Вокальная орнаментика, которой в совершенстве владели оперные звезды той эпохи, невольно рождала ассоциации с пением соловья и справедливо вызывала вос-

торг публики. Российские исследователи О.В. Жесткова и Л.А. Садыкова в статье о примадоннах в операх Дж. Россини и Дж. Мейербергера отмечают, что прием вокальной имитации соловьиного пения получил распространение благодаря опере Луи-Себастьяна Лебрюна «Соловей» (1816), в которой главную роль исполнила блистательная певица Лаура Чинти-Даморо. Особенно поразило зрителей то, что в опере голос соперничал с флейтой, которой до этого традиционно поручалась имитация птичьих трелей: «Самым известным номером из этой оперы стала ария сопрано с облигатной партией флейты, напоминающая виртуозный дуэт голоса и инструмента, состоящих в колоратуре... С тех пор «соловьиные» пассажи стали неотъемлемой частью вокального стиля Чинти-Даморо», – пишут авторы (Жесткова О., 2013, с. 166). Хотя опера Лебрюна не связана с романсом Алябьева, сам факт подражания соловьиному (равно инструментальному) пению воспринимался публикой того времени как вершина вокального мастерства певца. В этой связи, весьма показательно, что Г. Зонтаг, П. Виардо, А. Патти, А. Белокка, Дж. Баск включали романс Алябьева в свой репертуар и насыщали мелодию сложными пассажами и каденциями. Таким образом, специфика вокальных транскрипций романса определялась стремлением к свободному подражанию

пению соловья – совершенного певца природы.

В инструментальных транскрипциях на тему русского романса композиторы опираются на элементы виртуозного стиля исполнительства. В музыкальном пространстве Европы в этот период выдвигается концертирующий солист-виртуоз, который нуждался в ярком и «зрелищном» репертуаре, способном выгодно подчеркнуть технику игры и произвести впечатление на публику. «Соловей» в полной мере удовлетворял этот запрос и содержал значительный потенциал для показа сложных и виртуозных приемов игры. Этому способствовало сразу несколько композиционных особенностей романса. Во-первых, темповый контраст неспешного куплета и оживленного при-

пева позволял усложнить техническую сторону за счет ускорения темпа и наращивания динамики. В этом случае кульминация произведения смещалась на конец пьесы, создавая эффектный финал. Во-вторых, само название романса подталкивало к звукоподражанию и внедрению различных виртуозных приемов игры: орнаментации, трелей, форшлаггов, флажолетов, охвату предельно высокого регистра инструментов. Все эти элементы в пьесах гармонично вписывались в саму природу музыки и дополняли ее образное содержание.

Таким образом, романс «Соловей» отвечал сразу нескольким тенденциям романтической эпохи, что и определило его широкое распространение в контексте европейского искусства XIX в.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Переписка П.И. Чайковского и Н.Ф. фон Мекк. URL: <https://www.tchaikov.ru/1877-015.html> (дата обращения: 5.02.2025).

<sup>2</sup> Стилистика и особенности интерпретации камерно-вокального творчества А. Алябьева подробно рассматриваются в диссертации М.А. Букринской (2012).

<sup>3</sup> Булахов полюбился московской публике как артист, выступавший в водевилях, дивертисментах, комедиях, исполняя, в том числе, народные песни.

<sup>4</sup> Вопросы распространения русского мелоса в европейском театральном искусстве рассматриваются в статье Е.Ю. Шигаевой «Славянские народные песни в европейской опере» (2015). Она выделяет несколько русских мелодий, цитируемых европейскими композиторами, например, «Камаринская» (А. Гретри «Петр Великий»), «Ехал казак за Дунай» (У. Джордано «Сибирь»), «Выйду ль я на реченьку» (А. Лорцинг «Царь и плотник»), «Вдоль по улице метелица метет» (В. де Жонсьер «Димитрий») (см. подробнее: (Шигаева Е., 2015)).

<sup>5</sup> Подробная биография певицы представлена в статьях Х.М. Шлеттера (Schletterer H., 1892) и Хао Юй (2020). До поездки в России певица уже приобрела известность как исполнительница партии Агаты в «Вольном стрелке» и Эврианты в одноименной опере К.М. фон Вебера, Розины в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини. Эти

роли принесли ей феноменальный успех в Германии и Франции.

<sup>6</sup> Каких-либо точных биографических данных об этой певице не сохранилось. Однако, судя по упоминаниям ее имени в американских газетах того времени, она выступала до конца 1870-х гг. Баск обладала высоким сопрано.

<sup>7</sup> The Statesman. January 23, 1869. P. 237.

<sup>8</sup> Анна де Белокка (1854–?) – контральто, певица русского происхождения. Родилась в Санкт-Петербурге, где училась у Г. Ниссен-Саломан. Затем переехала в Париж и продолжила обучение у Л. Лаблаша. Выступала Théâtre Italien, где ее главной ролью стала Розина в «Севильском цирюльнике». В дальнейшем много гастролировала в США.

<sup>9</sup> О композиторе и пианисте Шарле Нойштеде (1834–1908) практически не сохранилось информации. Он был известен в Париже как автор фортепианных миниатюр, фантазий на темы из опер «Роберт-дьявол», «Сомнамбула», «Вольный стрелок». Нойштед также являлся автором школы игры на фортепиано.

<sup>10</sup> Обработка романса «Соловей» входит в цикл Ф. Байера «Hommage à la Russie». Помимо мелодии Алябьева, в этом цикле композитор обращается к темам А. Львова «Боже, царя храни», А. Варламова «На заре ты ее не буди», А. Титова «Ветка», народным песням «Вот на пути село большое», «Лучинушка», «Коса» и другим русским мелодиям.

## ЛИТЕРАТУРА

Букринская М.А. Камерно-вокальное творчество А. Алябьева: Стиль и исполнительская интерпретация: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: РАМ, 2012. 27 с.

Жесткова О.В., Садыкова Л.А. Примадонны Россини и Мейербера // Научный вестник Московской консерватории. 2013. Т. 4, вып. 4. С. 150–175.

Лашенко С.К. Европейские примадонны в России: 1840–1843 // Искусство музыки: Теория и история. 2014. № 9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evropeyskie-primadonny-v-rossii-1840-1843> (дата обращения: 5.02.2025)

Хао Юй. Генриетта Зонтаг – немецкий «соловей» XIX века // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. Вып. 12 / сост. Ю.С. Карпов, В.И. Яковлев. Казань: КГК, 2020. С. 261–267.

Шеля А. «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг.: Дис. ... PhD. Тарту: University of Tartu Press, 2018. 268 с.

Шигаева Е.Ю. Славянские народные песни в зарубежных операх // Музыка как национальный мир искусства: Материалы Междунар. науч. конф. Казань: КГК, 2015. С. 129–139.

Штейнпресс Б. Страницы из жизни А.А. Алябьева. М.: Музгиз, 1956. 403 с.

Schletterer H.M. Sontag, Henriette // *Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 34. Leipzig: Duncker & Humblot, 1892. S. 642–657.

## REFERENCES

Bukrinskaya, M.A. (2012), *Kamerno-vokal'noe tvorchestvo A. Alyab'eva: stil' i ispolnitel'skaya interpretatsiya* [Chamber vocal works of A. Alyabyev: style and performing interpretation], Abstract of Cand. Sc. Thesis, RAM, Moscow, 27 p. (in Russ.)

Hao Yu (2020), “Henrietta Sontag – the German «nightingale» of the 19th century”, *Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost'* [Actual problems of musical and performing arts: History and modernity], in Yu.S. Karpov, V.I. Yakovlev (ed.), vol. 12, KGG, Kazan', pp. 261–267. (in Russ.)

Lashchenko, S.K. (2014), “European Prima Donnas in Russia: 1840–1843”, *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The art of music: theory and history], no. 9, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/evropeyskie-primadonny-v-rossii-1840-1843> (Accessed 5 February 2025). (in Russ.)

Schletterer, H.M. (1892), Sontag, Henriette, *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 34. Leipzig, Duncker & Humblot, 1892, S. 642–657. (in Germ.)

Shelya, A. (2018), “*Russkaya pesnya*” v literature 1800–1840-kh gg. [“Russian song” in literature of the 1800s–1840s], PhD Thesis, University of Tartu Press, Tartu, 268 p. (in Russ.)

Shigaeva, E.Yu. (2015), “Slavic folk songs in foreign operas”, *Muzyka kak natsional'nyi mir iskusstva*, KGG, Kazan', pp. 129–139. (in Russ.)

Shteinpress, B. (1956), *Stranitsy iz zhizni A.A. Alyab'eva* [Pages from the life of A.A. Alyabyev], Muzgiz, Moscow, 1956, 403 p. (in Russ.)

Zhestkova, O.V., Sadykova, L.A. (2013), “Prima Donnas of Rossini and Meyerbeer”, *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], Vol. 4, Iss. 4, pp. 150–175. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Лю Яньци, ассистент-стажер кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова  
E-mail: 310892777@qq.com

## Author Information

Liu Yanqi, a trainee assistant at the Department of Special Piano at the L.V. Sobinov Saratov State Conservatory  
E-mail: 310892777@qq.com

Поступила в редакцию 07.02.2025

После доработки 03.07.2025

Принята к публикации 14.08.2025

Received 07.02.2025

Revised 03.07.2025

Accepted for publication 14.08.2025

© Чжоу Ваньи, 2025

УДК 781.61

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-42-50

## О НЕКОТОРЫХ СТИЛЕВЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПАХ ЦИКЛА «МАКРОКОСМОС» ДЖОРДЖА КРАМА (НА ПРИМЕРЕ I ТЕТРАДИ)

Чжоу Ваньи<sup>1</sup>

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

**Аннотация.** Статья посвящена некоторым стилевым и художественным принципам цикла «Макрокосмос» выдающегося американского композитора новейшего времени Джорджа Крама. Метацикл «Макрокосмос» рассматривается в ряду других фортепианных произведений композитора. Особое внимание уделяется тембровой стилистике, характерной для цикла, в контексте значения сонористического ландшафта для понимания образного мира композиции. Рассмотрены исполнительские приемы и особенности графической нотации первой тетради метацикла. Отмечается, что основные закономерности расширенной техники и нотных графических символических записей будут прослеживаться и в других тетрахдах «Макрокосмоса». Фортепианная музыка Джорджа Крама уникальна своей необычайно многообразной тембровой палитрой, композитор раскрывает те звуковые ресурсы инструмента, которые максимально расширяют его сонористический потенциал. Углубление технических и художественных звуковых возможностей происходит за счет собственно игры (во всех возможных игровых зонах рояля) и посредством подключения голоса исполнителя. Применение звукоусиления, так называемой «амплификации», привносит новые оттенки в тембровую палитру композиции, усиливая динамические границы звучания инструмента. Стилиевые особенности макроцикла отражают характерные для композиторского письма Крама черты такие, как полистилистичность, тембровая детализованность, символизм звукового и графического представления, рафинированность метроритмической организации ткани и многослойность кросскорреляций между частями целого, на уровне как отдельных номеров, так и внутри всего метацикла. Концепция первой тетради представляется погружением в звуковую космогоническую систему Крама, в которой устанавливаются тонкие связи между человеком и вселенной. Музыка при этом становится проводником в мистический, непознанный, метафизический мир Духа.

**Ключевые слова:** Макрокосмос, Джордж Крам, расширенные техники игры на фортепиано, графическая нотная нотация

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Чжоу Ваньи. О некоторых стилевых и художественных принципах цикла «Макрокосмос» Джорджа Крама (на примере I тетради) // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 42–50. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-42-50.

## ABOUT SOME STYLISTIC AND ARTISTIC PRINCIPLES OF THE CYCLE “MACROCOSMOS” BY GEORGE KRAM (USING THE EXAMPLE OF I NOTEBOOK)

Zhou Wanyi<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to some stylistic and artistic principles of the cycle “Macrocosmos” by the outstanding American composer of modern times George Crumb. The metacycle “Macrocosmos” is considered in a number of other piano works by the composer. Particular attention is paid to the timbre style characteristic of the cycle, in the context of the importance of the sonoristic landscape for understanding the figurative world of the composition. The article examines the performance techniques and features of the graphic notation of the first notebook of the metacycle, however, it is noted that the main patterns of the extended technique and musical graphic symbolic notations will be traced in other parts of “Macrocosmos”. Piano music by George Crumb is unique in its unusually diverse timbre palette, the composer reveals those sound resources of the instrument that maximize its sonoristic potential. The expansion of technical and artistic sound capabilities occurs both due to the playing itself (in all possible playing zones of the piano) and by connecting the performer's voice. The use of sound amplification, the so-called “amplification”, brings new shades to the timbre palette of the composition, expanding the dynamic boundaries of the instrument's sound. The stylistic features of the macrocycle reflect the features characteristic of Crumb's compositional writing, such as polystylistics, timbre detail, symbolism of sound and graphic representation, refinement of the metro-rhythmic organization of the texture and multi-layered cross-correlations between parts of the whole, both at the level of individual numbers and within the entire metacycle. The concept of the first notebook is presented as an immersion in Crumb's sound cosmogonic system, in which subtle connections are established between man and the universe. Music thus becomes a guide to the mystical, unknown, metaphysical world of the Spirit.

**Keywords:** Makrokosmos, Georg Crumb, extended piano playing techniques, graphic musical notation

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

**For citation:** Zhou Wanyi (2025), “About some stylistic and artistic principles of the cycle «Macrocosmos» by George Kram (using the example of I notebook)”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 42–50. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-42-50

Выдающийся американский композитор Джордж Крам (George Crumb, 1929–2022) прожил долгую творческую жизнь, застав стремительные художественные перемены и культурологические смены парадигм в музыкальном искусстве современности. Ему удалось сформировать уникальный художественный язык и создать систему техник, приемов, стилевых находок, которые помогают безошибочно узнавать его произведения. С начала творческого становления и до конца жизни композитор сохранил особую преданность фортепиано, для которого напишет большую часть своих произведений.

Фортепиано Дж. Крама – это, фактически, мультиинструмент. Не прибегая к препарации<sup>1</sup>, подобно Дж. Кейджу, он расширяет игровые зоны инструмента, позволяя исполнителю извлекать невероятное количество тембровых оттенков, нюансов, используя при этом целостную конструкцию рояля, включая его струнную часть, и применяя все возможные методы туше, аппликатурные приемы, педальные техники. На этом пути Крам,

прежде всего, следует Генри Коуэллу в его философии слышания и интерпретации фортепиано как источника колоссально-го и до сих пор целиком не раскрытого звукового ресурса.

Однажды немецкий композитор, один из выдающихся экспериментаторов XX в., Карлхайнц Штокхаузен сказал вышеупомянутому Джону Кейджу: «Две вещи я требую от композитора: чтобы тот изобретал и чтобы поражал меня» (Когутек Ц., 1976, с. 185). В музыке Крама мы находим другое качество, другую грань этого явления. Да, он изобретает, виртуозно и фантастично, но, при этом не ставит цель поразить слушателя. Его задача – погрузить, покорить и увлечь в мир своей музыки. Как отмечает Ольга Манулкина: «Построение музыкальной формы у Крама связано прежде всего с отказом от длительного развития образа, от конфликтных взаимоотношений тематизма. Структура цикла нередко предопределена идеями метафизики, религии, археологии, эволюционной теории, астрологии, астрономии или экологической чистоты.

Композитор предпочитает экспозиционные типы изложения и развертывание на протяжении пьесы какого-либо одного образа, контрастные сопоставления законченных характеров» (2010, с. 304).

Метацикл «Макрокосмос» состоит из четырех тетрадей (созданных в 1972, 1973, 1974 и 1979 гг.); третья из них написана для двух амплифицированных фортепиано<sup>2</sup> и ударных, а четвертая – для амплифицированного фортепиано в четыре руки. В 1972 г. была создана первая тетрадь, которую композитор посвятил своему другу и единомышленнику Дэвиду Берджу. Она имела программное название: «Двенадцать фантастических пьес о зодиаке» и определенную концентрическую структуру, состояла из трех частей, в каждой из которых содержалось четыре номера. Все номера были предварены программными названиями. В следующем году появляется вторая тетрадь, получив посвящение памяти Густава Малера. В 1974 г. для расширенного состава написана третья тетрадь, которая имела самостоятельный заголовок: «Музыка для летнего вечера». В этой тетради пять номеров. Заключительная часть цикла получила название «Небесная механика» и содержала подзаголовок «Космические танцы для амплифицированного фортепиано в четыре руки». Название каждой пьесы оказалось связано с определенной звездой: α Центавра, β Лебеда, γ Дракона и δ Ориона. Последняя тетрадь была окончательно дописана только в 1979 г. В полном варианте метацикл<sup>3</sup> прозвучал 12 июня 1980 г. в г. Буффало.

Говоря о терминологических названиях, которые используются в заголовках третьей и четвертой тетради, следует отметить, что помимо «подзвучивания», в метацикле так или иначе применяются техники «расширения»<sup>4</sup> звучания инструмента. Специфика технических приемов раскрывается композитором в предисло-

вии и комментариях в нотном тексте. Для понимания базовых стилевых установок, которые лежат в основе этого замысла Джорджа Крама, следует четко представлять важность дифференциации типов функционирования фортепиано, в зависимости от художественных задач композитора. Мы встречаем три варианта классификации рояля: «conventional piano» («обычное фортепиано») – фортепиано с применением традиционных исполнительских приемов игры; «extended piano» («расширенное фортепиано») – фортепиано с применением прямого контакта со струнами, но без звукового усиления; «amplified piano» («усиленное фортепиано») – фортепиано, усиленное электрическими средствами. В большей части пьес совмещаются приемы игры, относящиеся к трем этим вариантам. Можно также заметить, что чем более метафорична и «космична» программа пьесы, тем больше Крам отходит от традиционного звучания. Как отмечают В. Петров и Ю. Горбунова: «Макрокосмос I» и «Макрокосмос II» на образно-содержательном уровне становятся диптихом, в котором раскрываются основные проблемы человеческой эволюции — от зарождения жизни до сегодняшних апокалиптических моментов (Петров В., 2021а; Сигида С., 2007).

В первую тетрадь входят следующие пьесы:

1. Primeval Sounds (Genesis I) (Cancer) / Первозданные звуки (Генезис I) (Рак);
2. Proteus (Pisces) / Протей (Рыбы);
3. Pastorale (from the Kingdom of Atlantis, ca. 10,000 B.C.) (Taurus) / Пастораль (из царства Атлантиды, около 10 000 лет до н.э.). (Телец);
4. Crucifixus (Capricorn) / Распятие (Козерог);
5. The Phantom Gondolier (Scorpio) / Призрачный гондольер (Скорпион);
6. Night-Spell I (Sagittarius) / Ночное заклинание (Стрелец);

7. Music of Shadows (for Aeolian Harp) (Libra) / Музыка теней (для эоловой арфы) (Весы);

8. The Magic Circle of Infinity (Moto Perpetuo) (Leo) / Магический круг бесконечности (Вечное движение) (Лев);

9. The Abyss of Time (Virgo) / Бездна времени (Дева);

10. Spring-Fire (Aries) / Весенний огонь (Овен);

11. Dream Images (Love-Death Music) (Gemini) / Сонные образы (Музыка любви и смерти) (Близнецы);

12. Spiral Galaxy (Aquarius) / Спиральная галактика (Водолей) (Crumb C., 1972).

Название цикла не может не вызывать прямых эстетических ассоциаций у слушателя с другим метациклом – «Микрокосмосом» Бела Бартока, что и сам автор подтверждает во вступительном слове к партитуре: «Название и структура моего “Макрокосмоса” отражает мое восхищение двумя великими композиторами двадцатого века, писавшими фортепианную музыку – Бела Бартоком и Клодом Дебюсси. Конечно, я имел в виду «Микрокосмос» Бартока и Двадцать четыре прелюдии Дебюсси <...> Однако эти ассоциации – чисто внешние, и я предполагаю, что “духовный импульс” моей музыки ближе к темной стороне Шопена и даже к по-детски непосредственным фантазиям раннего Шумана» (Crumb C., 1972, p. 2).

Во вступительном слове к первой тетради приводится небольшая эмоциональная оценка творческого состояния композитора в процессе работы над циклом: «Во время работы над первой тетрадью “Макрокосмоса” мне постоянно являлись какие-то образы. Иногда довольно четкие, иногда смутные и почти подсознательные, эти образы, казалось, объединялись вокруг следующих нескольких идей (даны вне логической последовательности за неимением таковой): “магические

свойства” музыки; проблема происхождения зла; “безвременье” времени; чувство глубокой иронии по отношению к жизни (так прекрасно переданное в музыке Моцарта и Малера); не дающие покоя слова Паскаля: “Вечное молчание бесконечных пространств ужасает меня”...» (Crumb C., 1972, p. 2).

Как уже было отмечено, цикл разделен на три части по четыре пьесы. Четвертая, восьмая и двенадцатая выполняют роль драматургических узлов – это пьесы-знаки. В них, используя особую графику (рис. 1–3), композитор располагает ноты в символических формах: креста в четвертой («Crucifixus»), круга в восьмой («The Magic Circle of Infinity») и спирали – в двенадцатой («Spiral Galaxy»). Как отмечает Алла Аблова: «В каждом произведении Крам каждый раз заново изобретает форму нотографического выражения своих мыслей» (Аблова А., 2001, с. 138).

Композитор не дает объяснение графической символике, однако некоторые предположения не могут не возникнуть, в частности, о движении в глубину разного постижения мироздания, в котором спираль становится символом неразрывности временно-континуумного его устройства. Еще одна гипотеза возникает как предположение о скрытой метафизической сюжетности первой тетради. Безусловную драматургическую нагрузку несут «арки» – номера «символы», это закрепляется также при помощи сквозных тем. Ряд трехзвучных аккордов, открывающий цикл, повторяется в начале четвертой пьесы и в начале девятой («The Abyss of Time»). Эта последовательность как будто запечатывает образ времени, в самом обобщенном, философском его понимании.

В первой тетради «Макрокосмоса» мы сталкиваемся с определенной системой тембровых символов, которые воз-



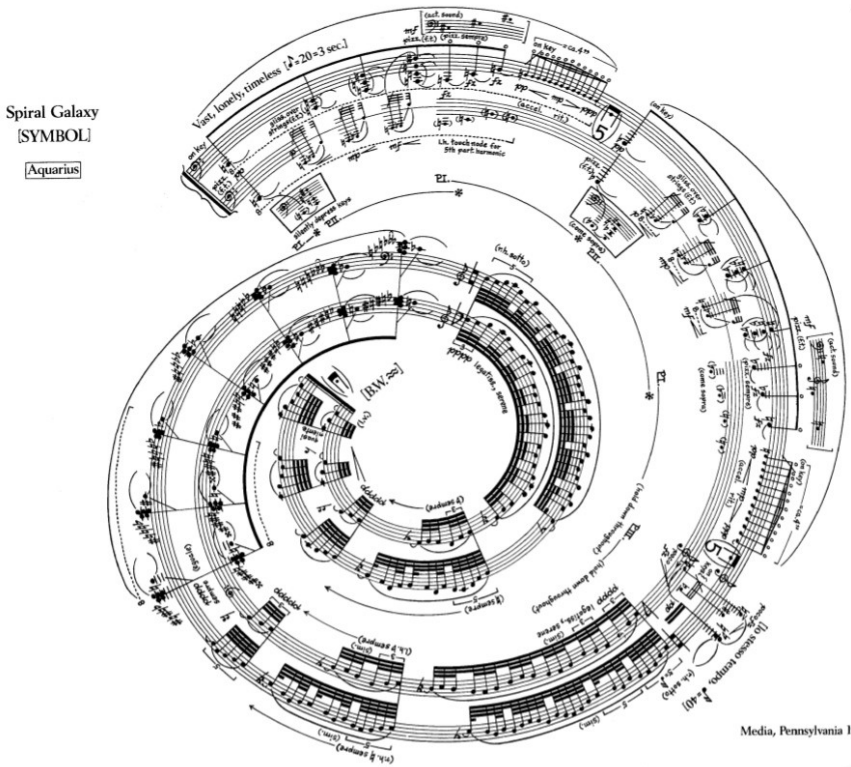


Рис. 3. Нотная запись Пьесы № 12

действуют уже не на умственную, а на эмоциональную сферу восприятия слушателя. В этой тетради очень большое внимание уделяется игре на струнах (под-робное исследование расширенных тех-ник игры на фортепиано в области струн представлено в монографии Александра Радвиловича (2011)). Крам выделяет два вида пиццикато: более острое – ногтем и менее острое – подушечкой (обозначают-ся «pizz.» плюс соответственно «f.n.» /«fingernail» – ноготь/ и «f.t.» /«fingertip» – кончик пальца/). Подобным образом дифференцируются два вида глиссандо на струнах («gliss. over strings»). Сильный удар по струне кончиком пальца – мартел-лято на струне («Mart. /f.t./»). Приглушить струну («+») – ставится над / под нотой, исполняемой на клавиатуре. Заглушить вибрирующую струну («□»). Последнее и предпоследнее – кончиком пальца. Скре-сти струну («scrub string»), с помощью ног-тя – используется на струнах с обмоткой.

При переходе от игры на струнах к игре на клавишах указывается «on keys» («на кла-вишах»). Особым образом применяются гармоника, т.е. выделяется второй («2<sup>nd</sup> partial») и пятый («5<sup>th</sup> partial») оберто-н путем зажатия струны в соответствующих местах. Также необычные звуковые эф-фекты достигаются при использовании та-ких предметов, как металлическая цепоч-ка, металлические наперстки, надеваемые на пальцы и металлический плектр.

Большое внимание автор уделяет использованию всех педалей: правой, средней (sostenuto) и левой («PI», «PII» и «PIII»). Например, приподнятые без-звучным двухоктавным кластером и за-фиксированные в таком состоянии при помощи средней педали 25 нижних демп-феров в «Протее» и «Пасторали» создают особую звучность, удивительным обра-зом сочетающую в себе чистоту и ясность беспедальной и объемность педальной тембровой палитры.

В число «расширенных» звуковых техник входит применение в цикле голоса и микрофона. По мнению автора, такие исполнительские приемы придают музыке «характер магического заклинания» и «раскрывают метафизическую сущность музыки» (Сигида С., 2007, с. 379). Фразы, произносимые в Пьесе № 5 «The Phantom Gondolier», в случае если пианист – женщина, должны исполняться на октаву выше, чем они записаны. Фразы, исполняемые свистом, даны на высоте их реального звучания. Микрофон, располагаемый над зоной басовых струн, используется для звукоусиления фортепиано. Уровень звукоусиления должен быть достаточно сильным, так, чтобы самые громкие пассажи звучали очень мощно. Громкость должна оставаться стабильной во время исполнения.

Первая тетрадь «Макрокосмоса» выполняет функцию введения в макроцикл и погружает слушателя в сложный сонорный метафизический мир, который воссоздает композитор. Основная сюжетная линия раскрывается в пьесах-символах. Так, Пьеса № 4 – это символ креста. Она исполняется по горизонтали, потом, после произнесения пианистом имени Христа, ноты переворачиваются и играют с другой стороны. Темы, которые изложены на двух станах, являются антагонистами. Первая, изложенная по горизонтали, подобно нашей реальности мрачная, темная, таинственная. Вторая, изложенная по вертикали, воплощает в себе образ небесного мира, она светла и возвышенна. В Пьесе № 5 «Призрачный гондольер» используются цитаты из оперы «Фауст» Гектора Берлиоза (проклятия Фауста). Звуки, извлекаемые наперстком, создают ощущение ужаса, страха.

В Пьесе № 7, с подзаголовком «Музыка теней (для эоловой арфы)», мир как будто разделяется на две зоны: слышимую и представляемую. Помогает создать та-

кую сложную звуковую иллюзию эффект, впервые примененный Генри Коуэллом, глиссандо по струнам при специально выстроенном аккорде. Мы опять попадаем в двоемирие Крама – перед нами предстает макрокосмос земной и небесный, которые сообщаются языком высшей материи – музыкой. В Пьесе № 8 встречаем графический символ, на этот раз – круг. Музыка становится воплощением вечного движения к обновлению, в котором нет жизни и смерти. Темы старения и возрождения возвращаются в следующем номере, в котором Крам опять прибегает к цитате, в этот раз обращаясь к Ф. Шопену, образ любви, который стоит выше жизни и смерти заимствован им из «Фантазии-экспромта». В № 12 тетрадь подытоживает образ спирали. Спираль как начало без конца, как образ Вселенной, космоса, это и завершение первой тетради, и открытие второй, приглашение в новые пласты и слои Макрокосмоса.

Что является основной концепцией первой тетради «Макрокосмоса»? Как нам кажется, это погружение в атмосферу космической гармонии, выстраивание тонких связей между человеком и Вселенной посредством звука как проводника в мистический, непознанный, метафизический мир Духа. Герой цикла это сам слушатель, он созерцает космические пространства, соединяясь в процессе звучания с символическими архетипами, воссоздающими образ вечности, время для него теряет свой темп и границы, образы прошлого сливаются с настоящим и будущим. Тут, как отмечает Юлия Маркина, «представлено растворение природного (в том числе человеческого) начала в космическом: в музыке преобладают тишина и спокойствие, а содержание погружает слушателя в атмосферу отрешения от мирских сует» (Маркина Ю., 2018; Петров В., 2021б).

Метаморфозы, которые происходят со звучанием фортепиано, его расширение в сторону новых технических возможностей, звукоусиление, применение голоса и специальных устройств для звукоизвлечения, делают сам процесс исполнения синтетическим инструментальным

перформансом. Выходя за пределы звуковых границ, установленных предшественниками Крама, композитор позволяет расширить философское представление о границах жизни и смерти, космоса и времени, приглашая продолжить этот путь в своей Музыкальной Вселенной.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Препарированное фортепиано (prepared piano) – инструмент, в корпус которого на молоточки, струны или между ними помещаются или ввинчиваются различные предметы. Изобретателем препарированного (или подготовленного) фортепиано и автором этого музыкального термина был Джон Кейдж.

<sup>2</sup> Амплифицированное фортепиано (amplified piano) – термин, обозначающий звуковое усиление громкости инструмента с помощью специальной технологии, при которой используются микрофоны, преобразователь звуковых волн в электрические сигналы и усилитель их мощности в процессе воспроизведения акустическими мониторами.

В композиторской практике впервые стал применяться Джорджем Крамом.

<sup>3</sup> Термин «метацикл» образован от понятия «цикл» с помощью приставки «мета». В древнегреческом языке предлог μετά (metá) и приставка мета- имеют значения: «после», «следующее», «за», а также «через», «между». Термин применяется в искусствоведении в понимании «цикла над циклом», большего или нового цикла, следующего, соответственно, за меньшим или более ранним.

<sup>4</sup> Расширенное фортепиано (extended piano) – инструмент, при игре на котором применяются различные приспособления и рабочей зоной звукоизвлечения становится весь корпус рояля.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аблова А. Мир композитора Джорджа Крама // Музыкант в традиционной и современной культуре: Материалы междунар. симпоз.: К 60-летию И.В. Мациевского / ред. Д. Абдулнасырова. СПб., 2001. 155 с.
- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
- Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: Американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 777 с.
- Маркина Ю.В. «Макрокосмос III» Джорджа Крама: Созерцание природы Космоса // Philharmonica. 2018. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/makrokosmos-iii-dzhordzha-krama-sozertsanie-prirody-kosmosa> (дата обращения: 27.03.2025).
- Петров В.О., Горбунова Ю.В. «Макрокосмос I» и «Макрокосмос II» Джорджа Крама: явления человеческой жизни // Музыка и время. 2021а. № 1. С. 8–14.
- Петров В.О., Маркина Ю.В. «Макрокосмос III» и «Макрокосмос IV» Джорджа Крама: Созерцание природы Космоса и Вечность // Музыка и время. 2021б. № 2. С. 3–8.
- Радвилевич А.Ю. Инструментарий новой музыки. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. 240 с.
- Сигида С.Ю. Постмодернизм. Джордж Крам // Музыкальная культура США: Учеб. пособие

## REFERENCES

- Ablova, A. (2001), "The world of composer George Cram", *Muzykant v traditsionnoi i sovremennoi kul'ture* [The musician in traditional and modern culture]. in D. Abdunasyrova (ed.), Saint Petersburg, 155 p. (in Russ.)
- Crumb, G. (1972), *Makrokosmos*, Vol. I, New York, London, Frankfurt, 17 p. (in Eng.)
- Kogoutek, C. (1976), *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [The technique of composition in music of the XX century], Muzyka, Moscow, 367 p. (in Russ.)
- Manulkina, O.B. (2010), *Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: American music of XX century], Izd-vo Ivana Limbakha, Saint Petersburg, 777 p. (in Russ.)
- Markina, Yu.V. (2018), "«Macrocosmos III» by George Krum: Contemplation of the nature of the Cosmos", *Philharmonica*, no. 4. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/makrokosmos-iii-dzhordzha-krama-sozertsanie-prirody-kosmosa> (Accessed 27 March 2025).
- Petrov, V.O., Gorbunova, Yu.V. (2021a), "«Macrocosmos I» and «Macrocosmos II» by George Kram: phenomena of human life", *Muzyka i vremya* [Music and time], no. 1, pp. 8–14. (in Russ.)
- Petrov, V.O., Markina, Yu.V. (2021b), "«Macrocosmos III» and «Macrocosmos IV» by George

для педагогов и студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / отв.ред. М. Переверзева. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2007. С. 373–383.

Crumb G. Makrokosmos. Vol. I. New York; London; Frankfurt, 1972. 17 p.

Kram: Contemplation of the nature of the Cosmos and Eternity”, *Muzyka i vremya* [Music and time], no. 2, pp. 3–8. (in Russ.)

Radvilovich, A.Yu. (2011), *Instrumentarii novoi muzyki* [The toolkit of new music], Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, 240 p. (in Russ.)

Sigida, S.Yu. (2007), “Postmodernism. George Krum”, *Muzykal'naya kul'tura SShA* [Musical culture of USA], in M. Pereverzeva (ed.), MGK im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, pp. 373–383. (in Russ.)

---

### Сведения об авторе

Чжоу Ваньи, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Н.В. Медведева) (Санкт-Петербург)

E-mail: zhouwany1996@yandex.ru

### Author Information

Zhou Wanyi, Postgraduate of the Department of Musical Education and Training at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Professor N.V. Medvedeva) (Saint Petersburg)

E-mail: zhouwany1996@yandex.ru

Поступила в редакцию 12.02.2025

После доработки 14.07.2025

Принята к публикации 15.08.2025

Received 12.02.2025

Revised 14.07.2025

Accepted for publication 15.08.2025

# ТРАДИЦИИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И БАРОККО В МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

---

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 51–66

ISSN 2308-1031

Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 3, pp. 51–66

ISSN 2308-1031

© Heinemann, M., 2025

УДК 78.02

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-51-66

## SCHÜTZ' SCHWANENGESANG

M. Heinemann<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, 01067, Dresden, Deutschland

**Abstract.** Heinrich Schütz's *Schwanengesang*, his last work, can be understood as an attempt to combine three layers of music: the music of the past, manifest especially in psalmody (as intonation and as *cantus firmus prius factus*), but then also in the techniques of cantional writing and early classical vocal polyphony; the music of the present in the developed double chorale of 'Venetian' provenance and the combination of different stylistic levels; finally, a music of the future in which the structure of the movement is only a means to the end of organising the sound. A philosophical foundation for this combination of three temporal levels can be found in Augustine's *Confessiones*.

**Keywords:** Heinrich Schütz, baroque, Swansong, Opus ultimum, Magnificat, Psalm 100, Psalm 119, classical vocal polyphony, Double choir, music analysis, sacred music

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

**For citation:** Heinemann, M. (2025), "Schütz' Schwanengesang", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 51–66. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-51-66.

## «ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЬ» ШЮТЦА

M. Хайнеман<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Дрезденская высшая школа музыки имени Карла Марии фон Вебера, 01067, Дрезден, Германия

**Аннотация.** «Лебединая песнь» Генриха Шютца, его последнее произведение, может быть понята как попытка объединить три «слоя» музыки: музыку прошлого, проявляющуюся, прежде всего, в псалмодии (на интонационном уровне и как *cantus firmus prius factus*), а также в технике *Kantionalsatz* и ранней классической вокальной полифонии; музыку настоящего – в развитой двуххорности «венедианского» происхождения и сочетании различных стилистических уровней; наконец, музыку будущего, в которой структуры музыкального развития – в конечном итоге только средства организации звучания. Философское обоснование такого сочетания трех временных уровней можно найти в «Исповеди» Августина.

**Ключевые слова:** Генрих Шютц, барокко, Лебединая песнь, Opus ultimum, магнификат, Псалм 100, Псалм 119, классическая вокальная полифония, техника разделения хоров, анализ музыки, духовная музыка

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Хайнеман М. «Лебединая песнь» Шютца / пер. с нем. А.А. Мальцевой // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 3. С. 51–66. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-51-66.

---

Ein letztes Werk, unvollständig überliefert, doch von Schütz' Seite abgeschlossen. Nach eigenen Worten sein Schwanengesang, eine Summe des Komponierens. Das selbstgesetzte Ziel war, den 119. Psalm zu vertonen, dessen Umfang zwar ein «großes» Werk bezeichnet, dessen narrativer Inhalt jedoch weder hinsichtlich der Anlage noch schon in seinen einzelnen Versen eine dramaturgisch wirkungsvolle Umsetzung nahelegt. 176 Verse umfasst dieser längste aller Psalmen, gegliedert in 22 Strophen, entsprechend der Zahl der Buchstaben im hebräischen Alphabet, die ihrerseits auch die Anfangsworte von je 8 Versen bestimmen. Mehr als ein mathematisches Kunststück, soll dieser Psalm im Produkt dieser beiden bedeutsamen Zahlen – die 8 gilt im Judentum als Zahl, die Immanenz und Transzendenz, Zeitlichkeit und Überzeitlichkeit verbindet und der ein Moment der Vervollkommenheit innewohnt, – exemplarisch alles, was durch Buchstaben, Text und Schrift auszudrücken ist, fassen.

Nichts Geringeres, als diesem Anspruch gerecht zu werden, versuchte Schütz, wenn er eine Vertonung des 119. Psalmes, des «goldenen Alphabet», anging: als ultimative Herausforderung, noch einmal «alles» – was meint: alles, was mit Worten auszudrücken ist – in Musik zu setzen. Das Mittel der Wahl ist ein achtstimmiger Doppelchor, ohne obligate Instrumente, aber auch ohne vokale Kunstgriffe komplexer Kontrapunktik, Imitation oder Falsobordone-Passagen. Ebenso scheinen auf den ersten Blick überraschende Harmoniewechsel oder originelle Dispositionen des vokalen Ensembles zu fehlen, etwa dass mit Tief- oder Hochchören bestimmte Textteile hervorgehoben würden. Beide Chöre sind konventionell vierstimmig besetzt, und auch in Vertonungen des 100. Psalms und des Magnificats, die den Schwanengesang abrunden, weicht Schütz vom blockhaften Alternieren und gelegentlichen Tutti

der zwei Vokalensembles nicht ab. Ein Werk, das weniger vom Gedanken einer spannungsvollen Dramaturgie getragen ist als der Idee einer geistigen Übung.

Ob Schütz eine zyklische Aufführung des gesamten Opus, dem er seine letzten Lebensjahre widmete, je bedachte, ist unbestimmt. Überliefert ist das Werk lediglich handschriftlich in neun Stimmbüchern (acht Vokalstimmen + Continuo-Part), von denen zwei verloren gingen. Lediglich ein gedrucktes Titelblatt mit der autographen Anweisung, bei einer Aufführung möge man die Chöre getrennt aufstellen und jedem eine Kleinorgel als Generalbassinstrument zuordnen (vgl. Schriftstücke von Heinrich Schütz / Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. von Michael Heinemann. Köln: Dohr, 2010. 446 S.), deutet auf den Plan einer praktischen Realisierung, die aber weder zu Lebzeiten Schütz' noch in den folgenden Jahrhunderten je belegt ist. Erst nach einer Wiederentdeckung der Stimmbücher, die sich um 1900 in einem Notenarchiv in Guben fanden, wurde das Werk bekannt; aufgeführt werden konnte es erst nach klugen, auch ästhetisch befriedigenden Rekonstruktionen der beiden fehlenden Stimmen, die Wolfram Steude (Schütz H., 1984) und (in einem zweiten Zugriff) Werner Breig (Der 119. Psalm (Schütz H., 2017) vornahmen.

Warum zu Schütz' Lebzeiten die Publikation des Gesamtwerks unterblieb, ist nur zu mutmaßen. Dass ein Titelblatt bereits gedruckt wurde, lässt auf Vorbereitungen schließen, die in Schütz' Umfeld, möglicherweise von seinem Schüler Constantin Christian Dedekind, betrieben wurden, dann jedoch aus ungeklärter Ursache abbrachen. Möglicherweise verhinderte Schütz' Tod 1672 eine Fortsetzung der Arbeiten an einer Veröffentlichung; er selbst hätte vielleicht die Finanzierung des Projekts gewährleistet, ohne Rücksichten auf Markt

und Ertrag, die von der Nachwelt zu nehmen waren. Denn der Aufwand für die Produktion eines abendfüllenden Werkes nur unter dem Vorzeichen von Hommage und Monument, dem verdienten Hofkapellmeister und Mentor zahlreicher Musiker zum Gedächtnis, dürfte ungeachtet aller Wertschätzung wohl auch dem Kurfürsten zu groß erschienen sein.

Vielleicht war aber auch gar nicht die Öffentlichkeit Schütz' primärer Adressat. Es mochte ihm genügen, für sich, aus persönlicher Motivation, einen Text, der als Essenz des Psalters galt und im Weiteren stellvertretend für alle Worte der Bibel, ja alles Gott zugewandte Denken (soweit in Buchstaben zu fassen) stand, mit einem satztechnischen Verfahren zu vertonen, das nach seinem Verständnis nicht unmittelbar an einen bestimmten Stil gebunden war. Dazu war die Doppelchörigkeit ein probates Mittel: Sie repräsentierte mit dem Verweis auf Venedig, wo sie ihre historisch nachhaltigste Ausprägung erfahren hatte, eine für Schütz und seine künstlerische Sozialisation kaum zu überschätzende Station, war zudem klanglich ebenso attraktiv wie repräsentativ und rekurierte mit der Zahl der acht Vokalstimmen wieder auf die Menge der Verse, die in den einzelnen Strophen des 119. Psalms zu finden waren. Dieses Klangideal wie auch die künstlerischen Erfahrungen dürften Schütz stets gegenwärtig gewesen sein; zu allen Zeiten seines Lebens und Schaffens finden sich doppelchörige Werke, und vielleicht nicht zufällig rekuriert die einzige Darstellung, die Schütz musizierend im Kreis seiner Hofkapelle zeigt, auf das Genre einer Vielchörigkeit, in der sich vokale und instrumentale Stimmen mischen. Umgekehrt, so die hier vorgestellte These, könnte eine Blick auf diesen Kupferstich auch Sinn und Gehalt von Schütz' Schwanengesang erhellen.

Gezeigt wird auf dem Kupferstich von David Conrad, der einem «Geistreichen Gesangbuch» von 1676 vorangestellt ist,

die Dresdner Schlosskapelle, freilich in einer idealisierten Gestalt. Der Raum ist deutlich kleiner, als nach dem Bild zu vermuten, und spätere Darstellungen vermitteln wie aktuelle Fotografien sehr viel besser den Eindruck einer Kirche, die weder für eine große Gemeinde bestimmt war noch schon Aufführungen mit einem umfangreichen Ensemble erlaubt. Doch will dieser Kupferstich auch nur bedingt eine bestimmte aufführungspraktische Situation dokumentieren. Einem beigegefügt Gedicht zufolge ist er eine Illustration des 100. Psalms, und Zahlen im Text des Poems verweisen auf Details des Stichs, von den wichtigsten Akteuren bis hin zum biblischen Kontext, der die Darstellung motiviert. So sicher der Raum des Dresdner Schlosses intendiert ist – ungeachtet der wenig gelungenen Darstellung des berühmten Gewölbes – so hinreichend deutlich sind die Gesichtszüge einiger Personen. Dass der Kapellmeister an zentraler Position Schütz selbst ist, duldet durch den Vergleich mit dem vier Jahre vorher, im Zusammenhang mit seiner Beisetzung entstandenen Portrait, keinen Zweifel.

Auch die Anzahl der Musiker, die sich um das Notenpult versammelt haben, stimmt mit zeitgenössischen Besetzungs- und Honorarlisten überein, und wer die Lebensdaten der Mitglieder der Hofkapelle in dieser Zeit mit den abgebildeten Personen vergleicht, wird feststellen, dass der Stecher sehr genau die Situation am Ende von Schütz' Leben dokumentieren wollte. Und wer noch genauer hinsieht, wird bemerken, dass die Musiker unterschiedlich gekleidet sind. Trägt die Mehrzahl geistliche Gewänder, wie sie im Gottesdienst üblich waren, so sind die Kleider einiger älterer Sänger ungleich aufwendiger gehalten. Ein Besatz von Pelz etwa, der hier zu erkennen ist, war nach den Kleiderordnungen der Zeit Angehörigen des Adels vorbehalten, um ihre soziale Stellung zu unterstreichen. Tatsächlich aber finden

sich im Mitgliederverzeichnis der Hofkapelle zu jener Zeit einige italienische Sänger, die vielleicht auch aufgrund ihrer Kunstfertigkeit nobilitiert worden waren: ein weiteres Indiz, dass der Kupferstich den Charakter eines Dokuments haben sollte, und dass er oft mit dem Titel «Schütz im Kreise seiner Hofkapelle» abgedruckt wird, hat unter diesem Aspekt durchaus seine Berechtigung.

Dem freilich widerspricht das musikalische Ensemble von Musikern im Zentrum des Bildes und nicht zuletzt auf den beiden kleinen vorgelagerten Emporen. Für einen solistischen Harfenspieler war in der Hofmusik jener Zeit ebenso wenig Platz wie für Frauen, die ein ungewöhnliches Sortiment von Perkussionsinstrumenten bedienen.

Bei der Suche nach einer Erklärung für dieses Arrangement zumal weiblicher Musikanten wird man jedoch im Alten Testament fündig. Der Überlieferung nach wurden die Israeliten, als sie nach ihrem Auszug aus Ägypten glücklich das Rote Meer durchquert hatten, am heimischen Ufer von Miriam, der Schwester von Moses, und deren Freundinnen mit Musik empfangen: eine der wenigen Stellen in der Bibel, wo explizit von Gesang und Instrumentalspiel die Rede ist. Intendiert ist mithin in diesem Ausschnitt eine historische Musik, eine veritable «alte» Musik, die auch die Integration der Figur des David, des harfenspielenden Königs und legendären Verfassers des Psalters, begründet. Dieser Verweis auf Musik in der Bibel reagiert jedoch auch auf eine zeitgenössische Diskussion im Protestantismus, derzufolge – ähnlich wie zu Zeiten des Tridentinums hundert Jahre zuvor – die Frage, ob die Verwendung von Musik in der Liturgie zulässig sei, eben durch Passagen des Alten Testaments gerechtfertigt wurde. Was aber die Bibel, selbst für die Calvinisten die letzte, unbestreitbare Autorität hinsichtlich der Gestaltung von Gottesdiensten, zuließ, konnte in der Gegenwart nicht verboten sein.

Und noch eine dritte Ebene des Musizierens illustriert der Kupferstich, der im Gewölbe musizierende Engel zeigt. Entgegen dem Befund im Raum der Schlosskapelle; denn die Chronisten berichten von Leidenswerkzeugen, die man den Engeln in die Hände gegeben habe. Mit der Ersetzung durch Musikinstrumente wird dieses Ensemble nun zur «himmlischen» Kantorei, die unaufhörlich das Lob des Schöpfergottes singt. Ihr korrespondiert die Hofkapelle als irdisches Pendant, das aus dem Vergleich mit dem Chor der Engel seine Legitimation bezieht, selbst wenn es dessen Qualität nicht erreichen kann.

So verbinden sich in dem Kupferstich in der Darstellung einer musikalischen Umsetzung des 150. Psalms Dokumentation und Allegorie. Die Musik der Gegenwart, die Kunst Schütz' und seiner Hofkapelle, ist historisch legitimiert und transzendental intendiert. Diese Leserichtung des Bildes vom Vordergrund zum oberen Bildrand wäre auch umzukehren: Die ewige Musik der Engel findet eine erste geschichtliche Ausprägung im Alten Testament und mindestens den Versuch einer Umsetzung mit den Klängen des Dresdner Ensembles unter Leitung von Schütz. Diese drei Ebenen verbindet der Psalter, zumal mit seinen großen Lobgesängen: der letzte, 150. Psalm bildet das Thema das Kupferstichs bildet, ein anderer, Psalm 100, an ähnlich signifikanter Stelle stehend ist vermutlich nicht zufällig Bestandteil von Schütz' Schwanengesang.

Zu überlegen wäre also, ob dieser Gedanke des Kupferstichs, drei Zeitschichten darzustellen und in der Vertonung eines Psalms zu vergegenwärtigen, mit der Konzeption von Schütz Opus ultimum zu verbinden ist. Bei genauerem Blick auf die Disposition der Doppelchörigkeit, die alle Sätze dieses Werks prägt, zeigt sich nun, dass Schütz keineswegs nur einen stereotypen Modus verfolgt, zwei Chöre alternieren zu lassen, sondern die Struktur des Tonsatzes zu differenzieren weiß.



Notenbeispiel 3. Heinrich Schütz. *Der 119. Psalm. 1. Wohl denen, die ohne Wandel leben* (SWV 482), T. 1–4

Dass mit den freien Intonationen die Tradition der Psalmodie weitergeführt ist, braucht kaum gesagt zu werden; diese uralte Konvention des (alternierenden) Singens der Psalmverse bedeutet einerseits kaum mehr als den Rekurs auf eine selbstverständliche liturgische Praxis, meint andererseits jedoch zugleich eine divergente zeitliche Ebene: die von Rhythmus und Harmonik noch freie Musik der frühen Kirche, einer auch für Schütz' Gegenwart bereits mehr als anderthalb Jahrtausende zurückliegende Kunst, die sich mit seiner kompositorischen Umsetzung verbindet. Wiederum zweifach: in der Gegenüberstellung der Psalmodie mit der Mehrstimmigkeit, zugleich mit der Integration der Tonfolge als Cantus firmus in den Chorsatz (Notenbeispiel 4).

Dass die lang gehaltenen Töne «prius factus» sind, wie solche Bezugnahme auf einen bereits vorliegenden Gesang auch genannt wurde, bezeichnet genau die zeitliche Differenz, die hier akzentuiert werden soll. Die Musik einer Vergangenheit wird mit der Kompositionstechnik der Gegenwart verbunden, das «Alte» ist im «Neuen» aufgehoben.

Zu überlegen wäre nun, ob auch der Gesang der Engel als eine «utopische» Form

des Musizierens in Schütz' Schwanengesang einen Reflex findet. Dazu kann eine Textstelle Aufschluss geben, die explizit die Musik thematisiert, Vers 54 des 119. Psalms: «Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause». Bedenkt man nun, dass Schütz genau diesen Vers als Leitspruch für die Predigt wählte, die bei seiner Beisetzung gehalten werden sollte, und eben diesen Vers Christoph Bernhard, der oft sein Lieblingsschüler genannt wird, gab, auf dass er für denselben Anlass eine Motette schreiben möge (vgl. (Mattheson J., 1969, S. 322f.)), so kann die Bedeutung, die diesem Passus für Schütz' Frömmigkeit wie auch seine musikotheologische Haltung zukommt, kaum in Frage stehen.

Die Vertonung dieses Verses nun im Schwanengesang ist von auffälliger Kunstfertigkeit und klanglicher Intensität. Die beiden Chöre sind äußerst eng verschränkt und alternieren in schnellstem Wechsel, verbinden zudem die Gegenchörigkeit mit real achtstimmigen Passagen. Kunstvollere Mehrchörigkeit findet sich selbst in den *Symphoniae sacrae*, dem Opus optimum von 1650 nicht, und artifizieller wäre sie auch kaum nach Maßgabe des kompositorischen Standards jener Jahre zu formulieren (Notenbeispiel 5).

Wenn es denn erlaubt ist, von solch auffälligen Stellen und den Informationen aus Schütz' Biographie ein «hermeneutisches Fenster» zu eröffnen, sei die These gewagt, dass Schütz den Versuch unternahm, ein «neues» satztechnisches Verfahren zu explorieren, als Ansatz, ein Äquivalent für die Musik der Engel mit den Mitteln der Gegenwart zu finden.

Folgt man diesem Ansatz, hätte Schütz demnach versucht, in seinem Schwanengesang drei Zeitebenen zu integrieren: die Musik der Vergangenheit, manifest zumal in der Psalmodie (als Intonation und als Cantus firmus prius factus), dann aber auch in den Techniken von Kantionalsatz und altklassischer Vokalpolyphonie; die

Notenbeispiel 4. Heinrich Schütz. *Der 119.*  
*Psalm. 1. Wohl denen, die ohne Wandel leben*  
(SWV 482), T. 102–104

Wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und  
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und  
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und  
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und  
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und  
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und  
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und  
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und  
wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und

Notenbeispiel 5. Heinrich Schütz. *Der 119.*  
*Psalm. 4. Gedenke deinem Knecht an dein Wort*  
(SWV 485), T. 28–29

dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne  
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne  
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne  
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne  
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne  
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne  
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne  
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne  
dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne

Musik der Gegenwart in der entwickelten Doppelchörigkeit «Venezianer» Provenienz und der Verbindung unterschiedlicher stilistischer Ebenen; schließlich eine Musik der Zukunft, in der die Satzstruktur nur ein Mittel zum Zweck der Organisation des Klanges ist (vgl. (Heinemann M., 2023)).

Diese Verschränkung der Zeitebenen in Schütz' Schwanengesang wäre mithin als Versuch zu verstehen, einer zeitlosen Gegenwärtigkeit von biblischem Wort und Gotteslob musikalisch Gestalt zu verleihen. Eine philosophische Grundlegung hierzu bot Augustinus, dessen *Confessiones* im 17. Jahrhundert allenthalben präsent und sicherlich auch Schütz bekannt waren. Hier heißt es im 11. Buch: «Es gibt drei Zeiten, die Gegenwart von Vergangenem, die Gegenwart von Gegenwärtigem und die Gegenwart von Zukünftigem. Denn diese drei sind in der Seele in einem gewissen Sinne, und anderswo finde ich sie nicht: die Gegenwart des Vergangenen als Erinnern, die Gegenwart des Gegenwärtigen als Anschauen, die Gegenwart des Zukünftigen als Erwarten» (Aurelius Augustinus, 2009, S. 599, Liber XI, XX.26). Dieser Ansatz dient zugleich zum

Beweis der Allgegenwart Gottes: «Wer ein bekanntes Lied singt oder hört, der unterliegt beim Erwarten der kommenden Klänge und bei der Erinnerung an die verklungenen einer Veränderung der Stimmung; sein Sinn spaltet sich auf. Aber dir, dem unveränderlich Ewigen, dem wahrhaft ewigen Schöpfer der Geister, geschieht so etwas nicht. Du kanntest am Anfang Himmel und Erde, aber deine Kenntnis hat sich nicht verändert. So hast du im Anfang Himmel und Erde gemacht, aber deine Handlung spaltet sich nicht auf in Vergangenheit und Zukunft. Wer das einsieht, der bekenne es dir. Wer das nicht einsieht, der bekenne es dir auch. Wie erhaben bist du, und doch nimmst du Wohnung bei denen, die demütig sind von Herzen. Die am Boden liegen, hebst du zu dir auf. Denn du bist ihre Höhe» (Aurelius Augustinus, 2009, S. 623, Liber XI, XXXI.41).

Der Gedanke, dass Schütz einen solchen Ansatz verfolgt haben könnte, vermittelt sich auch beim Hören des gesamten Schwanengesangs: ein Eindruck von Gelassenheit und Unaufgeregtheit, bewusster Zurückhaltung und Diskretion

hinsichtlich des Spektrums von Affekten. Kein Drama, dessen reißende Zeit das Publikum ergriffe, spielt sich ab, sondern ein Klangraum wird entfaltet, dem ein Denken in Prozessen mit großräumigen Entwicklungen fremd ist. Mit aristotelischen Kriterien, einem Verständnis von Zeit als Maß der Bewegung eines Früher und Später, wird man einem solchen Ansatz weniger gerecht werden können als eben mit dem Blick auf Augustinus, demzufolge es der Seele gelingen könne, Vergangenheit und Zukunft in einer Gegenwart zusammenzuzwingen (was wiederum auf das jüdische Verständnis der Zahl 8 verweist). Vielleicht kann auf diese Weise, in einer bewusst unaktuellen, da zeitlosen Satztechnik, Zeit an sich zur Erscheinung kommen. Oder, mit Paul Ricoeur, seinsphilosophisch gedeutet: Die Aufhebung von Prozessualität im notwendigerweise zeitgebundenen Medium der Musik wird zum Versuch, Vergehen und Beharren, Tod und Ewigkeit, nicht nur zusammenzudenken, sondern im Kunstwerk, also sinnlich, erfahrbar zu machen (vgl. (Ricoeur P., 2007, S. 422ff.)).

Was wiederum ein Moment bezeichnet, das sich zumal bei einem letzten Werk, zugleich der Komposition eines sehr alten Menschen auch im Blick auf seine Verfasstheit, immer wieder ausmachen lässt. Der Gerontologe Andreas Kruse, der nach einem Klavierstudium Psychiater wurde, beschreibt diese Konstellation in Bezug auf Johann Sebastian Bach mit einigen Sätzen, die ich als Möglichkeit für die Situation auch des «alten» Schütz im Moment von Konzeption und Komposition seines Schwanengesangs übernehme:

«Ich nehme meine schöpferischen Kräfte wahr (Selbstaktualisierung).

Ich blicke dankbar auf mein Leben, mein Leben als Fragment (Ich-Integrität).

Ich dringe immer tiefer in die Musik ein, strebe nach deren Vollendung (Kreativität).

Ich nehme mich als Teil der göttlichen Ordnung wahr (Gerotranszendenz)» (Kruse A., 2013, S. 337).

In diesem Sinne wäre denn Schütz' Schwanengesang tatsächlich ein letztes Werk, ein Schlusspunkt, jenseits dessen eine weitere Komposition kaum mehr denkbar gewesen, ja obsolet geworden wäre.

## «ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЬ» ШЮТЦА

(перевод с немецкого языка А.А. Мальцевой)

Последнее произведение, сохранившееся не полностью, но завершённое Шютцем. По его собственным словам, это его «лебединая песнь», итог его композиторской деятельности. Он поставил перед собой цель положить на музыку 119-й псалм, объем которого действительно велик, но в нарративе которого ни структура, ни отдельные строфы не имеют [самостоятельного] драматургического значения. Этот псалм, самый протяженный из всех псалмов, состоит из 176 стихов, разделенных на 22 строфы, соответствующи-

щие количеству букв в еврейском алфавите, которые, в свою очередь, определяют и начальные слова каждого из 8 версов. Больше чем математический подвиг, этот псалм, образованный из этих двух значимых чисел – в иудаизме число 8 считается числом, сочетающим имманентность и трансцендентность, временность и сверхвременность и обладающим присущим ему значением совершенства, – призван служить примером всего, что может быть выражено с помощью букв, текста и в целом письменно зафиксированно.

Ничем иным, как стремлением соответствовать этой идее, следует понимать попытку Шютца положить на музыку Псалом 119 – «золотой алфавит»: как ультимативный вызов – снова воплотить в музыке «все», т.е. все, что можно выразить словами. В качестве исполнительского состава избран восьмиголосный двойной хор, без облигатных инструментов, но и без вокальных изысков в виде сложных контрапунктических техник, имитаций или фабурдонных пассажей. В равной степени, на первый взгляд, нет никаких необычных гармонических оборотов или оригинальной группировки голосов в ансамбле, таких как подчеркивание определенных частей текста низкими или высокими звучаниями. Оба хора условно рассчитаны на четыре голоса, и даже в изложении 100-го псалма и Магнификата, завершающих «Лебединую песнь», Шютц не отступает от попеременного чередования [хоров] и эпизодических *tutti* обоих вокальных ансамблей. Это произведение, которое характеризуется не столько идеей впечатляющей драматургии, сколько идеей духовного упражнения.

Думал ли Шютц об исполнении полностью (как цикла) опуса, которому он посвятил последние годы своей жизни, неизвестно. Произведение сохранилось только в рукописном виде в девяти партитурах (восемь вокальных партий и партия континуо), две из которых утрачены. Только изданный титульный лист с автографом, где указано, что хоры для исполнения должны располагаться отдельно друг от друга и что каждому из них в качестве инструмента *basso continuo* должен быть предписан небольшой орган (vgl. (Schriftstücke von Heinrich Schütz / Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. von Michael Heinemann. Köln: Dohr, 2010.

S. 430 и далее)), указывает на план практического воплощения, который, однако, не был документально зафиксирован ни при жизни Шютца, ни в последующие века. Произведение стало известно только после того, как книги с партиями были найдены в нотном архиве в Губене около 1900 г.; его удалось исполнить только после того, как Вольфрам Штойде (Schütz H., 1984) и Вернер Брайг (Schütz H., 2017) (в ходе второй попытки) сделали продуманные и эстетически убедительные реконструкции двух недостающих партий.

Почему сочинение не было опубликовано полностью при жизни Шютца, можно только догадываться. Тот факт, что титульный лист уже был напечатан, позволяет предположить, что подготовка к изданию велась в окружении Шютца, возможно, его учеником Константином Дедекендом, но затем была прервана по неизвестным причинам. Возможно, смерть Шютца в 1672 г. помешала продолжению работы над изданием; он сам мог обеспечить финансирование проекта, без оглядки на [издательский] рынок и прибыль, которые должны были учитываться в дальнейшем. Несмотря на все то уважение, которым он пользовался, стоимость издания объемного произведения исключительно в качестве дани уважения и памятника заслуженному придворному капельмейстеру и наставнику многочисленных музыкантов, должно быть, была бы слишком велика даже для курфюрста.

Но, возможно, публика не была главным адресатом Шютца. Возможно, ему было достаточно из личных побуждений положить на музыку текст, который считался сутью Псалтири, а также представлял все слово Библии, все мысли, обращенные к Богу (насколько это можно выразить в буквах), используя композиционную технику, которая, в его понимании, не была непосредственно связана

с определенным стилем. Двойной хор был подходящим средством для достижения этой цели: с его отсылкой к Венеции, где он пережил свою исторически наиболее устойчивую форму, он имел для Шютца и его художественной социализации значение, которое трудно переоценить. К тому же в отношении звучания он был столь же привлекательным, сколь и представительным, и с количеством восьми вокальных партий отсылал к количеству версов, которые можно найти в отдельных строфах 119-го псалма. Этот звуковой идеал, а также полученный художественный опыт, должно быть, всегда присутствовали в жизни Шютца; двухорные произведения встречаются в разные периоды его жизни и творчества, и, возможно, не случайно единственное изображение Шютца, музицирующего в кругу его придворной капеллы, относится к роду многохорной музыки, в которой смешиваются вокальные и инструментальные голоса. Напротив, согласно идее, которую я хотел бы представить в данной статье, взгляд на эту гравюру на меди также мог бы пролить свет на смысл и содержание «Лебединой песни» Шютца.

Гравюра на меди Давида Конрада, предваряющая *Geistreichen Gesangbuch* 1676 г., изображает Дрезденскую придворную капеллу, хотя и в идеализированном виде. Помещение значительно меньше, чем можно было бы ожидать, глядя на картину. Более поздние изображения, а также современные фотографии гораздо лучше передают впечатление о церкви, которая не была рассчитана ни на большое количество прихожан, ни на выступления большого ансамбля. Однако эта гравюра лишь отчасти призвана задокументировать конкретную ситуацию исполнения. Согласно сопровождающему стихотворению, это иллюстрация к Псалму 100, а числа в поэтическом тексте относятся к деталям гравюры – от ключевых пер-

сонажей до библейского контекста, обуславливающего изображение. Насколько точно определено помещение Дрезденского замка – несмотря на не слишком удачное изображение знаменитого купола, – настолько же отчетливо прорисованы черты лиц некоторых персон. То, что капельмейстер в центре – сам Шютц, не вызывает сомнений, если сравнивать его с портретом, созданным четырьмя годами ранее в связи с его похоронами.

Число музыкантов, собравшихся вокруг пюпитра, также соответствует штатному расписанию того времени, и любой, кто сравнит даты жизни членов придворной капеллы с изображенными людьми, увидит, что гравер хотел очень точно задокументировать атмосферу жизни Шютца на склоне лет. А если присмотреться, то можно заметить, что музыканты одеты по-разному. В то время как большинство изображены в церковном облачении, как это было принято во время церковных служб, одежда некоторых певцов постарше гораздо более изысканна. Например, меховая отделка, которую можно увидеть здесь, согласно дресс-коду того времени была предназначена только для представителей знати, чтобы подчеркнуть их социальный статус. Однако на самом деле в списке членов придворного оркестра того времени значатся некоторые итальянские певцы, которые, возможно, также были удостоены дворянского звания за свое художественное мастерство: еще одно указание на то, что гравюра задумывалась как документ, и то, что она часто печатается под заголовком «Шютц в кругу его придворной капеллы» (*Schütz im Kreise seiner Hofkapelle*), безусловно, оправдано в этом отношении.

Этому, конечно, противоречит ансамбль музыкантов в центре картины и не в последнюю очередь две небольшие галереи спереди. В придворной музыке того времени не было места ни для солиста-ар-

фиста, ни для женщин, игравших на необычном наборе ударных инструментов.

Однако, если и искать объяснение такому положению вещей, особенно пытаюсь оправдать изображение женщин-музыкантов, то его можно найти в Ветхом Завете. Согласно традиции, когда израильтяне благополучно пересекли Красное море после исхода из Египта, на родном берегу их встретили музыкой сестра Моисея Мириам и ее подруги: одно из немногих мест в Библии, где прямо упоминаются пение и игра на инструментах. В этом отрывке подразумевается историческая музыка, настоящая «старинная» музыка, которая также оправдывает изображение фигуры Давида – играющего на арфе царя и легендарного автора Псалтири. Однако эта отсылка к музыке в Библии также отвечает современной дискуссии в протестантизме, согласно которой – подобно временам Тридентского собора за сто лет до того – вопрос, допустимо ли использование музыки в литургии, оправдывался цитатами из Ветхого Завета. Но то, что разрешала Библия, даже для кальвинистов являющаяся окончательным, неоспоримым авторитетом в вопросах организации богослужений, не может быть запрещено в настоящее время.

На гравюре проиллюстрирован еще и третий уровень музицирующих, на котором изображены ангелы, исполняющие музыку под куполом. Вопреки находкам, сделанным в замковой часовне, ибо летописцы сообщают, что в руки ангелов были даны орудия страдания. С их заменой на музыкальные инструменты этот ансамбль теперь становится «небесным» хором, который непрестанно воспевает хвалу Богу-Творцу. Придворный оркестр соответствует ему как земной аналог, который черпает свои права на существование из сравнения с хором ангелов, даже если и не может достичь его качества звучания.

Таким образом, на гравюре изображение музыкальной интерпретации Псалма 150 сочетает в себе документальность и аллегоричность. Музыка, современная тому времени, искусство Шютца и его придворной капеллы исторически оправданы и трансцендентально направлены. Это направление чтения изображения от переднего плана к верхнему краю также может быть изменено на противоположное: вечная музыка ангелов находит свое первое историческое отражение в Ветхом Завете и, как минимум, попытку ее воспроизведения в звучании Дрезденской капеллы под управлением Шютца. Псалтырь связывает эти три уровня, особенно своими великими хвалебными гимнами: последний, 150-й псалм является темой гравюры, другой, 100-й псалом, занимая столь же значительное место, вероятно, неслучайно является частью «Лебединой песни» Шютца.

Поэтому следует подумать, можно ли связать эту идею гравюры, изображающую три слоя времени и переданную в омузыкаливании псалма, с концепцией *opus ultimum* Шютца. При ближайшем рассмотрении диспозиция двойного хора, характерная для всех частей этого произведения, показывает, что Шютц отнюдь не просто следует стереотипному способу чередования двух хоров, но умело дифференцирует структуру изложения.

Даже краткое сравнение начальных тактов Магнификата и 100-го псалма – двух произведений, которыми обрамлено изложение 119-го псалма, – показывает два совершенно разных способа организации восьми голосов в двух хорах. Своей полифонической фактурой Магнификат отсылает к традиции классической вокальной полифонии, когда оба хора объединяются в реальное восьмиголосие, но в то же время исподволь сохраняют самостоятельность обеих звучащих групп (таким образом, искусно переплетаются два принципа организации) (пример 1).

Пример 1. Генрих Шютц. *Magnificat: Meine Seele erhebt den Herren* (SWV 494), тт. 1–7

Cantus I  
 Mei - ne See - le,  
 Altus I  
 Mei - ne See - le,  
 Tenor I  
 Mei - ne See - le, mci -  
 Bassus I  
 Mei - ne See - le,  
 Cantus II  
 Mei - ne  
 Altus II  
 Mei - ne  
 Tenor II  
 Mei -  
 Bassus II  
 Mei - ne  
 Organum

6  
 le, See[le]  
 mci - ne See[le]  
 ne See - [le]  
 mci - ne See[le]  
 See - [le]  
 See - [le]  
 - ne See[le]  
 See - [le]

Напротив, изложение 100-го Псалма следует концертному принципу с быстрой сменой хоровых групп, возможно, так же как реминисценция эхо-эффектов, которые были характерны для музыки вечеров в базилике Сан-Марко (пример 2).

При создании музыки на продолжительный Псалм 119 Шютц, в основном, использует повествовательный принцип, который стилистически можно легко вывести из идеи *Kantionalsatz* (пример 3).

То, что традиция псалмодии продолжает себя в свободных интонациях, не нуждается в пояснении; этот древний обычай по-

переменного (*alternierenden*) пения стихов псалма означает, с одной стороны, не более чем обращение к очевидной литургической практике, но, в то же время, отсылает к иному временному уровню: музыке ранней церкви, еще свободной от ритма и гармонии. Это искусство, которое уже более чем на полтора тысячелетия уходит в прошлое, даже для шютцевского времени, связано с его композиторской задумкой. И снова в двух смыслах: в сопоставлении псалмодии с полифонией и одновременно в интеграции последования тонов в качестве *cantus firmus* в хоровую фактуру (пример 4).

Пример 2. Генрих Шютц. *Псалм 100: Jauchzet dem Herren, alle Welt* (SWV 493), тт. 1–2

|           |  |  |
|-----------|--|--|
| Cantus I  |  |  |
| Altus I   |  |  |
| Tenor I   |  |  |
| Bassus I  |  |  |
| Cantus II |  |  |
| Altus II  |  |  |
| Tenor II  |  |  |
| Bassus II |  |  |
| Organum   |  |  |

Пример 3. Генрих Шютц. Псалм 119. 1. Wohl denen, die ohne Wandel leben (SWV 482),

тт. 1–4

Example 3 shows a four-part vocal setting (Cantus I, Altus I, Tenor I, Bassus I) and an Organum. The lyrics are 'die im Ge-set-ze des Her-ren wan-deln!'. The music is in G major, 4/4 time, and features a simple, homophonic setting of the text.

Тот факт, что долго удерживаемые ноты являются «prius factus», как называли ранее созданный напев, обозначает именно это временное различие, которое здесь следует подчеркнуть. Музыка прошлого сочетается с композиционной техникой настоящего, «старое» проникает в «новое».

Теперь стоит задуматься, находят ли пение ангелов как некая «утопическая» форма музицирования отражение в «Лебединой песне» Шютца. Отрывок, который явно касается музыки, может пролить свет на этот вопрос: стих 54 Псалма 119: «Уставы Твои – песнь моя в доме моем»<sup>1</sup> (*Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause*). Учитывая, что Шютц выбрал именно этот стих в качестве основного изречения для проповеди на своих похоронах и передал его Кристофу Бернхарду, которого часто называют его любимым учеником, чтобы тот написал мотет по тому же случаю (сравни (Mattheson J., 1969, S. 322 и далее)), значение этого отрывка для благочестия Шютца, а также его музыкально-богословских установок вряд ли можно подвергнуть сомнению.

Пример 4. Генрих Шютц. Псалм 119. 1. Wohl denen, die ohne Wandel leben (SWV 482),

тт. 102–104

Example 4 shows a four-part vocal setting (Cantus I, Altus I, Tenor I, Bassus I) and an Organum. The lyrics are 'Wie es war im An-fang, im An-fang, jetzt und'. The music is in G major, 4/4 time, and features a more complex, polyphonic setting of the text.

Изложение этого стиха в «Лебединой песне» отличается поразительной артистичностью и интенсивностью звучания. Два хора чрезвычайно тесно переплетаются и сменяют друг друга в быстрой последовательности, сочетая тем самым принцип разделения хоров с фрагментами полифонической восьмиголосной фактуры. Даже в *Symphoniae sacrae, opus optimum* 1650 г. нет более искусной многохорности, и вряд ли она могла быть сформирована более искусно в соответствии с композиторскими стандартами тех лет (пример 5).

Если позволительно, исходя из таких показательных фрагментов и биографических сведений Шютца, открыть «герменевтическое окно», можно выдвинуть тезис, что Шютц пытался исследовать «новую» композиционную технику как подход к поиску эквивалента музыки ангелов, переданного средствами современности.

Если следовать этому подходу, то Шютц попытался бы интегрировать в своей «Лебединой песне» три уровня времени: музыку прошлого, особенно проявляющуюся в псалмодии (как инто-

Пример 5. Генрих Шютц. Псалм 119. 4.  
Gedenke deinem Knecht an dein Wort  
(SWV 485), тт. 28–29

The musical score is written for a double choir and organ. It consists of two systems of staves. The first system includes Cantus I, Altus I, Tenor I, and Bassus I. The second system includes Cantus II, Altus II, Tenor II, and Bassus II. The Organum part is written on a single staff at the bottom. The lyrics are: 'dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein Lied, dei-ne mei-nem Hau-se, dei-ne Rech-te, dei-ne Rech-te sind mein'.

нациях и как *cantus firmus prius factus*), а затем также в технике *Kantionalsatz* и ранней классической вокальной полифонии; музыку настоящего в развитом двойном хоре «венецанского» происхождения и сочетании различных стилистических уровней; наконец, музыку будущего, в которой композиционная структура является лишь средством организации звука (см. об этом подробнее: (Heinemann M., 2023)).

Поэтому переплетение временных уровней в «Лебединой песне» Шютца можно понимать как попытку придать музыкальной организации вневременное присутствие библейского слова и хвалы Господу. Философскую основу этой идее дал святой Августин, чье сочинение «Исповедь» (*Confessiones*) было повсеместно распространено в XVII в. и, несомненно, было известно и Шютцу. Вот что говорится в 11-й книге: «Есть три времени – настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего это память; настоя-

щее настоящего – это непосредственное созерцание; настоящее будущего – его ожидание» (Aurelius Augustinus, 2009, S. 599, Lib. XI, XX.26)<sup>2</sup>. Такой подход также служит доказательством вездесущности Бога: «У поющего знакомую песню и слушающего ее настроение меняется в ожидании будущих звуков и при воспоминании о прошлых, и чувства возникают разные. Не так у Тебя, неизменно вечного, воистину вечного Творца умов. И как Ты знал “в начале небо и землю” неизменным знанием Твоим, так и сотворил Ты в начале небо и землю единым действием Твоим. Кто это понимает, пусть восхвалит Тебя, и кто не понимает, пусть восхвалит Тебя! О! на каких Ты высотах! И сердца смиренных – дом Твой. “Ты поднимаешь поверженных”, и не падают те, кого Ты возвысил» (Aurelius Augustinus, 2009, S. 623, Lib. XI, XXXI.41).

Мысль о том, что Шютц мог придерживаться именно такого подхода, возникает и при прослушивании всей «Лебединой песни»: впечатление безмятежности и спокойствия, нарочитой сдержанности и осмотрительности в отношении выбора спектра эмоций. Здесь не происходит драмы, стремительное течение времени которой захватило бы зрителей, а разворачивается звуковое пространство, которому чуждо процессуальное мышление с масштабными событиями. С аристотелевскими критериями, пониманием времени как меры движения от более раннего к более позднему, такой подход будет менее справедливым, чем у Августина, согласно которому душа может преуспеть в соединении прошлого и будущего в настоящем (что, в свою очередь, отсылает к еврейскому пониманию числа 8). Возможно, таким образом, в заведомо устаревшей, вневременной композиционной технике может проявиться само время. Или, говоря в философской интерпретации словами Поля Рикёра: отмена процес-

суальности в неизбежно ограниченном по времени медиуме музыки становится попыткой не только *осмыслить* вместе преходящее и постоянное, смерть и вечность, но и сделать их осязаемыми в произведении искусства, т.е. чувственными (сравни (Ricoeur P., 2007, S. 422 и далее)).

Это, в свою очередь, описывает момент, который можно идентифицировать снова и снова, особенно в случае последнего произведения, которое является сочинением очень пожилого человека, учтя его душевное состояние. Геронтолог Андреас Крузе, которого обучение на фортепиано вдохновило на профессию психиатра, описывает эту констелляцию в отношении Иоганна Себастьяна Баха несколькими фразами, которые я вижу применимыми и для возможного понимания ситуации

«старого» Шютца в момент замысла и сочинения его «Лебединой песни»:

«Я сознаю свои творческие способности (самоактуализация).

Я с благодарностью смотрю на свою жизнь, свою жизнь как отрезок времени (самоинтеграция).

Я все глубже и глубже проникаюсь музыкой, стремясь к ее совершенству (творчество).

Я воспринимаю себя как часть божественного порядка (геротрансценденция)» (Kruse A., 2013, S. 337).

В этом смысле «Лебединая песнь» Шютца действительно должна была стать последним произведением, финишной чертой, за которой дальнейшее сочинение музыки едва ли было бы мыслимым, более того, излишним.

## ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА

<sup>1</sup> Синодальный перевод: «Уставы Твои были песнями моими на месте странствований моих» (Пс. 118: 54).

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод приводится по изданию: Августин Блаженный. Исповедь / пер. с лат. и коммент. М.Е. Сергеев; предисл. и послесл. Н.И. Григорьевой. М.: ГЕНДАЛЬФ, 1992. С. 333.

## LITERATURVERZEICHNIS

Aurelius Augustinus. Confessiones. Lateinisch-deutschen Ausgabe / Übersetzt von Kurt Flasch und Bernhard Mojsisch. Stuttgart: Reclam, 2009. 811 S.

Heinemann M. Klangtypen Alter Musik. Beobachtungen an Werken von Heinrich Schütz // Journal of Musical Science. 2023. Vol. 11, no. 3. P. 5–30.

Kruse A. Die Grenzgänge des Johann Sebastian Bach. Psychologische Einblicke. Berlin und Heidelberg: Springer Spektrum, 2013. XIV, 360 S.

Mattheson J. Grundlage einer Ehrenpforte (woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen) / Hrsg. von Max Schneider. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1969. XLIV, 428, 51 S.

Ricoeur P. Zeit und Erzählung. Bd. III: Die erzählte Zeit. 2. Aufl. München: Fink, 2007. 450 S.

Schütz H. Der Schwanengesang: des Königs und Propheten Davids 119. Psalm in elf Stücken nebst einem Anhang des 100. Psalms und eines deutschen Magnificats; für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo; SWV 482–494 / Ergänzt und hrsg. von

## REFERENCES

Aurelius, Augustinus (2009), Confessiones, Lateinisch-deutschen Ausgabe von Kurt Flasch und Bernhard Mojsisch, Reclam, Stuttgart, 811 p. (in Germ.)

Heinemann, M. (2023), „Klangtypen Alter Musik. Beobachtungen an Werken von Heinrich Schütz“, Journal of Musical Science, 2023, Vol. 11, no. 3. pp. 5–30. (in Germ.)

Kruse, A (2013), Die Grenzgänge des Johann Sebastian Bach. Psychologische Einblicke, Springer Spektrum, Berlin und Heidelberg, XIV, 360 p. (in Germ.)

Mattheson, J. (1969), Grundlage einer Ehrenpforte (woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen), Hrsg. von Max Schneider, Bärenreiter, Kassel, XLIV, 428, 51 p. (in Germ.)

Ricoeur, P. (2007), Zeit und Erzählung, Bd. III: Die erzählte Zeit. 2. Aufl., Fink, München, 450 p. (in Germ.)

Schütz, H. (1984), Der Schwanengesang: des Königs und Propheten Davids 119. Psalm in elf Stücken nebst einem Anhang des 100. Psalms und eines deutschen

Wolfram Steude. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1984. XXVIII, 285 S.

Schütz H. Der 119. Psalm (Schwanengesang) / Vervollständigt und herausgegeben von Werner Breig. Stuttgart: Carus, 2017. XXVIII, 268 S.

*Magnificats*; für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo; SWV 482–494, Ergänzt und hrsg. von Wolfram Steude, Bärenreiter, Kassel [u.a.], XXVIII, 285 p. (in Germ.)

Schütz, H. (2017), *Der 119. Psalm (Schwanengesang)*, Vervollständigt und herausgegeben von Werner Breig, Carus, Stuttgart, XXVIII, 268 p. (in Germ.)

---

#### Author Information

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

E-mail: heinemann-gaenshirt@t-online.de

#### Сведения об авторе

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

E-mail: heinemann-gaenshirt@t-online.de

Поступила в редакцию 17.06.2025

После доработки 14.07.2025

Принята к публикации 15.08.2025

Received 17.06.2025

Revised 14.07.2025

Accepted for publication 15.08.2025

© Бочкова, Т.Р., 2025

УДК 78.03

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-67-76

## ОРГАНОСТРОЕНИЕ В ДАНЦИГЕ-ГДАНСКЕ XVI–XVIII вв.

Т.Р. Бочкова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 603005, Нижний Новгород, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена вопросам органостроения в пространстве польского города Данцига-Гданьска в XVI–XVIII столетиях. Рассматриваются предпосылки, стимулировавшие развитие культуры и искусства в одном из богатейших и экономически развитых городов Балтийского региона; этнические особенности музыкальных кругов Гданьска, в частности, доминирование немецкого сообщества, способствовавшее прогрессу в развитии хоровой и инструментальной, в первую очередь, органной музыки. Выстраивается панорама развития органостроения в главных религиозных общинах Гданьска – в церквях Св. Марии и Св. Екатерины; высвечиваются имена мастеров, принимавших деятельное участие в постройке и реконструкции данцигских инструментов, в частности Блазиуса Леманна, Юлиуса Фризе, династии Нитровских, Андреаса Хильдебрандта и др. Акцентируется северонемецкая традиция в развитии органостроительных принципов при проектировании и постройке инструментов в главных духовных и музыкальных центрах города XVII–XVIII столетий. В том числе подчеркивается следование звуковому идеалу органного барочного звучания, проявляющееся в ориентации на принципы иерархичности принципиальной пирамиды в соответствии с верками инструмента. Рассматривается репертуар и принципы нотации первых манускриптов для органа, в том числе «Табулатуры Яна из Люблина», «Гданьской табулатуры», датируемых XVI столетием. В них представлены, главным образом, интабуляции хоровых и вокальных композиций, органные прамбулы, светские произведения, в частности танцы, а также опысы композиторов-современников без указания авторства.

**Ключевые слова:** Гданьск, Данциг, органостроение, династия Нитровских, Андреас Хильдебрандт, церковь Святой Марии, церковь Святой Екатерины, Арп Шнитгер, табулатура

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Бочкова Т.Р. Органостроение в Данциге-Гданьске XVI–XVIII вв. // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 3. С. 67–76. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-67-76.

## ORGAN BUILDING IN DANZIG-GDANSK IN THE 16<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> CENTURIES

T.R. Bochkova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M.I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 603005, Nizhny Novgorod, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to the issues of organ building in the urban space of the Polish city of Danzig-Gdansk in the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. The article examines the prerequisites that stimulated the development of culture and art in one of the richest and most economically developed cities of the Baltic region; ethnic features of the musical circles of Gdansk, in particular, the dominance of the German community, which contributed to the progress in the development of choral and instrumental, primarily organ music. The article builds a panorama of the development of organ building in the main religious communities of Gdansk – in the churches of St. Mary and St. Catherine; the names of the masters who took an active part in the construction and reconstruction of Danzig instruments are highlighted, in particular Blasius Lehmann, Julius Frieze, the Nitrowski dynasty, Andreas Hildebrandt and others. The emphasis is on the North German tradition in the development of organ building

principles in the design and construction of instruments in the main religious and musical centers of the city in the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. In particular, the emphasis is placed on following the sound ideal of the organ baroque sound, manifested in the orientation towards the principles of the hierarchy of the principal pyramid in accordance with the departments of the organ. The repertoire and principles of notation of the first manuscripts for the organ are considered, including the “Tabulature of Jan of Lublin”, “Gdansk Tablature”, dating back to the 16th century. They mainly present intavolatura of choral and vocal compositions, organ preambles, secular works, in particular dances, as well as opuses of contemporary composers without indication of authorship.

**Keywords:** Gdansk, Danzig, organ building, Nitrowski dynasty, Andreas Hildebrandt, St. Mary's Church, St. Catherine's Church, Arp Schnitger, tablature

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

**For citation:** Bochkova, T.R. (2025), “Organ building in Danzig-Gdansk in the 16<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 67–76. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-67-76.

Данциг – немецкое наименование польского Гданьска. Это город с многовековой историей, который с XIV столетия входил в Ганзейский союз, состав которого покинул в числе последних – в 1669 г., когда торгово-экономическое объединение, включавшее более ста городов, фактически прекратило свое существование. Но эти три века обеспечили городу процветание и интенсивное развитие во многих сферах, в том числе культурной.

В Данциге всегда большую часть населения представляли немцы, которые стали селиться в этом регионе уже с XII в. (Zamoyski A., 2015, p. 26). К середине XVI столетия в Гданьске прочно укрепился протестантизм, что ощутимо повлия-

ло на развитие культуры и науки. Время расцвета города совпадает с периодом правления династии Ваза в Польше<sup>1</sup>, когда Данциг стал крупным и влиятельным центром Речи Посполитой, наряду с Варшавой и Краковом. Официально являясь объектом Польской короны, город именовался по-польски Гданьском, однако интенсивность немецких влияний всегда оставалась ощутимой и подчеркивалась главенством немецкого языка, господствовавшего над польским. Поэтому в официальных документах он продолжал называться Данцигом, что подтверждает план города 1687 г., на котором можно видеть его немецкое наименование (рис. 1).

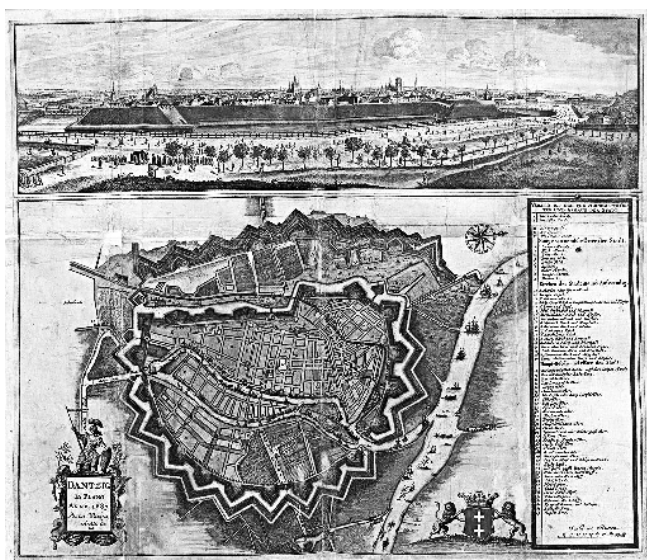


Рис. 1. Карта Гданьска 1687 / The Map of Gdańsk 1687

Особое значение в развитии музыкальной атмосферы Гданьска имели приходские церковные общины, базирующиеся в исторически укорененных религиозных локациях города. На это указывают исследования польских музыковедов Д. Шлаговской (Szlagowska D. 1996; 2012), Ю. Зомбары (Szombara J., 2017). В Польше ведется многолетняя источниковедческая работа по документированию старинных манускриптов, связанных с историческими городами Балтийского региона.

Несмотря на значительные потери, понесенные в результате Второй мировой войны, гданьская коллекция манускриптов и документов по-прежнему остается одной из самых ценных в Европе, в ее состав входят, в том числе, и образцы уцелевших церковных библиотечных нотных собраний, которые проливают свет на состояние музыки в данцигских храмах. В этой связи специального внимания заслуживают вопросы органостроения, поскольку они отражают специфику культурных процессов не только

в самом Данциге, но и в северо-балтийском регионе Европы в целом.

В XIII–XIV вв. в готический период позднего Средневековья в Гданьске началось активное возведение кирпичных церквей, в которых орган закрепился как обязательный элемент духовной жизни общины, непреременный участник богослужения.

Процессы, связанные с появлением и последующим распространением органов, известны в Польше, по крайней мере, с XII в.<sup>2</sup>, несколько позже можно говорить и о развитии органного исполнительства<sup>3</sup>. Начало постройки главного храма Данцига – церкви Св. Марии (Marienkirche) – датируется 1343 г. Именно здесь в течение многих столетий был сосредоточен центр духовной и профессиональной музыкальной культуры города (рис. 2). К XVI в. община обладала не только большой нотной библиотекой<sup>4</sup>, но и прекрасной хоровой и инструментальной капеллой. К 1614 г. ее состав насчитывал 14 певцов и 11 инструменталистов (восемь духовых инструментов и три струнных).

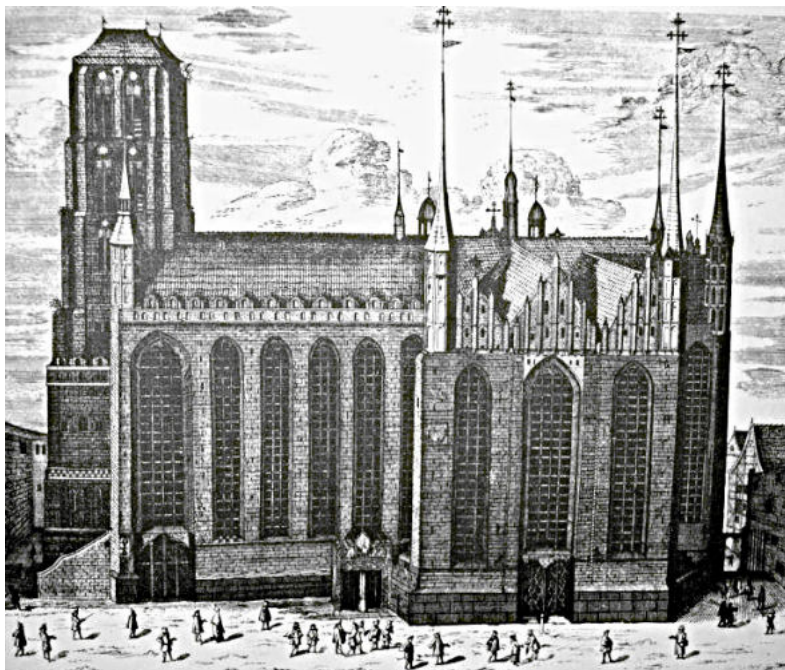


Рис. 2. Церковь Св. Марии / St. Mary's Church

Первое упоминание об органисте этой церкви относится к концу XIV в. (1385 г.). Известно, что уже к 1475 г. в пространстве храма располагались один большой и два малых инструмента, называемых позитивами<sup>5</sup>. Главный орган использовался для праздничных торжественных церемоний, в то время как малые играли во время повседневных богослужений.

О деталях самых ранних «версий» органов в этой церкви сведений практически не сохранилось, достоверную фактологию, подтвержденную архивными источниками, удастся проследить с XVI в. Уже к первой четверти столетия в церкви Св. Марии было как минимум четыре органа, изготовленных разными мастерами. Работа по производству и установке главного органа в 1509–1510 гг. осуществлялась знаменитым саксонским органостроителем Блазиусом Леманном (ок. 1483 – ок. 1543), который владел собственной мастерской в Баутцене. О судьбе трех церковных позитивов известно, что в 1522 г. один из них сделал мастер Ханс Гаук (Renkewitz W., 1984, S. 28). Два небольших инструмента располагались в часовнях Св. Рейнгольда и Всех Святых церкви Св. Марии и задействовались во время богослужений, которые нередко там и проводились.

В XVI и XVII столетиях на территории Польши наблюдался активный рост производства и постройки органов. К тому же, сохранилось гораздо больше документов того периода: договоры, заключенные между заказчиками органов и их создателями, описания инструментов и сами исторические артефакты – фрагменты органов и репертуарные сборники, так называемые табулатуры. До нашего времени сохранилось немногим более 10 польских манускриптов. Самые ранние из исторических источников, фиксирующих органную репертуар, относятся к XVI в.

Так, «Органная табулатура Яна из Люблина», которая хранится в библиотеке Польской академии наук в Кракове, датируется примерно 1537–1548 гг.<sup>6</sup> Она представляет собой конволют, т.е. собрание произвольно скомпонованных произведений без четко обозначенной тематической идеи. Во введении содержится теоретический трактат «Ad faciendum cantum choralem» о правилах гармонизации хоральной мелодии (*cantus firmus*), расположенной в дисканте, теноре или басу, в нем также обсуждаются принципы инструментального контрапункта для органистов. На двух последних страницах содержится руководство по настройке органа «Ad faciendam corecturam».

Репертуар сборника, включающий более трехсот композиций, состоит из интабулирующих хоровых и вокальных сочинений (в том числе переложений частей ординария и проприя), прамбул для сольного органного исполнения. Помимо духовных композиций в собрание включены и светские песнопения (польские, немецкие и французские), а также итальянские мадригалы (очень популярные среди польских образованных кругов)<sup>7</sup> и танцы (см. подробнее: Wrona M., 2024)).

В основном сборник содержит анонимные композиции, но среди идентифицированных работ есть сочинения Г. Исаака (ок. 1450–1517), Ж. де Пре (ок. 1450–1521), А. Брюмеля (ок. 1460–ок. 1512), Ф. Вердело (ок. 1480 – ок. 1530), К. Феста (1480–1545), К. Жанекена (ок. 1485 – ок. 1558), Л. Сенфля (1486–1543) и К. де Сермизи (ок. 1490–1562).

«Органная табулатура из монастыря Святого Духа» в Кракове (*Organ Tablature from the monastery of the Holy Spirit in Kraków, 1548*) содержит около ста композиций и тот же репертуар, что и «Органная табулатура Яна из Люблина». Отличие заключается в том, что краковский манускрипт включает в основном религиозные

произведения – транскрипции вокальных и хоровых сочинений и самостоятельные инструментальные опусы, в том числе преамбулы для органа, необходимые для исполнения сольных фрагментов мессы<sup>8</sup>.

Концом XVI в. (1591 г.) датируется «Гданьская органная табулатура» (Gdańsk Tablature). Рукопись этого произведения хранится в Городском архиве Гданьска. Компановку конволюта и авторство нескольких сочинений до недавнего времени приписывали нотариусу городского совета и главному органисту церкви Св. Марии Кайюсу Шмидтляйну (считается, что музыкант был родом из Гамбурга), который служил здесь с 1585 по 1611 г. В исследованиях последних лет эта версия оспаривается<sup>9</sup>. Любопытна запись манускрипта, в которой используется принцип «итальянской органной табулатуры» – фиксация сочинений на двух линейных нотоносцах привычной нотной графикой, в отличие от принятой в ту эпоху немецкой смешанной – буквенно-линейной – органной табулатурной нотации. Репертуар собрания включает 17 инструментальных фантазий прелюдийного типа, отражающих сольный церковный репертуар, 22 интабуляции ансамблевых и вокальных произведений и одну анонимную обработку хорала Лютера «Vater unser im Himmelreich».

В сборник, помимо аранжировок, вошли сочинения Орlando Лассо, Пьера Сандрина, Иоганна Вальтера и некоторых других их современников. С точки зрения работы с инструментальной фактурой в композициях, представленных в табулатуре, в основном применяются методы, характерные для немецких авторов XVI в. и используется техника диминуций, по сути, фактурное варьирование с использованием более мелкого дробления исходных крупных длительностей, что ведет к усилению виртуозности в сфере органного исполнительства.

Дальнейшее изменение судьбы органов в церкви Св. Марии шло по пути их постепенного звукового и технического совершенствования. Все органы позднего Средневековья, Возрождения, а впоследствии и барокко, с одной стороны, быстро изнашивались по ряду причин; с другой – менялись стилевые установки самого музыкального искусства, в зависимости от этого трансформировался и идеал органного звучания. Кроме того, органы требовали постоянного ремонта, реконструкции или даже замены. Все это способствовало заметной эволюции органостроения в богатом Гданьске, который мог позволить крупные финансовые вложения в органную культуру города.

В 1582 г. мастер из Любека Юлиус Антони Фризе (? – 1585) был нанят для расширения до 26 регистров инструмента часовни Св. Рейнгольда в церкви Св. Марии. Прежде, чем приехать в Данциг, Фризе рекомендовал себя успешными работами по реконструкции органов в крупнейших городах Ганзы – Гамбурге и Любеке. Репутация мастера была велика, и городской совет Гданьска помимо реконструкции позитива поручил ему построить новый большой орган, который он завершил 18 октября 1585 г. На момент строительства орган Фризе был одним из крупнейших не только в Балтийском регионе, но и в Европе. Контракт подразумевал наличие в диспозиции нескольких мануалов, педали и 53 регистров, что свидетельствовало о масштабе замысла. Исследователи предполагают, что все трубы органа были металлическими (Renkewitz W., 1984, S. 70).

А. Литвиниенко упоминает, что один из авторитетных немецких композиторов и органистов начала XVII в. Михаэль Преториус (1571–1621) во втором томе фундаментального трактата *Syntagma musicum* (1619) описал инструмент как пример выдающегося органостроения

своего времени<sup>10</sup>. На торжественной инаугурации играл Кайюс Шмидтляйн. Инструмент Фризе оставался в эксплуатации более 170 лет, что подтверждает высокий уровень северонемецких мастеров.

Известно, что Юлиус Фризе происходил из региона, называемого Фрисландией<sup>11</sup>, где органостроение находилось на высоком уровне. Здесь изготавливались крупные инструменты с самостоятельным pedalным верком, что было особенно показательно в сравнении с южными регионами Европы, в частности Италией и Австрией, ориентированными на небольшие, часто одномануальные органы без педали со скромной регистровой диспозицией.

Р. Выграненко, специализирующийся на вопросах польского органостроения, так характеризует эту ситуацию: «Приход Реформации и общее усиление немецкого влияния на севере (возникновение в 1525 году вассального герцогства Пруссии как правопреемника государства Тевтонского ордена) положил начало северной ветви польского органостроения, которая постепенно германизировалась <...> Впоследствии немецкое влияние возрастет настолько, что большинство инструментов от Гамбурга до Риги или Таллина будут построены по одной стилистической модели» (2012, с. 41).

В основе звукового идеала северонемецкой «стилистической модели» выступала принципиальная пирамида, в которой соблюдалась строгая иерархия хора основных регистров органа – принципов, распределенных в диспозиции в соответствии с динамической и тембровой значимостью отделов органа, которые назывались верками и управлялись разными клавиатурами. Максимальный набор регистров этой группы был представлен в педали или на главном мануале – Hauptwerk'e, второй по полноте состава – на другом и так далее, в зависимости от количества мануалов.

Кроме того, диспозиция такого типа органа предполагала сбалансированное звучание всех тембровых групп – принципиальных, флейтовых, язычковых, обертоновых (аликвотных) регистров и микстур<sup>12</sup>. Особое внимание уделялось звучанию pedalного верка органа, который должен был обеспечить крепкую звуковую основу не только для общинного пения, но и для исполнения сольных фрагментов мессы.

XVII в. стал самым плодотворным периодом расширения сети органов в Речи Посполитой. В Гданьске дальнейшее развитие органостроения связано с несколькими поколениями знаменитой династии Нитровских. Старший ее представитель Георг (Ежи) Нитровский (?–1698), обосновался в Гданьске в 1649 г. Он совместно со своим старшим сыном Андреасом (Анджеем) занимался реконструкцией большого органа и позитивов церкви Св. Марии в 1673 г. Семья Нитровских занимала ведущую позицию в регионе до начала XVIII в.<sup>13</sup>

В своих технических и звуковых принципах династия мастеров синтезировала традиции изготовления органов эпохи польского Возрождения и новых тенденций, идущих с севера Европы. Р. Выграненко отмечает: «Семья Нитровских <...> действующая как на юге Польши (Краков, Олькуш, Левоча), так на западе (Познань) и на севере (Гданьск, Фромборк), осталась в анналах не только как создатель многих выдающихся инструментов, но и как связующее звено между старой польской органостроительной школой и более поздней немецкой, занимающей в Восточной Пруссии <...> доминирующее значение» (2012, с. 41).

В следующем столетии, уроженец Данцига, органостроитель Андреас Хильдебрандт (между 1681 и 1891–1762) значительно реконструировал органный ландшафт города, закрепив позднеба-

рочные традиции северонемецкой школы знаменитого мастера Арпа Шнитгера (1648–1719). Один из самых блистательных органостроителей своего времени и, что любопытно, хороший бизнесмен А. Шнитгер имел несколько мастерских и управлял «филиалами» своей фирмы в Магдебурге, Бремене и Гронингене (Fock G., 1974, p. 277). Из его мастерской вышло порядка 100 новых инструментов<sup>14</sup>, около тридцати из них сохранились до наших дней, являясь шедеврами органостроения эпохи зрелого барокко. Больше всего из них расположены в храмах Фрисландии – северной Германии и в Голландии. Легендарный четырехмануальный инструмент мастера является достоянием гамбургской церкви Св. Якова (Св. Иакова).

Имя Андреаса Хильдебрандта впервые упоминается в Данциге в 1710 г. Первоначально некоторое время он работал на одной территории вместе с Даниэлем Нитровским, младшим сыном Георга и последним представителем семьи органостроителей, которая доминировала в этой сфере в Данциге во второй половине XVII в. Между 1710 и 1755 г. А. Хильдебрандт работал почти над 50 органами не только Данцига, но и других городов Речи Посполитой. Его инструменты пользовались превосходной репутацией и, благодаря своему высокому качеству, сохранились в течение многих лет.

В Гданьске А. Хильдебрандт осуществил ремонт инструментов церквей Св. Марии, Св. Иоанна, Св. Елизаветы, расширил орган в храме Св. Бригитты. Построил несколько новых инструментов, последний – один из самых больших – гданьский орган в костеле Св. Варвары. После смерти органостроителя руководство мастерской успешно осуществлял его ученик Фридрих Рудольф Далиц (1721–1804).

Самая старая приходская церковь Св. Екатерины (Katharinenkirche), ее

«рождение» связывают с 1239 г., также определяла музыкальную панораму Гданьска и внесла свой вклад в развитие балтийского органостроения (рис. 3). На протяжении столетий церковь обладала двумя органами: большой располагался над пристройкой к южному нефу церкви, а малый находился на галерее в северном нефу.

Известно, что главный инструмент церкви Св. Екатерины был построен в начале XVII в. органом мастером Иоганном Хелльвигом (ок. 1560 – после 1611). О нем сохранилась лишь фрагментарная информация, не вполне ясно и его происхождение. Но в некоторых документах, связанных с ремонтом органов на побережье Балтики и в Польской Пруссии, он упоминается, как прибывший из Гамбурга. В этой связи можно предположить, что в своих эстетических и инженерных подходах мастер ориентировался на северонемецкие принципы органостроения.

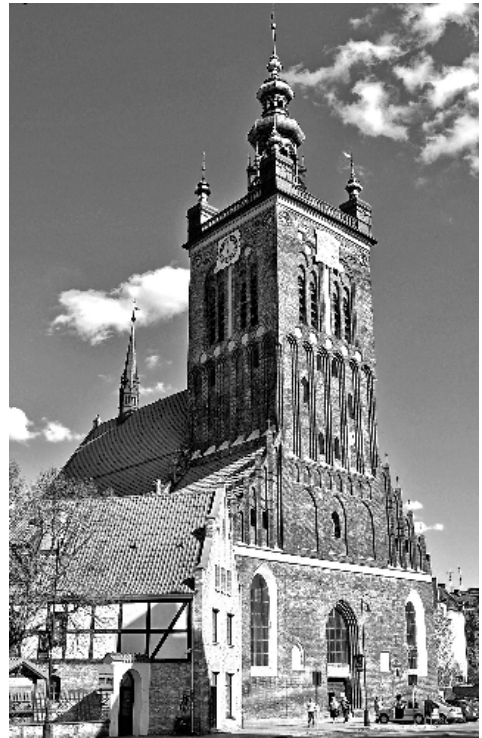


Рис. 3. Церковь Св. Екатерины /  
St. Catherine's Church

В. Ренкевиц и Я. Янца, исследователи традиций органной культуры в Восточной и Западной Пруссии, указывают, что в 1650 г. Георг Нитровский увеличил инструмент церкви Св. Екатерины, добавив в проспект<sup>15</sup> органа две симметрично расположенные педальные колонны, характерные для северонемецких инструментов барокко (Renkewitz W., 1984, S. 102–105). В такой конструкции орган получил расширенную диспозицию – 3 мануала, педальный верк с низкочащими тембрами и 33 регистра. Аналогичное расширение диспозиции за счет двух педальных колонн было осуществлено в конце XVII столетия Георгом Нитровским в церкви Св. Варфоломея.

Эволюция органостроения в главных церквях Гданьска – преобразование диспо-

зиций инструментов, тембровой картины, отражающейся в наборе регистров каждого мануала и общего звучания в целом, внешнего облика инструментов, его технических параметров и возможностей – в период с XV до XVIII в. связана с генеральными процессами изменения стилевых тенденций в европейском музыкальном искусстве от позднего Средневековья до Высокого барокко. Кульминация этого процесса попадает на XVII–XVIII столетия – время расцвета барочных инструментов, когда гданьские органы благодаря талантливым мастерам ассимилируют лучшие традиции польского и северогерманского органостроения и приобретают законченный звуковой и эстетический облик.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Польская династия Ваза шведского происхождения правила в Королевстве Польском с 1587 по 1668 г. Наиболее ее могущественные представители Сигизмунд III Ваза (1587–1632), Владислав IV (1632–1648), Ян II Казимир (1648–1668).

<sup>2</sup> Мариуш Врона упоминает об органе 1190 г., который принадлежал Казимиру Справедливому (1138–1194) – великому князю польскому (Wrona M., 2024).

<sup>3</sup> Тот же источник сообщает о наличии письменных инструкций по игре на органе в аббатстве цистерцианских монахинь в Тшебнице уже в 1218 г. (Wrona M., 2024).

<sup>4</sup> Здесь находилось масштабное нотное собрание манускриптов итальянской музыки Возрождения и барокко, в частности, сочинения А. и Дж. Габриэли, Дж. Кроче, Дж. А. Анджелини, Т. Массайно и многих других авторов, в том числе, представлявших и немецкую музыкальную традицию.

<sup>5</sup> Небольшие органы – позитивы, как правило, обладали одним мануалом, небольшим набором регистров, часто не имели педальной клавиатуры, особенно в то время (Litwinienko A. Organu Kościoła wniebowzięcia najświętszej Marii Panny // Gedanopedia. URL: [https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=ORGANY\\_KO%C5%9ACIO%C5%81A\\_W\\_NIEBOW\\_ZI%C4%98CIA\\_NAJ%C5%9AWI%C4%98TSZEJ\\_MARII\\_PANNY](https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=ORGANY_KO%C5%9ACIO%C5%81A_W_NIEBOW_ZI%C4%98CIA_NAJ%C5%9AWI%C4%98TSZEJ_MARII_PANNY) (дата обращения: 21.03.2025)).

<sup>6</sup> Tabvlatvra Ioannis de Lyvblyn canonic. reglariv. de Crasnuc, 1540. Этот титул, вытесненный на кожаной обложке, указывает, что конволют имел отношение к Яну – ординарному канонику монастыря в Краснике под Люблином. Отсюда и название конволюта – Табулатура Яна из Люблина. Собрание было переплетено в 1540 г., но его компоновка заняла более десяти лет (1537–1548). Табулатура имеет дощатый переплет, обтянутый кожей. О составителе и владельце рукописи мнения исследователей расходятся. Одни говорят о том, что пока не собрано достаточно информации, чтобы с точностью идентифицировать каноника как переписчика или владельца табулатуры. Другие с уверенностью указывают на Яна Люблинского как главного переписчика, составителя табулатуры и даже автора теоретических трактатов, помещенных там.

<sup>7</sup> Как указывает Ю. Зомбара, в Гданьске «мадригалы, вероятно, исполнялись в Артушофе (двор короля Артура) Artushof (King Arthur's court) – месте встречи купцов и центре общественной жизни Гданьска. Среди других источников, подтверждающих популярность жанра мадригала в Гданьске в первые десятилетия XVII века, можно упомянуть рукопись с двумя мадригалами, посвященными гданьским городским советникам, написанными итальянским композитором Бернардино Борлаской (ок. 1580 – после 1638)» (Szombara J., 2017, p. 125).

<sup>8</sup> Манускрипт до нашего времени не сохранился, погиб в пожаре во время Второй мировой войны. Его содержание известно благодаря микрофильмам, хранящимся в библиотеке Гарвардского университета (см. подробнее: (Wrona M., 2024)).

<sup>9</sup> Новый взгляд на историю формирования «Гданьской табулатуры» изложен в статье Марцина Шелеста «Новая история Гданьской / Данцигской органной табулатуры» (Szelest M., 2024).

<sup>10</sup> Litwinienko A. *Organy Kościoła wniebowzięcia najświętszej Marii Panny...*

<sup>11</sup> Это районы вдоль голландского и немецкого побережья Северного моря. Регион славился отличной органостроительной школой в XVI–XVII столетиях. Фрисландия – это настоящая «Мекка» для современных органистов, которые хотят прикоснуться к аутентичному исполнительству и познакомиться с историческими инструментами,

поскольку большинство старинных органов этого региона находятся в сохранном состоянии. Возможно и прозвище мастера Фризе происходит от географического наименования Фрисландия.

<sup>12</sup> Микстурами называют многорядные регистры органа, включающие несколько высоких октавных и квинтовых обертонов и создающие нарядное праздничное звучание, часто называемое «звуковой короной». Микстурные регистры не используются самостоятельно и всегда лишь дополняют основной звуковой массив.

<sup>13</sup> Даниэль Нитровский построил в конце XVII в. орган в гданьской церкви Св. Троицы.

<sup>14</sup> Разные источники указывают на цифры от 95 до 105 новых органов (Fock G., 1974, pp. 272–277).

<sup>15</sup> Проспект – это внешний вид органа, его фасадная часть с вынесенными на передний план трубами, декором корпуса.

## ЛИТЕРАТУРА

Выграненко Р. Органная культура Польши XVII–XVIII веков // *Орган*. 2012. № 3. С. 40–48.

Fock G. *Arp Schnitger und seine Schule; ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet*. Kassel: Bärenreiter, 1974. 310 p.

Renkewitz W., Janca J. *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreußen von 1333 bis 1944*. Band 1. Würzburg: Verlag Weidlich, 1984. S. 338.

Szelest M. A new history of the Gdańsk / Danzig Organ Tablature // *Muzyka*. 2024, December. Pp. 3–80.

Szlagowska D. Musik in der Katharinenkirche in Danzig // *Musica Baltica*. Interregionale musikkulturelle Beziehungen: Konferenzbericht Greifswald-Gdansk, 28. November bis 3. Dezember 1993 / Hrsg. Ochs E., Schüler N., Winkler L. 1996. S. 178–187.

Szlagowska D. Seventeenth-Century Gdansk Instrumental Music Sources // *Interdisciplinary Studies in Musicology*. 2012. № 11. Pp. 123–39. URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/ism/article/view/15044/14791> (дата обращения: 03.02.2021).

Szombara J. Music by Andrea and Giovanni Gabrieli in the library of the Polish Academy of Sciences in Gdańsk // *Musica Iagellonica*. 2017. № 8. Pp. 117–137.

Wrona M. A Brief History of Pipe Organ Building & Pipe Organ Works in Poland // *Culture.Pl# Music*. 2024. URL: <https://culture.pl/en/article/a-brief-history-of-pipe-organ-building-pipe-organ-works-in-poland> (дата обращения: 26.11.2024).

Zamoyski A. *Poland – History*. London: William Collins Publisher. 2015. 426 p.

## REFERENCES

Fock, G. (1974), *Arp Schnitger und seine Schule; ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet*, Bärenreiter, Kassel, 310 p. (in Germ.)

Renkewitz, W., Janca, J. (1984), *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreußen von 1333 bis 1944*, Band 1, Verlag Weidlich, Würzburg, S. 338. (in Germ.)

Szelest, M. (2024). “A new history of the Gdańsk / Danzig Organ Tablature”. *Muzyka*, December, pp. 3–80. (in Eng.)

Szlagowska, D. (1996), “Musik in der Katharinenkirche in Danzig”, *Musica Baltica*, Interregionale musikkulturelle Beziehungen: Konferenzbericht Greifswald-Gdansk, 28, November bis 3, Dezember 1993, in Ekkehard Ochs, Nico Schüler, Lutz Winkler (hrsg), S. 178–87. (in Germ.)

Szlagowska, D. (2021), “Seventeenth-Century Gdansk Instrumental Music Sources”, *Interdisciplinary Studies in Musicology*, no. 11, pp. 123–39, Available at: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/ism/article/view/15044/14791> (Accessed 03 February 2021). (in Eng.)

Szombara, J. (2017), “Music by Andrea and Giovanni Gabrieli in the library of the Polish Academy of Sciences in Gdańsk”, *Musica Iagellonica*, no. 8, pp. 117–137. (in Eng.)

Vygranenko, R. (2012), “Organ culture of Poland in the 17th – 18th centuries”, *Organ [Organ]*, no. 3, pp. 40–48. (in Russ.)

Wrona, M. (2024), “A Brief History of Pipe Organ Building & Pipe Organ Works in Poland”, *Culture.Pl# Music*, Available at: <https://culture.pl/en/article/a-brief-history-of-pipe-organ-building-pipe-organ-works-in-poland> (Accessed 26 November 2024). (in Eng.)

Zamoyski, A. (2015), *Poland – History*, William Collins, London, 426 p. (in Eng.)

**Сведения об авторе**

Бочкова Татьяна Рудольфовна, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: tatyana31@yandex.ru

**Author Information**

Tatyana R. Bochkova, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Head of the Department of the History of Music at the M.I. Glinka Nizhni Novgorod State Conservatory

E-mail: tatyana31@yandex.ru

Поступила в редакцию 11.06.2025

После доработки 22.07.2025

Принята к публикации 15.08.2025

Received 11.06.2025

Revised 22.07.2025

Accepted for publication 15.08.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 77–90  
 ISSN 2308-1031  
 Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 3, pp. 77–90  
 ISSN 2308-1031

© Серебренников, М.А., 2025

УДК 781+ 786.1

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-77-90

## О РЕКОНСТРУКЦИИ ВЫПАВШЕГО ЗВЕНА В АНОНИМНОМ ОМНИТОНАЛЬНОМ ЦИКЛЕ XVIII в.

М.А. Серебренников<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н.А. Римского-Корсакова, 190121, Санкт-Петербург, Российская Федерация

**Аннотация.** Одним из важнейших видов деятельности современного музыковеда, которая напрямую обращена к практике и стоит на службе у музыкантов-исполнителей, является подготовка нотных текстов к изданию. Как и любая другая творческая деятельность, редакторская работа с нотными текстами часто непредсказуема. В одних случаях она может ограничиться «косметической» правкой (упорядочивание знаков альтерации, штрихов и т.д.), а в других потребовать серьезного исследовательского и даже композиторского труда. Особую сложность для публикации представляют музыкальные памятники, в которых часть текста, по той или иной причине, оказалась утраченной. Анонимный цикл Жиг и фугетт во всех тональностях для клавира, созданный, по всей видимости, кем-то из музыкального окружения И.С. Баха примерно в середине XVIII в., принадлежит к их числу. В единственной известной рукописной копии этого цикла, входящей в состав конволюта Mus. ms. Bach P 803 (Staatsbibliothek zu Berlin), в 7-й паре пьес пропущена Жига. В статье рассматриваются и научно обосновываются возможные пути реконструкции отсутствующей пьесы, аргументируется их правомочность и приводятся образцы их воплощения в виде нотных примеров.

**Ключевые слова:** музыкальная текстология, реконструкция, омнитональные сочинения, Г.Ф. Телеман, жига

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Серебренников М.А. О реконструкции выпавшего звена в анонимном омнитональном цикле XVIII в. // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 3. С. 77–90. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-77-90.

## ON THE RECONSTRUCTION OF THE MISSING LINK IN THE ANONYMOUS OMNITONAL CYCLE OF THE 18<sup>th</sup> CENTURY

M.A. Serebrennikov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg Music College, 190121, Saint Petersburg, Russian Federation

**Abstract.** One of the most important activities of a modern musicologist, which is directly related to practice and is at the service of performing musicians, is the preparation of musical texts for publication. Like any other creative activity, editorial work with musical texts is often unpredictable. In some cases, it may be limited to “cosmetic” changes (arranging accidentals, articulation, etc.), while in others it may require serious research work and even composition skills. Musical monuments lacking part of their text for one reason or another are particularly difficult to publish. The anonymous cycle of Gigue and Fughettas in all keys for the clavier, created, apparently, by someone from J.S. Bach’s musical circle around the middle of the 18th century, is one of them. The only known handwritten copy of this cycle to date, which is a part of the Mus. ms. Bach P 803 (Staatsbibliothek zu Berlin), lacks the Gigue in the 7th pair of pieces. The article examines and scientifically substantiates possible ways of reconstructing the missing piece, argues in favour of their validity and provides musical samples of their implementation.

**Keywords:** musical textual criticism, reconstruction, omnitonal works, G.Ph. Telemann, gigue

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

**For citation:** Serebrennikov, M.A. (2025), "On the reconstruction of the missing link in the anonymous omnitonal cycle of the 18<sup>th</sup> century", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 77–90. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-77-90.

Восстановление утраченного подлинника (реконструкция) требует от текстолога не только кропотливой работы и хороших профессиональных знаний, но и умения почувствовать и передать художественное своеобразие оригинала, его стилистику и особенности языка.

Фактически реконструкция – это синтез науки и искусства, так как только внутреннее чувство и интуиция могут помочь текстологу представить существовавший, но утерянный или уничтоженный текст, соответствующий творческой манере автора и языку именно того времени, когда он создан.  
Л.А. Спиридонова (2019, с. 147)

Утраченные фрагменты древней крепости, античного храма, старинных фресок или живописных полотен не мешают зрителю воспринимать их как целое и восхищаться мастерством их создателей. Визуальные искусства не требуют медиатора, они доступны для непосредственного восприятия. Иначе с музыкой. Неполный музыкальный текст, каким бы высокохудожественным он ни был, никогда не станет звучащим репертуаром. Единственный шанс для него обрести сценическую жизнь – это реконструкция, без которой он будет оставаться достоянием лишь научных штудий узкого круга специалистов.

Анализируя богатый опыт эдиционной практики литературных текстов, Л.А. Спиридонова справедливо отмечает, что проблема реконструкции текста является наиболее сложной в текстологии (2012, с. 20). И дело здесь не столько в отсутствии теоретической разработки данного вопроса, как констатирует исследователь, а в том, что каждый случай уникален и требует индивидуального подхода.

Очень точно об этом написал Д.С. Лихачёв: «Строгие, выработанные методические приемы восстановления текстов мало что могут дать, так как сам процесс движения текста отнюдь не механический и однообразный, а живой, сложный, творческий, тесно связанный с идеологией переписчиков» (1962, с. 458). К сказанному, однако, необходимо добавить еще одну мысль: любая реконструкция текста как метод восстановления памятника, как научно-творческий акт и как конечный результат представляет интерес и ценность лишь в том случае, если она оправдана и обоснована.

Обоснованием для воссоздания музыкального текста могут служить следующие факты:

1. Исследователь вынужден обращаться к реконструкции, когда возможность восстановить утраченные фрагменты текста по автографу или другим копиям отсутствует;

2. Потребность в реконструкции неполного музыкального текста возникает в том случае, когда мы хотим публично исполнить его или опубликовать для возможных последующих исполнений;

3. Правомочность реконструкции не подлежит сомнению, когда мы точно знаем, что дошедший до нас музыкальный текст относится к завершённому сочинению, но в котором по тем или иным причинам образовались «лакуны».

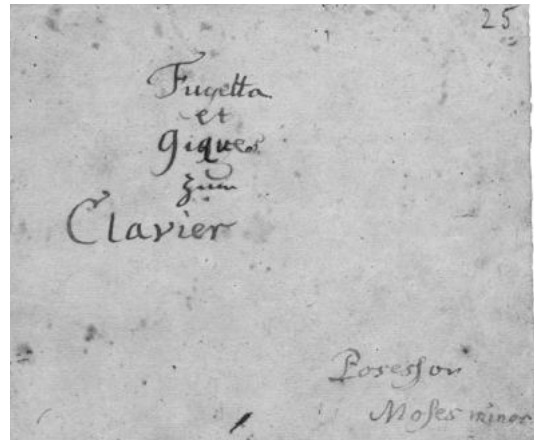
Рукописный конволют, хранящийся в Государственной библиотеке Берлина под шифром Mus. ms. Bach P 803, известен зарубежным специалистам уже давно. Особенно хорошо с ним знакомы баховеды, поскольку он содержит копии различных баховских клавирных и органических сочинений (среди них сюиты, сона-

ты, фантазии и фуги, пассакалия и т.д.). Описание всей рукописи с ее полной инвентаризацией было опубликовано еще в 1957 г. в «Критических комментариях» к одному из томов «Нового полного собрания сочинений» И.С. Баха (Klotz H., 1957, S. 25–26). С тех пор рукопись Р 803 становилась объектом специального музыковедческого исследования по крайней мере три раза (Zietz H., 1969; Daw St., 1976; Panov A., 2024).

Единственная часть рукописи, которая не изучена и не опубликована, это анонимная коллекция пьес из 24 жиги и фугетт во всех тональностях для клавира (Faszikel 3–6, S. 25–87)<sup>1</sup>. И этот факт не может не вызывать удивление, если принять во внимание содержание сборника. Многотональные сочинения, которые охватывают все 24 тональности, да еще и через последовательность малых полифонических циклов, являются большой редкостью даже для второй половины XVIII в. Если говорить о позднебарочном клавирном репертуаре, нужно признать, что внимания как ученых, так и исполнителей удостаивались гораздо менее интересные сочинения.

Рукопись «Жиги и фугетт» представляет собой список, выполненный ее первым владельцем – немецким органистом и композитором Иоганном Готфридом Мозесом (1751–1786). Немногословность титульного листа указывает на то, что копия изготавливалась им для личного пользования (рисунок). Судя по юношескому характеру почерка, Мозес скопировал «Жиги и фугетты», вероятнее всего, в период своего обучения в латинской школе в Плауэне с 1766 по 1770 г., а значит цикл был написан не позднее этого времени.

Попытки установить авторство сборника, точную дату его создания, обнаружить автограф, а также выявить другие списки пока не принесли никакого ре-



Аноним. Жиги и фугетты для клавира (D-B, Mus. ms. P 803). Титульный лист (S. 25)<sup>2</sup>

зультата. Не исключено, что конволют Р 803 является единственным источником, сохранившим для нас данное сочинение.

Учитывая все перечисленные факты как данность, вернемся к вопросу об издании сборника. Вероятнее всего, причина, по которой «Жиги и фугетты» до сих пор не появились в печати, заключается в сложности подготовки их к публикации. Нотный текст пьес содержит большое количество ошибок и несуразностей, и некоторые из них представляют собой сущую головоломку для редактора. Однако самой серьезной проблемой, препятствующей беззаботной публикации цикла, оказывается пропуск целой пьесы: 7-я тональность представлена только Фугеттой.

В том, что отсутствие Жиги – не специальная задумка автора, а действительно непреднамеренная утрата, нет никакого сомнения. Логика строения всего цикла и аналогичных ему сочинений являются тому подтверждением. Пропуск Жиги – очевидная и досадная ошибка копииста, нарушившая целостность сочинения, а значит реконструкция выпавшего звена в данном случае более чем обоснована или оправдана.

При подготовке «Жиги и фугетт» к изданию возможны два подхода к решению

проблемы образовавшегося «вакуума» в нотном тексте:

1. Оставить в издании на месте пропущенной пьесы пустые нотные строчки и переложить тем самым проблему реконструкции на плечи исполнителя;

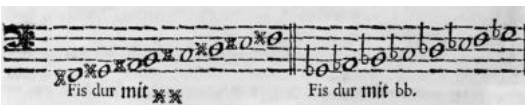
2. Оставить на месте пропущенной пьесы свободные нотные строчки, но в приложении к изданию привести возможные варианты реконструкции.

В первом случае 7-я пара пьес будет доступна только тем исполнителям, которые обладают инициативой и необходимыми творческими навыками (композиции и импровизации). Сам же результат реконструкции будет зависеть от таланта, мастерства и чувства стиля исполнителя. Именно поэтому более целесообразным представляется второй вариант публикации.

Рассмотрим подробнее возможные варианты реконструкции пропущенной Жиги, но для этого сначала надо определиться с ее тональностью.

Пропуск пьесы пришелся на тональность с большим количеством ключевых знаков. Такие тональности допускали с начала XVIII в. двойную трактовку. Теоретическим подтверждением сказанному могут служить нотные примеры из трактата «Генерал-бас в композиции» (1728) И.Д. Хайнихена, где автор выпиcывает звукоряды «мудреных и необыкновенных» тональностей парами, причем с довольно забавными, на современный взгляд, подписями: «Fis-dur с диезами» и «Fis-dur с бемолями» (пример 1).

Пример 1. И.Д. Хайнихен.  
«Генерал-бас в композиции».  
Схема тональностей: фрагмент  
(Heinichen J., 1728, S. 786)



Композитор, сочиняющий пьесу или цикл пьес во всех тональностях, при переходе из диезной сферы в бемольную (или наоборот), выбирал из двух возможных энгармонически равных тональностей ту, которая наиболее соответствовала его замыслу. Например, Ф. Зуппиг в «Музыкальном лабиринте» (1722) совершает обход всех тональностей через Fis-dur, а Г.А. Зорге в «Токкате по всему циркулю» (ок. 1739) – через Ges-dur.

В тех же случаях, когда основу цикла составляют пары пьес, у композитора появляется возможность использовать обе тональности – как, например, в 8-й паре пьес первого тома «Хорошо темперированного клавира» (1722) И.С. Баха, где Прелюдия написана в ми-бемоль миноре (BWV 853.1), а Фуга в ре-диез миноре (BWV 853.2).

Пропущенная Жига предшествовала Фугетте Ges-dur и, исходя из всего сказанного, могла быть написана как в этой же тональности, так и в Fis-dur. Выбрать конкретную тональность помогают другие аналогичные диптихи. В сборнике имеются две пары пьес, записанные в энгармонически равных тональностях. Это 8-я и 21-я пары, и что интересно, в обоих случаях жиги записаны в диезных тональностях, а фугетты – в бемольных (табл. 1). Следуя этой логике, можно с большой степенью вероятности предположить, что Жига из 7-й пары тоже была сочинена в диезной тональности, т.е. в Fis-dur<sup>3</sup>.

Таблица 1. Пьесы в энгармонически равных тональностях

| № пары | Название         | Тональность         | Ключевые знаки      |
|--------|------------------|---------------------|---------------------|
| 7-я    | Gique<br>Fugetta | [?]<br>Ges-dur      | Диезы [?]<br>Бемоли |
| 8-я    | Gique<br>Fugetta | Cis-dur<br>Des-dur  | Диезы<br>Бемоли     |
| 21-я   | Gique<br>Fugetta | gis-moll<br>as-moll | Диезы<br>Бемоли     |

*Вариант 1.* Пожалуй, самым простым способом компенсации утраты является ее замена на аналогичную аутентичную пьесу. Для этого необходимо найти клавирную пьесу XVIII в. в тональности Fis-dur, близкую по жанру жиге, по стилю остальным пьесам сборника и по масштабу соответствующую примерно нотному тексту одной страницы исходной рукописи. Признаемся, выполнить эти требования не просто. Тональность Fis-dur является редкой даже для второй половины XVIII в. Например, обсуждая фортепианную Сонату № 24 Л. ван Бетховена, Л.В. Кириллина отмечает: «Тональность Fis-dur, избранная на сей раз Бетховеном, крайне необычна. В классической музыке она встречалась только у Гайдна, причем

не в качестве основной тональности цикла (в Симфонии № 45 в Fis-dur написаны менуэт и окончание финала, в Квартете. ор. 76, № 5 D-dur – II часть)» (2009, с. 23).

Если посчитать все известные на сегодняшний день случаи воплощения тональности Fis-dur в клавирной музыке XVIII в., в которых она является титульной, а не проходящей, то наберется чуть более десятка образцов (табл. 2). И среди них нет такой пьесы, которая бы удовлетворяла остальным перечисленным требованиям. Поэтому остается надеяться только на пытливость и настойчивость исполнителя, которому, возможно, улыбнется удача обнаружить пока еще не известную, но подходящую клавирную пьесу в такой редкой тональности.

**Таблица 2. Тональность Fis-dur в клавирной музыке XVIII в.**

| Композитор                | Произведение                                                                                                    | Год создания |
|---------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| Bach, Johann Sebastian    | Das Wohltemperirte Clavier (Theil 1)<br>13. Præludium und Fuge                                                  | 1722         |
| Bach, Johann Sebastian    | Das Wohltemperirte Clavier (Theil 2)<br>13. Præludium und Fuge                                                  | 1735–1745    |
| Mattheson, Johann         | Exemplarische Organisten-Probe<br>Mittel-Classe: 22. Probe-Stücke<br>Ober-Classe: 22. Probe-Stücke              | 1719         |
| Nicolai, Johann Gottlieb  | XXIV Sonates pour le Clavecin sur les<br>24 tons de la Musique<br>Sonata XXIII (Ges-dur), Sonata XXIV (Fis-dur) | c. 1790      |
| Oley, Johann Christoph    | Variirte Choräle für die Orgel (Theil 3)<br>[№ 7]: „Morgenglanz der Ewigkeit“ (Allegretto)                      | 1791         |
| Reggio, Antonino          | Sonata per Cembalo op. 4 № 12                                                                                   | c. 1770      |
| Scarlatti, Domenico       | Sonata Fis-dur (KirS 319),<br>Sonata Fis-dur (KirS 318)                                                         |              |
| Soler, Antonio            | Sonata Fis-dur (RubS 419)                                                                                       | 1786         |
| Tag, Christian Gotthilf   | Kurtze und leichte Clavier Stücken<br>durch alle Tone Dur. und Moll.<br>№ 7. Allegro                            | 1780         |
| Weber, Bernhard Christian | Das Wohltemperierte Clavier<br>13. Præludium und Fuge                                                           | c. 1740      |
| Ziegler, Johann Gottfried | Venti Quattro Polonnesi per tutt'i Tuoni<br>Polonnesi XIV                                                       | 1764         |
| Ziegler, Johann Gottfried | Menuetten fürs Clavier durch alle Töne<br>Minuetto VII                                                          | 1775         |

*Вариант 2.* Поскольку тональность Fis-dur не радует нас изобилием образцов, можно прибегнуть к той практике, которой пользовались сами барочные музыканты, а именно транспонированию. Почерпнуть примеры можно опять же из творчества Баха. Вспомним, что при составлении второго тома «Хорошо темперированного клавира» (1744) композитор обращался к своим некоторым более ранним пьесам и транспонировал их в нужные ему тональности, причем диэзные тональности Бах получал путем повышения исходной на хроматический полутон. Именно таким способом ранняя Прелюдия и фугетта C-dur (BWV 872a) превратилась в Прелюдию и фугу Cis-dur (BWV 872).

Таким образом, практика транспонирования открывает для нас еще один путь восполнения пробела в сборнике «Жиг и фугетт»: нужно найти жигу (или близкую ей по характеру пьесу) XVIII в. в тональности F-dur и транспонировать ее на хроматический полутон вверх. Выполнить эту задачу не составит особого труда, поскольку тональность F-dur представлена в клавирной музыке XVIII в. чрезвычайно богато и разнообразно.

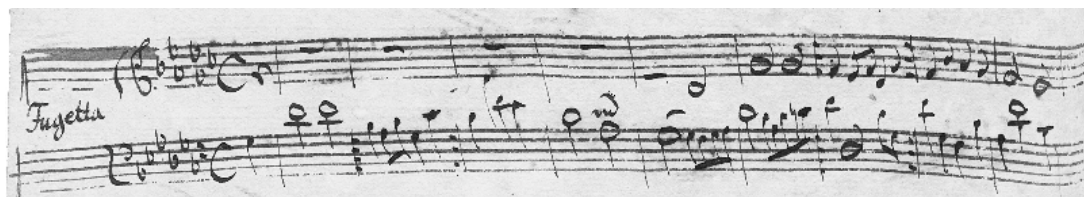
*Вариант 3.* В процессе поиска автора «Жиг и фугетт» удалось установить, что тема и противосложение Фугетты Des-dur почти точно совпадают с темой и противосложением хоровой фуги, открывающей мотет «Der Herr ist König» (TWV 8:6) Г.Ф. Телемана (пример 2, 3).

Эта находка позволяет значительно сузить область поиска клавирной фа-мажорной пьесы: если Фугетта Des-dur основана на тематическом материале Телемана, то и пропущенную Жигу можно восполнить из его клавирных или других сочинений. Ревизия тематического указателя инструментальных сочинений композитора показала, что клавирные жиги и подобные им пьесы, написанные в тональности F-dur, имеются в его наследии в достаточном количестве (Ruhnke M., 1984). Но если ориентироваться не только на тональность, но и на масштабы пьесы, то самым подходящим претендентом на роль пропущенной Жиги оказывается Allegro из Сонаты для скрипки и basso континуо F-dur (пример 4). «Косметическая» редакция этой части, направленная прежде всего на мелодизацию линии баса, превращает ее в идеальную клавирную пьесу (пример 5).

Пример 2. Г.Ф. Телеман. Мотет «Der Herr ist König» (TWV 8:6): тема хоровой фуги



Пример 3. Аноним. Жиги и фугетты для клавира (D-B, Mus. ms. P 803).  
Фугетта Ges-dur: тема (S. 40)



Пример 4. Г.Ф. Телеман. Соната для скрипки и бассо континуо F-dur (TWV 41:F5). Allegro  
(Telemann G., [1725], p. 12)<sup>4</sup>



Правомочность представленной реконструкции подтверждается музыкальной практикой и теорией эпохи барокко. Вот, например, что писал известный и авторитетный теоретик первой половины XVIII в. И. Маттезон: «Заимствовать не запрещено, однако дол

следует вернуть с процентами, то есть так оформить и развить заимствования, чтобы они звучали лучше и привлекали больше внимания, чем оригиналы» (2024)<sup>5</sup>.

Вариант 4. Во всех рассмотренных выше вариантах реконструкции лежит

Пример 5. Г.Ф. Телеман. Соната для скрипки и basso continuo F-dur (TWV 41:F5).

Allegro: пародия

The image displays a musical score for a parody of a sonata by G.F. Teleman. The score is written for a piano (piano) and a basso continuo (basso continuo). The key signature is F major (F-dur), indicated by one sharp (F#). The time signature is 8/8. The tempo is marked "Allegro". The score is divided into six systems, each with a measure number in the left margin: 7, 13, 19, 25, 31, and 37. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

один и тот же принцип – поиск наиболее подходящего аутентичного музыкального текста и его адаптация к условиям сборника. Однако редактор может дополнить

научно-исследовательский подход собственной творческой инициативой и сам сочинить пропущенную Жигу, опираясь на знания трактатов XVIII в., музыкальную эрудицию и прежде всего тщательное изучение всех остальных пьес сборника, т.е., по сути, выполнить задание на стилизацию в рамках заданных условий. Количество этих условий напрямую влияет на степень достоверности реконструкции: чем их больше, тем она выше, и наоборот.

Перечислим еще раз те вводные данные, которые составляют условие для стилизации:

1. Fis-dur – тональность, в которой большая часть ступеней (пять из семи) находится на черных клавишах, а лучше сказать, на высоких, если учитывать тот факт, что на старинных инструментах расцветка клавиш часто была обратной по сравнению с современными фортепиано. Топография тональности на клавиатуре, а точнее, элементарное удобство игры в ней, не может не повлиять на тематизм произведения. О том, как композиторы XVIII в. обходились с тональностью Fis-dur, можно судить по образцам клавирной музыки, представленным в табл. 2. В подавляющем большинстве случаев это игра по черным клавишам, и в то же время – игра черными клавишами.

2. Жанр – клавирная жига, подвижная танцевальная пьеса преимущественно с триольной пульсацией.

3. Стил – галантная пьеса (Galanterie), приятная вещица.

4. Масштаб – объем около 40 тактов.

Наблюдательный редактор, внимательно изучающий сборник «Жиг и фугетт», обнаружит для себя еще один ценный ориентир – повторяющуюся во всех жигах одну и ту же (с незначительными вариантами) композиционную модель. Рассмотрим ее на примере Жиги h-moll (пример 6).

Очевидно, что пьеса написана в старинной двухчастной форме, где каждая часть представляет собой структуру типа развертывания. Но нетипично в ней то, что II часть тоже начинается с главной тональности, а не подхватывает ту побочную тональность, в которой закончилась I часть (в данном случае это fis-moll – тональность D). Налицо отчетливое проявление в двухчастной форме черт сонатности. В данном конкретном случае проявление сонатного принципа (суть которого состоит в тональном контрасте и последующем тональном сближении) усиливается структурной обособленностью ядра и развертывания. Грубо говоря, перед нами ранний образец неполной сонатной формы (без разработки), в которой начальное тематическое ядро можно уподобить главной теме, а последующее развертывание и обобщающий его каданс – побочной.

Примечательно, что Т.С. Кюреган в учебнике «Форма в музыке XVII–XX веков» ссылается лишь на один пример аналогичного тонального плана в рамках двухчастной формы типа развертывания: «Крайне редко вторая часть начинается с тоники основной тональности (см.: Бах. Маленькая прелюдия [с фугой] для органа C-dur BWV 553: C – G | C – a – C)» (1998, с. 147). Резонно предположить, что если все жиги сборника имеют сходную композиционную модель, то и пропущенная Жига Fis-dur, скорее всего, тоже строилась по аналогичной схеме.

Имея в своем распоряжении четкие ориентиры в отношении тональности, стиля, характера тематизма и композиционной модели, редактору остается лишь воплотить идею пьесы в жизнь. Пример 7 демонстрирует один из возможных вариантов такой реконструкции-стилизации.

Восстановление авторского текста – это всегда интеллектуальный и творческий

Пример 6. Аноним. Жиги и фугетты для клавира (D-B, Mus. ms. P 803).

Жига h-moll: транскрипция (S. 62)

А: «ядро» (h-moll)

В: «разнертывание» (h-moll → fis-moll)

каданс (fis-moll)

А: «ядро» (h-moll)

В': «разнертывание» (e-moll > h-moll)

каданс (h-moll)

вызов для редактора. Принимать его или нет – решает только он сам. Но какой бы талантливой и мастерской ни была его реконструкция, она всегда будет

вторична по отношению к оригинальному авторскому тексту. Эту же мысль подчеркивает Д.С. Лихачёв: «Текст реконструкции, как бы она тщательно ни

Пример 7. Возможный вариант стилизации клавирной жиги в тональности Fis-dur

The musical score is written for piano in F# major (Fis-dur) and 8/8 time. It is marked 'Presto'. The score is divided into systems, with measure numbers 8, 15, 22, 29, 36, and 43 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking in the final system.

была выполнена и какую бы уверенность в своей правильности она ни внушала ее

составителю, – всегда гипотеза, точность которой может быть доказана только од-

ним путем: находкой нового подлинного списка с этим самым реконструированным текстом. Но в этом последнем случае реконструкция перестает уже быть реконструкцией» (1962, с. 454). Остается лишь надеяться, что будет обнаружен источник, содержащий полную версию

сборника «Жиг и фугетт», и необходимость в реконструкции потерянной пьесы отпадет сама собой. Возможно, эта чудом сохранившаяся рукопись или даже печатное издание прольют свет и на автора этого интереснейшего памятника клавирной музыки XVIII в.

**Благодарность.** Искренне благодарю заведующую отделом редких фондов Музыкальной и театральной библиотеки Стокгольма Марину Демину за возможность ознакомиться с прижизненным изданием скрипичных сонат Г.Ф. Телемана.

Неоценимую помощь в изучении многотональных сочинений эпохи барокко оказал Государственный институт музыкальных исследований в Берлине и профессор доктор Хайнц фон Лёш, в частности.

**Acknowledgments.** I sincerely thank Marina Demina, Head of Rare Collection Department at the Musik- och teaterbiblioteket (Stockholm), for the opportunity to study the lifetime edition of the G.Ph. Telemann's Violin Sonatas.

I also wish to thank the Staatliches Institut für Musikforschung (Berlin) and Prof. Dr. Heinz von Loesch, in particular, for providing invaluable assistance in the study of multitonal works of the Baroque era.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Упоминание встречается лишь в книге «Баховские ученики в Томасшule как канторы в центральной Германии» Б. Коски (Koska B., 2018, S. 89–90).

<sup>2</sup> Порядок слов в названии сборника, запечатленном на титульном листе рукописи, отличается. Инициальное местоположение слова «фугетты» следует признать ошибочным, так как все диптихи начинаются с жиг. Отчетливо видно также, что слово «жиги» изначально было написано как «gigves», а затем более темными чернилами исправлено на «giques».

<sup>3</sup> По мнению Б. Коски, пропущенная Жига была в тональности Ges-dur (Koska B. 2018, S. 89, fn. 69).

<sup>4</sup> Воспроизводится с любезного разрешения Музыкальной и театральной библиотеки Стокгольма (S-Skma, Mazers samling: B:78).

<sup>5</sup> «Entleihen ist eine erlaubte Sache; man muß aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d. i. man muß die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen, als die Sätze, aus welchen sie entlehnet sind» (Mattheson J., 1739, S. 131 § 81).

## ЛИТЕРАТУРА

Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. Т. 2. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 595 с.

Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Сфера, 1998. 344 с.

Лихачёв Д.С. Текстология: На материале русской литературы X–XVII вв. / отв. ред. В.П. Адрианова-Перетц; Акад. наук СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. 605 с.

Маттезон И. Совершенный капельмейстер. О мелодии: Учеб. пособие / пер. с нем. М.А. Куперман. СПб.: Лань; Планета музыки, 2024. 238 с.

## REFERENCES

Daw, St. (1976), "Copies of J.S. Bach by Walther & Krebs: A Study of the Manuscripts P 801, 802, 803", *The Organ Yearbook*, Vol. 7, pp. 31–58. (in Eng.)

Heinichen, J.D. (1728), *Der General-Bass in der Composition*, [Selbstverl.], Dressden, [8], 960, [14] S. (in Germ.)

Kirillina, L.V. (2009), *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t. T. 2* [Beethoven. Life and works: in 2 Vols. Vol. 2], Moskovskaya konservatoriya, Moscow, 595 p. (in Russ.)

Klotz, H. (1957), *Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift: Kritischer Bericht*, Bärenreiter, Kassel etc., 111 S. (Johann Sebastian

Спиридонова Л.А. Сложные случаи реконструкции текста // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 2 / отв. ред. Н.В. Корниенко. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 20–25.

Спиридонова Л.А. Текстология: Теория и практика / ИМЛИ РАН им. А.М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 255, XV с.

Daw St. Copies of J.S. Bach by Walther & Krebs: A Study of the Manuscripts P 801, 802, 803 // The Organ Yearbook. 1976. Vol. 7. Pp. 31–58.

Heinichen J.D. Der General-Bass in der Composition. Dresden: [Selbstverl.], 1728. [8], 960, [14] S.

Klotz H. Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift: Kritischer Bericht. Kassel etc.: Bärenreiter, 1957. 111 S. (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke; Ser. 4. Bd. 2).

Koska B. Bachs Thomaner als Kantoren in Mitteldeutschland. Beeskow: ortus musikverlag, 2018. VI, 340 S. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik; Bd. 9).

Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister. Hamburg: Verlegts Christian Herold, 1739. 28, [2], 484, [10] S.

Panov A. & Rosanoff I. D-B Mus. ms. Bach P 803, Georg Simon Löhlein, and Surroundings. Part I // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts 14. 2024. No. 2. Pp. 233–263.

Ruhnke M. Georg Philip Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Kassel etc.: Bärenreiter, 1984. XII, 246 S. (Telemann Werkverzeichnis. Instrumentalwerke; Bd. 1).

Telemann G.Ph. XII Solos for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin. Opera Prima. London: I. Walsh, [1725]. 28, 25 p.

Zietz H. Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem «Krebs'schen Nachlass» unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J.S. Bach. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1969. 310 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft; Bd. 1).

Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. 4, Bd. 2). (in Germ.)

Koska, B. (2018), *Bachs Thomaner als Kantoren in Mitteldeutschland*, ortus musikverlag, Beeskow, VI, 340 S. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik, Bd. 9). (in Germ.)

Kyuregyan, T.S. (1998), *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in music of the 17th–20th centuries], Sfera, Moscow, 309 p. (in Russ.)

Likhachev, D.S. (1962), *Tekstologiya: na materiale russkoi literatury X–XVII vv.* [Textual criticism: on material from Russian literature of the 10th–17th centuries], Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, Moscow, Leningrad, 605 p. (in Russ.)

Mattheson, J. (1739). *Der Vollkommene Capellmeister*, Verlegts Christian Herold, Hamburg, 28, [2], 484, [10] S. (in Germ.)

Mattheson, J. (2024), *Sovershennyi kapel'meister. O melodii* [The perfect kappelmeister. On the melody], trans. by M.A. Kuperman, Lan', Planeta muzyki, Saint Petersburg. 238 p. (in Russ.)

Panov, A. & Rosanoff, I. (2024), “D-B Mus. ms. Bach P 803, Georg Simon Löhlein, and Surroundings. Part I”, *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 2, pp. 233–263. (in Eng.)

Ruhnke, M. (1984), *Georg Philip Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke*, Bärenreiter, Kassel etc., 1984. XII, 246 S. (Telemann Werkverzeichnis, Instrumentalwerke, Bd. 1). (in Germ.)

Spiridonova, L.A. (2012), “Complicate cases of text reconstruction”, *Tekstologicheskii vremennik. Russkaya literatura XX veka: voprosy tekstologii i istochnikovedeniya*. Kn. 2 [Annals for textual criticism. Russian literature of the 20th century: questions of textual criticism and source studies, Vol. 2], IMLI RAN, Moscow, pp. 20–25. (in Russ.)

Spiridonova, L.A. (2019), *Tekstologiya: teoriya i praktika* [Textual criticism: theory and practice], IMLI RAN, Moscow, 255, XV p. (in Russ.)

Telemann, G.Ph. (1725), *XII Solos for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin*. Opera Prima, I. Walsh, London, 28, 25 p. (in Eng.)

Zietz, H. (1969), *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlass“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J.S. Bach*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg, 310 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1). (in Germ.)

**Сведения об авторе**

Серебренников Максим Анатольевич, кандидат искусствоведения, преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н.А. Римского-Корсакова

E-mail: max.sereb@mail.ru

**Author Information**

Maksim A. Serebrennikov, Cand. Sc. (Art Criticism), lecturer at the N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg Music College

E-mail: max.sereb@mail.ru

Поступила в редакцию 16.06.2025

После доработки 15.07.2025

Принята к публикации 16.08.2025

Received 16.06.2025

Revised 15.07.2025

Accepted for publication 16.08.2025

© Свирская, Е.В., 2025

УДК 78.06

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-91-101

## К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ПОНЯТИЯ «SQUARE» В АНГЛИЙСКОЙ МУЗЫКЕ XV–XVI вв.

Е.В. Свирская<sup>1</sup><sup>1</sup> Московский государственный институт культуры, 141406, Москва, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию понятия «Square» в английской музыкальной традиции XV–XVI вв., которое отражает своеобразный подход к композиции в ту эпоху. В работе рассматриваются происхождение, его возможные исторические истоки и различные интерпретации этого определения, предложенные зарубежными и отечественными исследователями. В современном британском музыкознании он применяется для обозначения как специфически образованных одноголосных мелодий, так и для особой композиционной техники. Анализ первого положения позволяет проследить некоторые особенности использования литургических и нелитургических песнопений в английской музыкальной культуре. Второе же – дает возможность отметить ряд характерных особенностей формирования многоголосия в «островной» музыке. Приводятся примеры образования Squares и их использования в творчестве английских композиторов, что позволило охватить мастеров разных столетий: Джон Данстейбл, Леонель Пауэр, Николас Ладфорд, Уильям Манди и Уильям Уайтброк. Отдельное внимание уделяется мессам *Apon the Square* из хоровой коллекции Гиффарда, которые представляют собой яркий пример использования в литургическом цикле одноголосных мелодий Squares в качестве *cantus prius factus*. Подчеркивается, что многие аспекты техники Square остаются недостаточно изученными, и потому существует потенциал для новых открытий в этой области.

**Ключевые слова:** английская церковная музыка, полифония эпохи Ренессанса, Square, мессы *Apon the Square*

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Свирская Е.В. К проблеме трактовки понятия «Square» в английской музыке XV–XVI вв. // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 3. С. 91–101. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-91-101.

## ON THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF THE CONCEPT OF “SQUARE” IN ENGLISH MUSIC OF THE XV–XVI CENTURIES

E.V. Svirskaya<sup>1</sup><sup>1</sup> Moscow State Institute of Culture, 141406, Moscow, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to the study of the concept of “Square” in the English music of the XV–XVI centuries, which reflects a peculiar approach to composition in that era. The paper examines the origin, possible historical origins and various interpretations of this definition proposed by foreign and domestic researchers. In modern British musicology, it is used to refer to both specifically formed monophonic melodies and compositional techniques. An analysis of the first provision allows us to trace some of the features of the use of liturgical and non-liturgical chants in English musical culture. The second one makes it possible to note a number of characteristic features of the formation of polyphony in “island” music. Examples of Squares formation and their use in the works of English composers are given, which made it possible to cover the masters of different centuries: John Dunstable, Lionel Power, Nicholas Ludford, William Mundy, and William Whytbrooke. Special attention is paid to the *Apon the Square* Masses from Giffard’s Partbooks, which are an example of the use of the Squares as a *cantus*

prius factus in the liturgical cycle. It is emphasized that many aspects of Square remain poorly understood, and there is potential for new discoveries in this area.

**Keywords:** English Church Music, Renaissance Polyphony, Square, Masses Upon the Square

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

**For citation:** Svirskaya, E.V. (2025), "On the problem of interpretation of the concept of «Square» in English music of the XV–XVI centuries", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 91–101. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-91-101.

В фолиантах объемной хоровой коллекции Гиффарда<sup>1</sup>, представляющей собой ценный источник сведений об английской композиторской традиции XVI в., имеются партии трех месс, которые размещены друг за другом и объединены под общим интригующим заглавием *Apon the Square*. Это название, само по себе привлекающее внимание, открывает перед исследователем целый ряд вопросов, касающихся не только места этих циклов в культурном контексте эпохи, но и понимания смысла и значения указанных заголовков.

Как известно, ключевым элементом музыкальной культуры Средневековья и Ренессанса признана музыкальная композиция, основанная на заданном *cantus firmus*. При этом с ранних этапов многоголосия прослеживается приверженность музыкального искусства первоисточникам литургического происхождения, и она сохраняется в художественной практике на протяжении многих столетий. Однако со временем канонические богослужебные песнопения теряют доминирующую роль, и композиторы начинают обращаться к «неканоническим» источникам, характер и происхождение которых существенно варьируются в разных музыкальных культурах.

Многие исследователи отмечают своеобразие английского профессионального многоголосия, наличие особой композиционной манеры<sup>2</sup>, определяющей самобытный путь развития британской музыки. Работа «островных» композиторов с нелитургическими источниками также отличается оригинальностью. Такие напевы можно разделить на две условные

группы: сугубо светские и, по определению исследователя Дениса Стивенса, паралитургические (Stevens D., 1966, p. 32). Что касается первой, английские композиторы не проявляли к ней большого интереса. Об этом свидетельствует небольшое количество произведений в сравнении с наследием их континентальных современников. Например, существует только одна месса на мелодию известной шансон *L'homme arme*, – это одноименный 3-голосный цикл Роберта Карвера (Elliott K., 2001). В британской культуре наибольшую популярность приобрела мелодия светской песни *Western Wynde*, инициировавшая создание в 1-й половине XVI в. одноименных 4-голосных циклов Джона Тавернера, Кристофера Тая и Джона Шеппарда.

К паралитургическим песнопениям относят те напевы, которые изначально были контрапунктическими линиями к каноническому хоралу в духовных сочинениях, но впоследствии приобрели роль самостоятельных *cantus prius factus*. Их могли использовать и в качестве собственно хорального напева, и вместе с каноническим *cantus firmus*. В английской музыке закрепились два наименования, отражающих эту практику:

1. Фабурден<sup>3</sup>, который изначально был связан с импровизационной культурой. Со временем некоторые мелодии, сопровождавшие тенор, оформились в отдельные песнопения и стали использоваться как стержневой напев, к примеру, в английских магнификатах<sup>4</sup>.

2. *Square* – термин, имеющий разные значения в английской духовной музы-

ке XV и XVI в. Отметим, что, следуя за Юлией Константиновной Евдокимовой, мы будем использовать англоязычный термин, принимая во внимание множественность его потенциальных смыслов и ассоциаций.

Осмысление термина *Square* в контексте английского многоголосия XV и XVI в. вызывает сложности прежде всего из-за отсутствия его четкого определения в теоретических работах того времени. Дискуссионным остается даже вопрос его происхождения, хотя отмечается корреляция между мензуральной («черной») нотацией песнопений *Square* и встречающимся в манускриптах наименованием «square note» («квадратная нота»), относящимся к форме записи звука (Chisholm J., 2012, p. 53). Упоминания о «sqwar», «sqwarenote» или «square song» встречаются в финансовых документах (например, счета Вустерского монастыря за 1521–1528 гг. (Baillie H., 1960, p. 180)), в частности, в контексте оплаты за копирование «square», но без конкретных разъяснений его значения. Таким образом, понимание этого термина формируется исследователями, по большей части, на основе анализа сохранившихся музыкальных сочинений.

Так, к примеру, имеется целый ряд одноголосных мелодий, обозначенных как *Square* и переписанных в английские богослужебные книги. Из них наиболее часто упоминается собрание градуалов *Lansdowne 462*<sup>5</sup> из Британской библиотеки, в котором на последних страницах записано 25 таких одноголосных мелодий. Примечательно, что некоторые *Squares* этого кодекса подписаны именами композиторов XV в. – Джона Данстейбла и Леонеля Пауэра. Это позволило Хью Бенхаму предположить, что эти мелодии представляют собой контрапунктические голоса из полифонических произведений этих композиторов (Benham H., 1977,

p. 10). Также известно, что в одном из сочинений Николаса Ладфорда, композитора 1-й половины XVI в., в качестве *Square* фигурирует голос из произведения Томаса Даметта, автора начала XV в. Но это, скорее, исключительные примеры, поскольку большая часть *Squares* остаются анонимными. Другими источниками этих песнопений считаются рукопись английского происхождения XV в. *VatRE 1146*<sup>6</sup>, хранящаяся в библиотеке Ватикана, и фрагменты из *York Binding*<sup>7</sup>, в котором в 1990-х гг. Лизой Колтон был обнаружен набор одноголосных песнопений, идентифицирующийся сегодня как *Square* (цит. по: (Chisholm J., 2012, p. 9)).

Для понимания масштаба распространения и своеобразной универсальности песнопений *Square* в английской композиционной практике важно отметить их бытование во множестве многоголосных сочинений, которые представлены в самых разных рукописных источниках, причем эти манускрипты охватывают значительный период времени и включают например, *Old Hall Manuscript*<sup>8</sup>, датированный 1415–1421 гг., и *Gyffard Partbooks*, созданные во 2-й половине XVI в. В то же время точное количество этих песнопений до сих пор не установлено и их место в английской композиторской традиции остается недостаточно изученным.

Исследование термина *Square* в историографии началось относительно недавно. Толчком послужило обнаружение схожих песнопений не грегорианского происхождения в нескольких сочинениях. Основная часть подобных мелодических параллелей между композициями была выявлена во 2-й половине XX в., и исследовательские усилия, в значительной степени, были направлены на определение взаимосвязей. Одно из первых упоминаний о таких мелодических соответствиях имеется в работе Манфреда Букофцера (Bukofzer M., 1950, p. 191). Ав-

тор отмечает идентичность отдельных голосов в многоголосных частях ординария у различных английских композиторов 1-й половины XV в. Он устанавливает источники, упомянутые ранее в статье, этих многочисленных повторяющихся мелодий и называет примерный круг сочинений, в которых встречаются эти песнопения.

Краткие, но важные упоминания о *Square* приведены в труде 1959 г. «Музыка в средневековой Британии» Фрэнка Харрисона. Внимание автора также сконцентрировано на поиске тождественных песнопений в сочинениях разных жанров и композиторов. Перечислим некоторые положения, которые отмечает Харрисон:

- напевы, используемые Николасом Ладфордом в *Mass Dominica* (исполнялась по воскресеньям) и *Mass Feria V* (исполнялась по четвергам), схожи с мелодиями собрания Lansdowne 462, предназначенными для месс в те же дни;

- песнопение для воскресного богослужения (пример 1) встречается в *Kyrie* Джона Тавернера, имеющее второе название *Le Roy* (пример 2);

- мелодическая основа части *Kyrie* из мессы *Apon the Square* Уильяма Уайтброка тождественна песнопению *Mass Feria II*, которая исполнялась по понедельникам (Harrison F., 1959, p. 289–294).

Пример 1. *Kyrie* из рукописи Lansdowne 462, f. 151 (Baillie H., 1958, p. 188)  
*Kyrie from Lansdowne 462, f. 151 (Baillie H., 1958, p. 188)*



Пример 2. Фрагмент *Kyrie Le Roy* Джона Тавернера (Fysh A., 2019, p. 1)  
 The fragment from John Taverner's *Kyrie Le Roy* (Fysh A., 2019, p. 1)

|                                                                                     |             |                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
|  | TRIPLEX     |  |
|  | CONTRATENOR |  |
|  | MEDIUS      |  |
|  | BASSUS      |  |



Даже этот неполный список демонстрирует широкое использование песнопений *Square* в английской практике и указывает на скрытые мелодические связи между многими произведениями.

В течение 10 лет после публикации указанных книг, Хью Бейли (Baillie H., 1958) и Джон Бергсгель (Bergsagel J., 1960) опубликовали свои работы, посвященные анализу музыки Николаса Ладфорда. Несмотря на то что этих ученых интересовали в первую очередь сочинения конкретного композитора, их анализ, комментарии и выводы сформировали базу для дальнейшего научного обзора, посвященного *Squares* и композиторам, работавшим с ними. Позднее появилась статья в Новом музыкальном словаре Гроува, в которой Маргарет Бент предложила дефиницию *Square* и связанных с ним практик, во многом перекликающуюся с определениями Хью Бейли и Джона Бергсгеля: «*Square* – это нижний голос (т.е. мужская хоровая партия, поэтому *Square* часто называют одногос-

ными «мужскими» песнопениями. – Е.С.), заимствованный из полифонического произведения конца XIV века для использования в более поздних композициях» (Bent M., 2001). В статье также отмечен факт существования импровизационной практики пения на *Square*.

В отечественном музыкознании исследованием этого понятия занималась Ю.К. Евдокимова<sup>9</sup>, которая, опираясь на работы упоминаемых английских исследователей, формулирует определение, и предлагает интерпретацию отдельных примеров использования *Square* из манускрипта XV в. Old Hall (1989, с. 23–28).

Наравне с традиционной трактовкой понятия *Square*, интересный взгляд на этот термин предлагает Джессика Чисхолм, отмечая, что «*Square*» встречается в различных исторических контекстах за пределами музыкальной сферы, что могло повлиять на восприятие композиторов, которые использовали «мужские» мелодии. Исторические корни выражения «*apon the square*» (т.е. «на квадрате»

или “на площади”. – Е.С.) связаны с понятием “уравновешенности” или “быть с кем-то в расчете”. Вероятно, это может служить описанием взаимосвязи между оригинальным напевом и добавленной хоровой партией, характеризующейся сопоставимым уровнем ритмической активности...» (Chisholm J., 2012, p. 16). Анализ некоторых партитур показывает оправданность такого ассоциативного подхода к понятию.

Изучение архивных материалов XV и XVI в. подтверждает факт обучения технике *Square*, наравне с другими импровизационными практиками такими, как фабурден или английский дискант. Об этом упоминает и Ю.К. Евдокимова, отмечая, что пение на *Square* отражало существующую в устной практике «традицию наслаивающегося многоголосия» (1989, с. 24), представляющего собой комбинацию грегорианского хора, песнопения *Square* и добавления третьего,

нового голоса. При этом предполагается, что существовала определенная последовательность в обучении этим техникам, в соответствии с которой певцы изучали конкретные приемы импровизации на основе хоровального напева. Учитывая ясность техник, можно предположить, что пение на *Square* было связано с определенным правилом многоголосного исполнения ординария, преимущественно 3-голосного.

Примеры устной импровизационной практики на *Square*, естественно, не сохранились (отметим наличие гипотетических вариантов, которые, в частности, приводит Ю.К. Евдокимова (1989, с. 24)), но в рукописи *Old Hall* зафиксированы образцы одновременного использования двойных напевов (пример 3). Нижний голос – это *Square*, в партии тенора представлен хоровальный напев, поэтому создавался в этом сочинении только верхний голос.

Пример 3. Фрагмент *Sanctus* из рукописи *Old Hall* (Евдокимова Ю., 1989, с. 25)  
The fragment of *Sanctus* from the *Old Hall* Manuscript (Евдокимова Ю., 1989, с. 25)

Tr.  
T.  
Co

San - ctus, san - ctus Do - mi - nus  
San - ctus, san - ctus Do - mi - nus  
San - ctus, san - ctus Do - mi - nus

De - us Sa - ba - oth  
De - us Sa - ba - oth  
De - us Sa - ba - oth

В XVI в. практика создания сочинений на основе двух заданных напевов с

использованием *Square* постепенно исчезает. Но многочисленные музыкальные

примеры иллюстрируют активное использование самих напевов *Square*. Например, в основу всех семи Богородичных месс Н. Ладфорда, написанных для 3-голосного состава и предназначенных для ежедневного богослужения всей недели, положены *Squares*, но долгое время это оставалось неизвестным. Единственными музыкальными примерами, в которых сразу было заявлено использование песнопений *Squares*, можно считать уже упомянутые мессы *Apon the Square*, две из которых принадлежат Уильяму Ман-

ди и одна Уильяму Уайтброку. Название этих литургических циклов подразумевает наличие отдельного *Square* для каждой мессы, однако части в трех произведениях во многих случаях используют разные мелодические основы. В этом отношении проявляются интересные закономерности: хотя части месс в одном цикле не объединяются единым песнопением, но одна и та же мелодия используется в разделе *Credo* всех трех месс (примеры 4–6), или во второй мессе Манди звучат такие же *Squares*, как в *Gloria*, *Sanctus* и *Agnus Dei* цикла У. Уайтброка.

Пример 4. Фрагмент *Credo* из мессы *Apon the Square* Уильяма Уайтброка (Smart J., 2023а, р. 18)

The fragment *Credo* from Mass *Apon the Square* by William Whytbroke (Smart J., 2023а, р. 18)

vi - si - bi - li - um o - mni - um  
fa - cto - rem cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li -  
fa - cto - rem cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni -

Пример 5. Фрагмент *Credo* из мессы *Apon the Square I* Уильяма Манди (Smart J., 2023б, р. 16)

The fragment *Credo* from Mass *Apon the Square I* by William Mundy (Smart J., 2023б, р. 16)

fa - cto - rem cae - li et ter - rae,  
fa - cto - rem cae - li et ter - rae,  
fa - cto - rem cae - li et ter - rae,  
fa - cto - rem cae - li et ter - rae, vi - si -

Анализ этих месс позволяет выделить несколько особенностей работы композиторов с напевом *Square*, кото-

рые демонстрируют достаточно свободный подход в репрезентации такого *cantus prius factus*:

Пример 6. Фрагмент *Credo* из мессы *Apon the Square II* Уильяма Манди (Smart J., 2023в, p. 15)  
The fragment *Credo* from Mass *Apon the Square II* by William Mundy (Smart J., 2023с, p. 15)

fa - cto - rem cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o -

- композиции со *Square* могут использовать заимствованный материал в любой из партий, часто напев мигрирует между голосами. То, насколько быстро это происходит, можно увидеть из таблицы, в которой схематично отображено движение песнопения между голосами в части *Kyrie* мессы Уайтброка. В таблице серым цветом обозначены звучащие голоса, черным – те, что воспроизводят *Square*, а белые клетки показывают моменты, когда этот голос не участвует в исполнении.
- *Square* может быть представлен как в точном виде без каких-либо ритмо-мелодических изменений, так и со значи-

- тельным ритмическим преобразованием и колорированием;
- несмотря на приверженность английских композиторов к большим хоровым составам (для английской католической музыки типично 5-голосие, также в британской культуре есть сочинения с большим числом голосов, такие как 6-голосная месса Томаса Эшвелла *Jesu Christe* или 7-голосный цикл Томаса Таллиса *Puer natus est nobis*), рассматриваемые мессы написаны в 4-голосном изложении. При этом, большая часть музыки в этих мессах звучит 3-голосно, а четвертый голос появляется только к концу частей циклов.

**Миграция песнопения *Square* между голосами в *Kyrie* мессы *Apon the Square* Уильяма Уайтброка**  
**Migration of the *Square* between Parts in *Kyrie* Mass *Apon the Square* by William Whytbroke**

| Текст   | Triplex       | Medius        | Contratenor   | Bassus        |
|---------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| Kyrie   |               |               |               | <i>Square</i> |
| Kyrie   | <i>Square</i> |               |               |               |
| Kyrie   |               |               | <i>Square</i> |               |
| Christe |               |               |               | <i>Square</i> |
| Christe |               |               | <i>Square</i> |               |
| Christe |               |               |               | S             |
| Kyrie   |               | <i>Square</i> |               |               |
| Kyrie   |               |               | <i>Square</i> |               |
| Kyrie   |               |               |               | <i>Square</i> |

Техника *Square* отражает уникальную английскую музыкальную традицию, которая, несмотря на возможное сходство с континентальными практиками (например, мотетным стилем), кардинально отличается и содержит множество еще не в полной мере изученных аспектов. Объем сохранившихся материалов и по-

стоянное пополнение вновь обнаруженными, демонстрирующими применение песнопений *Square*, позволяет предположить, что и в некоторых достаточно хорошо изученных рукописях и иных источниках возможно обнаружение множества ранее не выявленных примеров.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Gyffard partbooks* (London, British Library, GB-Lbl Add. 17802-5) – коллекция из четырех книг представляет собой один из важных источников церковного репертуара эпохи Тюдоров. Обширный охват дореформационных жанров и композиторов разных эпох (Дж. Тавернер (J. Taverner; 1490–1545), Дж. Шеппард (J. Sheppard; 1510 / 15 / 18–1558), Т. Таллис (T. Tallis; ок. 1505–1585) и в то же время К. Тай (Ch. Tye; 1505–1572/73), У. Манди (W. Mundy; 1528–1591)) долгое время затруднял установление точной датировки этого собрания. Тем не менее, в последнее время большинство исследователей рассматривают эту коллекцию, содержащую циклы месс, магнификатов, Богородичных месс (Lady Mass), псалмов, антифонов, как музыкальный пример примерно второго десятилетия правления Елизаветы I.

<sup>2</sup> Эта мысль озвучена многими исследователями-медиевистами, см.: (Евдокимова Ю., 1989. с. 12; Bisson N. *English Polyphony for the Virgin Mary: The Votive Antiphon, 1430–1500*. PhD. Harvard University, 1998. P. 216; Bukofzer M. *John Dunstable and the Music of His Time // Proceedings of the Musical Association, 65th Sess. (1938–1939)*. Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association. P. 35).

<sup>3</sup> Изначально это была практика импровизационного пения на хорал, обычно исполняемого средним голосом, дополненного заранее написанным контрапунктом, развивающимся посредством параллельных секстаккордов. Происхождение термина остается предметом научных споров. Более ранние теории предполагали транслитерацию английского термина с французского языка, однако Б. Троуэлл оспаривает это, полагая, что слово «*faburden*» является составным из английского слова «*burden*», что означает «основание» или «низ», и ноты *фа*, таким образом, «*burden* с B-*Fa*», что связано с практикой транспонирования голо-

са (*faburdener*) на квинту выше. Общие черты этой практики сближают ее с английским дискантом, позволяя рассматривать ее как форму импровизированного дисканта. Различия между континентальным фобурдоном (*fauxbourdon*) и английским фабурденом (*faburden*) детально рассмотрены Ю.К. Евдокимовой (1989, с. 28).

<sup>4</sup> О некоторых особенностях жанра магнификата в рамках творчества Томаса Таллиса см.: (Свирская Е., 2022, с. 17–41).

<sup>5</sup> *Lansdowne 462* (British Library, London, GB-Lbl Lansdowne 462, XV в.) – манускрипт, в котором представлены одноголосные песнопения *Kyrie* (11 экз.), *Sanctus* (8), *Magnificat* (1) и др., записанные, в основном, в мензуральной нотации.

<sup>6</sup> *VatRE 1146* (Vatican City. Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Reginenses Latini 1146, XIV – начало XV в.) – собрание, состоящее из 73 пергаментных листов, из которых фолианты 72v–73 представляют собой теноровые партии, которые были идентифицированы как *Squares*.

<sup>7</sup> В Архивном институте Бортвика в Йорке находятся небольшие фрагменты песнопений, в современной классификации обозначенные как *GB-Ybi Mus. 9* (примерно 1400-е гг.).

<sup>8</sup> *Old Hall Manuscript* (British Library, London, Add MS 57950) – крупнейший, наиболее полный и значимый источник английской церковной музыки конца XIV – начала XV в., представляющий собой ценнейший архив позднесредневековой английской музыки. Пережив Реформацию, манускрипт ранее принадлежал колледжу Св. Эдмунда, а в 1973 г. был приобретен Британской библиотекой.

<sup>9</sup> Также необходимо упомянуть диссертационное исследование Н.И. Наумовой, в котором есть упоминания об импровизационной практике и анализ некоторых сочинений, в основе которых использованы песнопения *Squares* (2019, с. 46–47, 88–90).

## ЛИТЕРАТУРА

Евдокимова Ю.К. История полифонии: В 7 вып. Вып. 2–А. Музыка эпохи Возрождения: XV век. М.: Музыка, 1989. 414 с.

## REFERENCES

Baillie, H. (1958), “Nicholas Ludford (c. 1485 – c. 1557)”, *The musical quarterly*, Vol. 44, pp. 196–208. (in Eng.)

- Наумова Н.И. Английская духовная музыка эпохи ранних Тюдоров (конец XV – первая половина XVI века): Дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2019. 248 с.
- Свирская Е.В. Магнifikаты Томаса Таллиса: Особенности жанра // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 4. С. 17–41.
- Baillie H. Nicholas Ludford (c. 1485 – c. 1557) // *The musical quarterly*. 1958. Vol. 44. Pp. 196–208.
- Baillie H. Squares // *Acta Musicologica*. 1960. Vol. 32. Pp. 178–193.
- Benham H. *Latin Church Music in England*, c. 1460–1575. London: Barrie and Jenkins, 1977. 247 p.
- Bent M. Square [swarenote, sqwarenote] // *Grove Music Online*, 2001. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26475> (дата обращения: 05.04.2025).
- Bergsagel J. An Introduction to Ludford (c. 1485 – c. 1557) // *Musica Disciplina*. 1960. Vol. 14. Pp. 105–130.
- Bukofzer M. *Studies in Medieval and Renaissance Music*. New York: W.W. Norton, 1950. 324 p.
- Chisholm J. *Upon the Square: An Ex tempore and Compositional Practice in Fifteenth – and Earle Sixteenth–Century England*. PhD. New Brunswick Rutgers, 2012. 389 p.
- Elliott K. Carvor [Carver, Carbet, Arnot], Robert // *Grove Music Online*, 2001. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05049> (дата обращения: 14.08.2024).
- Fysh A. Kyrie «Le Roy». Canberra AU • CC BY-SA 4.0, 2019. URL: [https://www.cpd.org/wiki/images/c/c8/Taverner-Kyrie\\_Le\\_Roy.pdf](https://www.cpd.org/wiki/images/c/c8/Taverner-Kyrie_Le_Roy.pdf) (дата обращения: 12.05.2025).
- Harrison F. *Music in Medieval Britain*. New York: Frederick A. Praeger, 1959. 491 p.
- Smart J. William Mundy, Mass Upon the Square (1st setting), 2023a. URL: <https://www.cpd.org/wiki/images/9/93/MundyW-Mass1.pdf> (дата обращения: 12.05.2025).
- Smart J. William Mundy, Mass Upon the Square (2st setting), 2023b. URL: <https://www.cpd.org/wiki/images/9/94/MundyW-Mass2.pdf> (дата обращения: 12.05.2025).
- Smart J. William Whytbroke, Mass Upon the Square, 2023в. URL: <https://www.cpd.org/wiki/images/e/ef/Whytbroke-Mass.pdf> (дата обращения: 12.05.2025).
- Stevens D. *Tudor Church Music*. Faber & Faber, 1966. 97 p.
- Baillie, H. (1960), “Squares”, *Acta Musicologica*, Vol. 32, pp. 178–193. (in Eng.)
- Benham, H. (1977), *Latin Church Music in England*, c. 1460–1575, Barrie and Jenkins, London, 247 p. (in Eng.)
- Bent, M. (2001), “Square [swarenote, sqwarenote]”, *Grove Music Online*, Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26475> (Accessed 05 April 2025). (in Eng.)
- Bergsagel, J. (1960), “An introduction to Ludford (c. 1485 – c. 1557)”, *Musica Disciplina*, Vol. 14, pp. 105–130. (in Eng.)
- Bukofzer, M. (1950), *Studies in Medieval and Renaissance Music*, W.W. Norton, New York, 324 p. (in Eng.)
- Chisholm, J. (2012), *Upon the Square: an ex tempore and compositional practice in fifteenth– and earle sixteenth–century England*, PhD, New Brunswick Rutgers, 389 p. (in Eng.)
- Elliott, K. (2001), “Carvor [Carver, Carbet, Arnot], Robert”, *Grove Music Online*, Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05049> (Accessed 14 August 2024). (in Eng.)
- Evdokimova, Yu.K. (1989), *Istoriya polifonii: V 7 vyp. Vyp. 2–A; Muzyka epokhi Vozrozhdeniya; XV vek* [The history of polyphony. In the 7th issue. Issue 2–A. Music of the Renaissance: XV century], Muzyka, Moscow, 414 p. (in Russ.)
- Fysh, A. (2019), Kyrie “Le Roy”, Canberra AU • CC BY-SA 4.0, Available at: [https://www.cpd.org/wiki/images/c/c8/Taverner-Kyrie\\_Le\\_Roy.pdf](https://www.cpd.org/wiki/images/c/c8/Taverner-Kyrie_Le_Roy.pdf) (Accessed 12 May 2025). (in Eng.)
- Harrison, F. (1959), *Music in Medieval Britain*, Frederick A. Praeger, New York, 491 p. (in Eng.)
- Naumova, N.I. (2019), *Angliiskaya dukhovnaya muzyka epokhi rannikh Tyudorov (konets XV – pervaya polovina XVI veka)* [English sacred music of the early Tudor period (late XV – first half of the XVI century)], Cand. Sc. Thesis, Kazan, 248 p. (in Russ.)
- Smart, J. (2023a), *William Mundy, Mass Upon the Square (1st setting)*, Available at: <https://www.cpd.org/wiki/images/9/93/MundyW-Mass1.pdf> (Accessed 12 May 2025). (in Eng.)
- Smart, J. (2023b), *William Mundy, Mass Upon the Square (2st setting)*, Available at: <https://www.cpd.org/wiki/images/9/94/MundyW-Mass2.pdf> (Accessed 12 May 2025). (in Eng.)
- Smart, J. (2023c), *William Whytbroke, Mass Upon the Square*, Available at: <https://www.cpd.org/wiki/images/e/ef/Whytbroke-Mass.pdf> (accessed 12 May 2025). (in Eng.)
- Stevens, D. (1966), *Tudor Church Music*, Faber & Faber, 97 p. (in Eng.)
- Svirskaya, E.V. (2022), “Thomas Tallis's Magnificats: features of the genre”, *Sovremennye problemy muzykoznaniiya* [Modern problems of musicology], no. 4, pp. 17–41. (in Russ.)

**Сведения об авторе**

Свирская Екатерина Васильевна, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования  
Московского государственного института культуры

E-mail: esvirskaia@gmail.com

**Author Information**

Ekaterina V. Svirskaya, Senior Lecturer of Moscow State Institute of Culture

E-mail: esvirskaia@gmail.com

Поступила в редакцию 04.06.2025

После доработки 25.07.2025

Принята к публикации 16.08.2025

Received 04.06.2025

Revised 25.07.2025

Accepted for publication 16.08.2025

© Мальцева, А.А., 2025

УДК 781.6

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-102-113

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФИГУРЫ ИОАННА КРИСТОФА ШТИРЛЯЙНА КАК ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ *MUSICA THEORICA*

А.А. Мальцева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья знакомит читателя с трактатом штутгартского композитора, органиста и придворного вице-капельмейстера Иоганна Кристофа Штирляйна *Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica* (Штутгарт, 1691), впервые становящимся объектом специального исследования в музыковедении. В силу малотиражности и труднодоступности этого источника, он практически не учитывался зарубежными специалистами в дискурсе о перечнях музыкальных фигур, аналогичных риторическим. Примечательно и то, что список фигур, частично заимствованный Штирляйном из труда Кристофа Бернхарда *Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien* штутгартский вице-капельмейстер располагает не в части *Musica Poetica*, как, на первый взгляд, следовало бы ожидать, а в части *Musica Theorica*. Это обстоятельство дает основание задуматься о динамике в трактовке «теоретической музыки» во влиявшей на Германию итальянской музыкальной теории XVII в., где, как наблюдает немецкая исследовательница Р. Грот, постепенно происходил поворот к значениям *teoria della musica pratica* и *teoria della composizione*. Это, с одной стороны, сближает обновленную трактовку *musica theorica* с «протестантской» *musica poetica*, а с другой – позволяет Штирляйну продемонстрировать приверженность как итальянским тенденциям в русле бинарной классификации музыки, так и немецким, учитывая наличие третьей части трактата – *Musica Poetica*, не содержащей, однако, перечня фигур.

**Ключевые слова:** Иоганн Кристоф Штирляйн, немецкое музыкальное барокко, трактаты о музыке, теория музыки барокко, *musica theorica*, *musica practica*, *musica poetica*, учения о музыкальных фигурах, *Figurenlehren*

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Мальцева А.А. Музыкальные фигуры Иоганна Кристофа Штирляйна как принадлежность *musica theorica* // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 102–113. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-102-113.

## MUSICAL FIGURES OF JOHANN CHRISTOPH STIERLEIN AS AN ATTRIBUTE OF *MUSICA THEORICA*

А.А. Mal'tseva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

**Abstract.** The article introduces the reader to the treatise of the Stuttgart composer, organist and court vice-kapellmeister Johann Christoph Stierlein *Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica* (Stuttgart, 1691), which for the first time became the object of special research in musicology. Due to the small circulation and inaccessibility of this source, it was practically not taken into account by foreign specialists in the discourse on lists of musical figures similar to rhetorical ones. It is also noteworthy that the list of figures, partially borrowed by Stierlein from the work of Christoph Bernhard *Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien*, the Stuttgart vice-kapellmeister places not in the section *Musica Poetica*, as, at first glance, one would expect, but in the section *Musica Theorica*. This circumstance gives reason to reflect on the dynamics in the interpretation of “theoretical music” in the Italian musical theory of the 17<sup>th</sup> century, which influenced Germany,

where, as German researcher R. Groth observes, there was a gradual turn towards the meanings of *teoria della musica pratica* and *teoria della composizione*. On the one hand, this brings the updated interpretation of *musica theorica* closer to the “Protestant” *musica poetica*, and on the other hand, it allows Stierlein to demonstrate his commitment to both Italian tendencies in line with the binary classification of music, and German ones, given the presence of the third part of the treatise – *Musica Poetica*, which does not, however, contain a list of figures.

**Keywords:** Johann Christoph Stierlein, German musical baroque, treatises on music, theory of music baroque, *musica theorica*, *musica practica*, *musica poetica*, doctrines of musical figures, *Figurenlehren*

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

**For citation:** Mal'tseva, A.A. (2025), “Musical figures of Johann Christoph Stierlein as an attribute of *musica theorica*”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 102–113. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-102-113.

Пристальный интерес музыковедов к проблематике музыкальных фигур, аналогичных риторическим, преодолел уже столетний рубеж, если вести отсчет от статьи Арнольда Шеринга «Учение о музыкальных фигурах», опубликованной в 1908 г. (Schering A., 1908; Шеринг А., 2019)<sup>1</sup>. Однако с наступлением цифровой эры и активизацией изучения первоисточников данная тема переживает новый виток развития, связанный, в том числе, с укреплением позиций исторически информированного анализа музыки.

В данной статье речь пойдет о трактате штутгартского органиста, вице-капельмейстера и дирижера Иоганна Кристофа Штирляйна (?–1693) под названием *Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica* (Stierlein J., 1691). Этот музыкально-теоретический источник ранее не становился объектом специального исследования ни в отечественном<sup>2</sup>, ни в зарубежном музыкознании, чем определены новизна и актуальность темы данной статьи.

Руководство Штирляйна, не относящееся к числу широко известных, относительно нечасто привлекается исследователями при изучении вопросов музыкальной орнаментики (Neumann F., 1970; 1978; Hewlett W., 1987) и генерал-баса: так, Кристиан Фридрих фон Бланкенбург, дополняя словарь Иоганна Георга Зулцера, в статье под названием *Generalbaß* среди немецких авторов называет Штирляйна, наряду с Иоганном

Андреасом Веркмайстером, Фридрихом Эрхардом Нидтом, Иоганном Давидом Хайнихеном и другими (Blankenburg Chr. von, 1796, S. 614).

В контексте дискурса о музыкальных фигурах, аналогичных риторическим, трактат Штирляйна упоминается редко. Например, при перечислении источников, содержащих учения о фигурах, А. Шеринг, Х. Брандес, Г.Г. Унгер, Х.Г. Эггебрехт, Д. Бартель, В. Браун и Я. Классен не называют этот трактат<sup>3</sup>. Возможно, это происходит потому, что руководство Штирляйна довольно труднодоступно. По сведениям Ж.-М. Варшавски, сохранилось всего четыре экземпляра этого труда, которые находятся в Кастеле (Библиотека княжеского замка Кастель), Штутгарте (Вюртембергская земельная библиотека), Париже (Музыкальный отдел Библиотеки Франции) и Глазго (Музыкальная библиотека Эйинга) (Warszawski J.-М., 2024)<sup>4</sup>.

Может быть и еще одна причина, по которой трактат оказался вне поля зрения ученых: в первой его части, которая называется *Musica Theorica*, Штирляйн заимствует фигуры из рукописного труда *Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien* Кристофа Бернхарда (Bernhard Chr., [s.a.]), долгое время считавшимся в музыкознании учением о композиции Генриха Шютца (подробнее см.: (Heinemann M., 2008, S. IV)). Однако заимствует он только «дополнительные» фигуры (*figurae superficiales*), не включая в текст «основные» (*figurae fundamentales*).

Этот факт мог повлиять на трактовку перечня фигур Штирляйна как периферийного явления, воспринимаемого в качестве еще одного заимствования из знаменитого и широко распространенного в рукописях труда Бернхарда<sup>5</sup>.

На связь трактатов Бернхарда и Штирляйна, а также *Præcepta der Musicalischen Composition* Иоганна Готфрида Вальтера (Веймар, 1708), написанного для принца Иоганна Эрнста, но так и оставшегося неизданным (Walther J., 1708), в 1952 г. обратил внимание Арнольд Шмитц (Schmitz A., 1952)<sup>6</sup>.

Сведений о Штирляйне сохранилось немного<sup>7</sup>: он родился в Нюрнберге; с 1674 г. (по Х. Ульриху) (Ullrich H., 2006, S. 1461) / с 1677 г. (по Дж. Бюлову) (Buelow G., 2001) был на службе в Штутгартской герцогской придворной капелле, через два года стал придворным органистом, а в 1690 г. – вице-капельмейстером. Сохранилось одно нотное собрание Штирляйна для голоса с *basso continuo* «Музыкальное духовное созерцание времени и вечности в двадцати пяти ариях» (*Musikalische Geistliche Zeit- und Ewigkeit-Betrachtung in 25 Arien*, Штутгарт, 1688). Трактат Штирляйна, вероятно, единственное его изданное теоретическое произведение, был опубликован в Штутгарте в 1691 г. за два года до смерти автора<sup>8</sup>.

О структуре и содержании труда Штирляйна говорит само его название (рис. 1).

В названии трактата указано слово трифолиум или трилистник. В предисловии штутгартский вице-капельмейстер подробно разъясняет структуру трактата и сообщает: «В этой книжице мной выделены три части, подобно трем лепесткам клевера» (Stierlein J., 1691, S. 1)<sup>9</sup>. Заметим, что мотив клевера был довольно распространен в ученой и учебной литературе того времени, а также появлялся на

обложках музыкальных произведений: например, как музыкальный клевер четырехлистник (*Vierfaches Musikalisches Kleeblatt*) был задуман и реализован труд Даниэля Шпеера (Speer D., 1697); в «Путеводителе по Священному Писанию» (*Itinerarium Sacrae Scripturae*, 1592) Генриха Бюнтинга в качестве дидактического пособия использовалась карта мира в форме листа клевера «Весь мир на клеверном листе» (*Die ganze Welt in einem Kleeblatt*) (приводится по: (Гардинер Дж., 2019. с. 94)); трехлистный клевер, символизирующий «процветание» (*florens*), представлен на титульном листе рукописи кантаты *Concordia* Георга Кристофа Баха (1689) (приводится по: (Гардинер Дж., 2019. с. 129)).

На фронтисписе трактата Штирляйна изображен певец, аккомпанирующий себе на клавире, из уст которого исходят слова «Мой Иисус – мой, я Его навеки» (*Mein Jesus ist mein. Ich ewig der Sein*) (рис. 2). Изображение сопровождается следующим текстом: «Я оставляю позади все мирское, все то, что мне нежеланно, в сердце остается мой Иисус – мой, я Его навеки, Ему жизнь и смерть моя» (Stierlein J., 1691, Bl. [1])<sup>10</sup>.

Далее следует восьмиголосный бесконечный канон в приму на текст завершающих двух строк этого изречения (рис. 3).

Несомненный интерес представляет предисловие к трем частям трактата, в котором Штирляйн воздает хвалу музыке, обращаясь к знаменитым словам Мартина Лютера о сравнении музыки с теологией из письма от 1 октября 1530 г. Людвигу Зенфлю в Мюнхен (Stierlein J., 1691, S. 1). Опираясь на Лютера, Штирляйн действует в рамках сложившейся традиции: эту цитату знаменитого немецкого богослова встречаем в трудах о музыке эпохи барокко, изданных как до трактата Штирляйна (например, *Psalmodia Christiana Ihr Christen Singet und Spielet dem Herrn*



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТРИФОЛИУМ  
СОСТОИТ  
ИЗ

Теоретической, Практической и Созидательной  
МУЗЫКИ.

Это:

Трехчастное  
Наставление

Первое. Истинно положено НАЧАЛО ОСНОВ пения;  
с дополнением / как выучиться нынешней манере. Второе. Как основательно трактовать ГЕНЕРАЛ-БАС;  
И третье. Как можно с помощью АРИФМЕТИКИ научиться сочинять согласно числам / вместо нот.

Издано

Иоганном Кристофом Штирляйном / Герц. Вюртемб.  
Вице-капельмейстером  
ШТУТГАРТ

В редакции автора.

Издано Тобиасом Фридрихом Кокном / 1691

Рис. 1. Титульный лист труда И.Кр. Штирляйна *Trifolium musicale*  
Title page of the treatise of J.Chr. Stierlein *Trifolium musicale*



Рис. 2. Фронтиспис трактата И. Кр. Штирляйна *Trifolium musicale*  
Frontispiece of the treatise of J. Chr. Stierlein *Trifolium musicale*



Рис. 3. Бесконечный канон в трактате И. Кр. Штирляйна *Trifolium musicale*  
The infinite canon in the treatise of J. Chr. Stierlein *Trifolium musicale*

(Бремен–Йена, 1665) Х. Митхоба (Mithob H., 1665, S. 227), *Geistlich- und Gott wohlgefälliges Lob- und Danck-Opffer* (Байройт, 1680) И.М. Феттерляйна (Vetterlein J., 1680, S. 24)), так и после него (например, *Eine Christliche Orgel=Predigt* (Данциг, 1696) Г. Штейнфельда (Steinfeldt G., 1695, S. 25)). Таким образом, цитаты Лютера подчеркивают принадлежность штутгартского вице-капельмейстера Штирляйна к протестантской вере. Как пишет

Ю.В. Москвина, «Штутгарт – главный город графства (до 1496 г.), а затем и герцогства Вюртемберг – был, как известно, одним из первых центров Реформации в Германии» (2017, с. 10). История Штутгартской придворной капеллы во многом определялась традициями протестантизма<sup>11</sup>.

Интересно то, какое содержание вкладывает Штирляйн в каждый из компонентов своего учения о музыкальном искусстве. Говоря о практической музы-

ке (*musica practica*) он учит генерал-басу и показывает, «какие основы прекрасного искусства впервые были изобретены не давным-давно, а несколько лет назад мастером музыкального искусства по имени Лодовико Виадана» (Stierlein J., 1691, S. 23)<sup>12</sup>. В части о теоретической музыке (*musica theórica*) он повествует о фундаменте музыкальных знаний, разъясняя такие понятия, как *claves*, *Stimmen*, *tactus*, *mensur*, *pausen*, *transpositio* и др. По словам Х. Ульриха, «*Trifolium* – это трактат, который дает элементарные знания по теории музыки, объясняет манеры (Manieren) и риторические фигуры и знакомит с учением о генерал-басе. Трактат преследует дидактические цели, являясь примером разъяснения цифровой нотации (Ziffernotation), изложенной посредством таблицы и вращающегося колеса (Drehrad), которые должны служить искусству композиции» (Ullrich H., 2006, S. 1462)<sup>13</sup>.

Дж. Бюлов следующим образом описывает содержание трактата Штирляйна: «В первом из своих “трех листков” он предложил основы нотной записи, объяснения транспозиции и общепринятой музыкальной терминологии, а также восемь интересных примеров часто используемых вокальных украшений или “фигур”. Вторая и самая ценная часть руководства представляет собой краткое и, для того времени в Германии, довольно необычное введение в искусство игры *continuo* на органе, включая детали реализации фигур генерал-баса. В третьей части Штирляйн выдвинул любопытное предложение о сочинении четырехголосной музыки без использования обычной музыкальной нотации. Вместо этого каждой линии нотного стана и пробелу в ключах баса, тенора, альты и сопрано присваивается номер, начиная с первого на *F* под басовым нотным станом. Примеры вокальной музыки, которые представил Штирляйн,

по сути, изложены в псевдотабулатурной нотации, не имеющей практического применения»<sup>14</sup>.

Несложно заметить, что оба автора энциклопедических текстов о Штирляйне, касаясь многообразия явлений, входящих в поле зрения штутгартского музыканта, описывают музыкальные фигуры довольно разными словами: «риторические фигуры» (Ullrich H., 2006, S. 1462) и «часто используемые вокальные украшения или “фигуры”» (Buelow G., 2001). Столь разноречивое описание не может не вызывать вопросов: Штирляйн предлагает перечень музыкальных риторических фигур или перечень вокальных украшений? Почему список фигур Штирляйн располагает в части теоретической музыки (*musica theórica*), а не созидательной (*musica poetica*), что более ожидаемо для автора протестантского круга?

Допуская инверсию, обратимся к поиску ответа сначала на второй вопрос. При бинарной классификации музыки на *musica teorica* (*contemplativa, speculativa*) и *musica pratica* (*attiva*) в теоретических трудах XVII столетия усиливается тенденция обновления трактовки понятия *teorica*: по наблюдению Р. Грот, «лакуны старого понимания постепенно заполнялись новым содержанием, и термин “*teoria*” продолжал претерпевать изменение значения на протяжении (XVII. – А.М.) столетия» (Groth R., 1989, S. 322). Автор прослеживает изменения, касающиеся значения термина *teoria*, в трудах Джозеффо Царлино, Джованни Марии Бонончини, Лоренцо Пенны (см. таблицу: (Groth R., 1989, S. 325)) и приходит к выводу, что «понятие “теория” обозначало не только в целом основы музыки, включая все умозрительно-метафизические импликации, но и обрело конкретное значение “основ композиции”: теоретическая музыка (*musica teorica*) стала теорией практической музыки (*teoria della musica*)».

*pratica*), точнее: поменяла свое значение в сторону теории композиции (*teoria della composizione*)» (Groth R., 1989, S. 324–325).

В этой связи следует отличать старую «умозрительную» теорию от новой «практической», ориентированной на практику создания музыкальных произведений. Похожую точку зрения высказывает В. Браун, подчеркивая возрастающее значение новой теории, преследовавшей практические цели: «Старое понимание касалось независимой от практики (“чистой”) теории (периодов античности, средневековья, гуманизма), итальянское понимание XVI–XVII веков – “практической” теории» (Braun W., 1994, S. 17).

Несомненно, эта трактовка теории в бинарной итальянской классификации музыки соприкасается с *musica poetica* (составляющей тернарной классификации). Стремление урегулировать три компонента знания о музыке приводили к тому, что *musica poetica* в теоретических текстах выступала и как самостоятельный раздел, и как подчиненная категория классификации *bipartite* на итальянский манер. Так, Д. Бартель приводит наблюдение о том, что И.Г. Вальтер включает *musica poetica* как субкатегорию *musica practica*, сохраняя, таким образом, итальянский бинарный подход к классификации музыки (Bartel D., 1998, p. 20).

Понятие *musica poetica*, начиная с работ представителя фрайбургской школы В. Гурлитта<sup>15</sup>, было принято ассоциировать с учением о композиции (*Kompositionslehre*) протестантских канторов, опиравшихся при создании музыки на теорию музыкально-риторических фигур. Приведем некоторые цитаты еще одного представителя фрайбургской школы – Х.Г. Эггебрехта:

«Название Musica Poetica в отношении теории композиции <...> можно найти только в протестантской среде» (Eggebrecht H., 1957, S. 542).

«Тесная связь Musica poetica с риторикой, которую вновь можно наблюдать, прежде всего, в протестантском пространстве, имеет старые и новые основания» (Eggebrecht H., 1957, S. 543).

«Это понятие (*musica poetica*. – А.М.) также (равно как и учение о музыкально-риторических фигурах) связано с протестантским пространством» (Eggebrecht H., 1959, S. 58).

Провозглашенное в немецкоязычном музыкознании середины прошлого столетия единое учение о музыкально-риторических фигурах и прочно связанное с *musica poetica* (понимаемой в качестве учения о композиции лютеранских канторов), проявилось в работах и других представителей фрайбургской школы – Г.Г. Унгера, Р. Даммана, Д. Бартеля. Инерция ассоциирования учения о фигурах с *musica poetica* нашла отражение, в том числе, в англоязычной версии руководства Д. Бартеля «*Musica poetica*: музыкально-риторические фигуры в немецкой музыке эпохи Барокко» (Bartel D., 1998)<sup>16</sup> и тем самым затронула ряд исследований в современном англоязычном музыкознании (например, (Shohat Y., 2006, p. 106; Son S., 2012, p.i; Liao W.-Ch., 2015, p. 23)), став параллельно существующим и широко распространенным мифом<sup>17</sup>.

Возвращаясь к трактату Штирляйна и казалось бы, следуя инерции музыковедческого дискурса, напрашивается предположение, что штутгартский вице-капельмейстер представит рассказ о фигурах в третьем «листочке» своего «музыкального трифолиума» – *Musica Poetica*. Однако его список фигур приведен в качестве дополнения (*Appendix. Oder Kleiner Anhang*) к части *Musica Theorica*, в то время как в разделе *Musica Poetica* он рассматри-

вает, как упоминалось выше, «создание музыки посредством звучащих цифр вместо нот»<sup>18</sup>.

Третья часть, хотя номинально и присутствует и указывает на продолжение распространенной в лютеранской среде линии тернарной классификации, намеков на возвращение к идее перечней фигур не содержит. Как пишет Штирляйн, «это третья и последняя часть этого небольшого труда о музыке была добавлена не потому, что хотелось изложить основы композиции от начала до конца, а потому, что кругом находятся особые почитатели благородного искусства композиции, которые либо сами внесли научный вклад, либо являются превосходными почитателями этого искусства и всегда не прочь узнать что-нибудь любопытное (Curieuses)»<sup>19</sup>.

Таким образом, отвечая на вопрос, почему список фигур Штирляйн располагает в части теоретической музыки, а не созидательной, предположим, что отсутствие перечня фигур в разделе *Musica Poetica* является сознательным стремлением продемонстрировать опору на итальянскую традицию *musica teorica* как *teoria della composizione*.

Ответ на поставленный в данной статье первый вопрос о трактовке фигур Штирляйна как фигур, аналогичных риторическим, или же приемов вокальной орнаментики<sup>20</sup>, предполагает отдельное рассмотрение, поскольку объем статьи не позволяет в полной мере изложить имеющиеся наблюдения<sup>21</sup>. Предварительно заметим, что при чтении только первого «лепестка» этого теоретического трифолиума становится ясно, что целевой аудиторией Штирляйна выступают не начинающие композиторы, а певцы, которых он хочет обучить пению на итальянский манер, уделив внимание созданию музыки здесь и сейчас – импровизации украшений. Это понимание *teoria della composizione* как феномена устно-письменной природы тонко отражает реалии музыкальной практики эпохи барокко. Их наглядно и при этом многоуровнево передает перечень музыкальных фигур в трактате *Trifolium Musicale* – в музыкально-теоретическом «клевере-трилистнике», выращенном в итальянской манере на немецкой земле.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Первой работой, специально посвященной изучению перечней музыкальных фигур, принято считать названную статью А. Шеринга (подробнее см.: (Мальцева А., 2019)).

<sup>2</sup> Труд Штирляйна не переведен на русский язык.

<sup>3</sup> Подробнее об открытии в музыкознании источников *Figurenlehren* (здесь и далее – учений о фигурах) см.: (Мальцева А., 2023).

<sup>4</sup> Автор благодарит сотрудников Музыкаведческого семинара Фрайбургского университета имени Альберта и Людвиг за любезно предоставленную копию штутгартского экземпляра трактата Штирляйна.

<sup>5</sup> Известно, что немецкий музыковед К. Деггеллер в 1980 г. зафиксировал существование 11 рукописей этого трактата, которые ныне хранятся

в библиотеках Берлина, Гамбурга и Вены (Deggeler K., 1980).

<sup>6</sup> А. Шмитц заметил, что Вальтер заимствует фигуры частично у Бернхарда и частично у Штирляйна (Schmitz A., 1952, S. 80).

<sup>7</sup> Точная дата рождения Штирляйна неизвестна. В биографических статьях Ж.-М. Варшавски в качестве предположительного года рождения Штирляйна называет 1628 г. (Warszawski J.-M., 2024); Дж. Бюлов (Buelow G., 2001) и Г. Ульрих (Ullrich H., 2006, S. 1461) год рождения не указывают.

<sup>8</sup> Именно об этих двух изданиях пишет Вальтер в статье о Штирляйне в своем Музыкальном словаре (Walther J., 1732, S. 580).

<sup>9</sup> «Dieses Büchlein von mir in drei Teil eingeteilt werden, gleich einem dreifachen Kleeblatt» (Stierlein J., 1691, S. 1). Здесь и далее кроме особо оговоренных

случаев перевод принадлежит автору настоящей статьи. Цитаты из источников XVII в. приводятся в сносках на языке оригинала.

<sup>10</sup> «Ich lasse, was weltlich ist, immer hin seyn, es will mir nicht ein, Mir bleibet im Herzen, Mein Jesus ist mein, Ich ewig der Sein, Dem lebe und sterb ich allein» (Stierlein J., 1691, Bl. [1]).

<sup>11</sup> Также Ю.В. Москвина указывает: «Членом городской консистории, дела которой были непосредственно связаны с капеллой, был знаменитый теолог и музыкант пастор Лукас Озиандер – крупнейшая фигура в области сложения протестантской гимнодии» (2017, с. 10).

<sup>12</sup> «<...> welche fundamentale schöne Kunst / noch nicht lang am Tage / sondern erst vor etlichen Jahren von einem Musicalischen Meister / Ludovico Viadana genannt / erfunden ist worden» (Stierlein J., 1691, S. 23).

<sup>13</sup> Изображение вращающегося колеса, ориентированного на комбинаторный принцип (см.: (Stierlein J., 1691, S. 40)).

<sup>14</sup> В контексте многообразия нотаций нововведения Штирляйна учитывает, например, Дж. Шилпаяманант в проекте *Maе Mai* о взаимодействии музыкальных экосистем (Silpayamanant J. Timeline of Music Notation. URL: <https://silpayamanant.wordpress.com/timeline-of-music-notation/> (дата обращения: 15.03.2025)).

<sup>15</sup> Как полагал В. Гурлитт, «в Musicus-poëta и musica poëtica на первый план выступает не Musicus, а кантор. Это момент рождения “композитора” и “теории композиции” в современном понимании этого слова» (Gurlitt W., 1966, S. 72).

<sup>16</sup> Первое издание – 1997 г. Например, Д. Бартель указывает: «К 1600 году систематическое использование риторических принципов и терминологии,

включая концепцию музыкально-риторических фигур, было установлено в дисциплине musica poetica благодаря трудам Иоахима Бурмейстера» (Bartel D., 1998, p. 20).

<sup>17</sup> Современные исследования, основанные на источниках, показывают наличие перечней музыкальных фигур, аналогичных риторическим, в трактатах не только протестантских, но и католических авторов, а также в трудах, не подпадающих под определение *musica poetica*. На эти аспекты в 2001 г. обратила внимание Я. Классен (Klassen J., 2001, S. 76).

<sup>18</sup> «Componirung mit lauter Zahlen an statt der Noten» (Stierlein J., 1691, S. 37).

<sup>19</sup> Es ist dieser Dritte und letzte Theil / dieses Musikalischen Werkleins / nicht darumb beygesetzt worden / daß man von Anfang biß zu dem Ende wolte die *Fundamenta* der *Composition* zeigen / sondern es gibet überall auch sonderbahre Liebhaber der edlen *Composition*, welche / entweder in derselben selbst etwas Wissenschaft haben / oder dieser Kunst treffliche Lie[b]habere seyn / unb immer etwas *Curieuses* zu wissen begehren» (Stierlein J., 1691. S. 37).

<sup>20</sup> Отметим, что речь идет именно о фигурах, поскольку манерам Штирляйна посвящает самостоятельный раздел своего труда (Stierlein J., 1691, S. 16–22).

<sup>21</sup> Данный аспект в опоре на исследование генезиса нотных примеров фигур был представлен автором статьи в докладе «Учение о музыкальных фигурах в *Trifolium musicale* Иоганна Кристофа Штирляйна» на Международной научной конференции «Музыкальное барокко в культуре XVII–XVIII веков» (24–25 окт. 2023 г.) в Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова.

## ЛИТЕРАТУРА

Гардинер Дж.Э. Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / пер. с англ. Р. Насонова, А. Андрушкевич. М.: Rosebud Publishing, 2019. 928 с.

Мальцева А.А. Арнольд Шеринг и музыкальная риторика эпохи Барокко // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1. С. 13–19.

Мальцева А.А. Источники Figurenlehren эпохи барокко в немецкоязычном музыкознании // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. Вып. 1. С. 40–61. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.103>

Москвина Ю.В. Из истории Штутгартской придворной капеллы // Старинная музыка. 2017. № 1. С. 10–15.

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

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

## REFERENCES

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

Bernhard, Chr. ([s.a.]), *Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien* [ms.], [s.n.], [s.l.], 81 p. (in Germ.)

Blankenburg, Chr.F. von (1796), “Generalbaß“, Blankenburg Chr. F. von. *Friedrichs von Blankenburg litterarische Zusätze zu Johann George Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste* [...], Weidmann, Leipzig, [2] fol., 651 p. (in Germ.)

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

Buelow, G.J. (2001), “Stierlein [Stierlin], Johann Christoph“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, in Stanley Sadie (ed.). Macmillan Publishers Limited. 1 electron. opt. disk (DVD-ROM). (in Eng.)

Deggeller, K. (1980), “Materialien zu den Musiktraktaten Christoph Bernhards“, *Basler*

Bernhard Chr. Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien [ms.]. [s.l.] : [s.n.], [s.a.]. 81 S.

Blankenburg Chr. F. von. Generalbaß // Blankenburg Chr. F. von. Friedrichs von Blankenburg litterarische Zusätze zu Johann George Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste [...]. Leipzig: Weidmann, 1796. [2] Bl., 651 S.

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

Buelow G.J. Stierlein [Stierlin], Johann Christoph // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. – Macmillan Publishers Limited, 2001. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

Deggeller K. Materialien zu den Musiktraktaten Christoph Bernhards // Basler Studien zur Interpretation der alten Musik. Winterthur: Amadeus, 1980. S. 141–168.

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

Eggebrecht H.H. Zum Figurbegriff der Musica poetica // Archiv für Musikwissenschaft. 1959. Jg. 16. H. 1/2. S. 57–69.

Groth R. Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert // Geschichte der Musiktheorie / Hrsg. von Frieder Zaminer. Bd. 7. Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert: Antikenrezeption und Satzlehre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. S. 307–380.

Gurlitt W. Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit // Gurlitt W. Musikgeschichte und Gegenwart / Hrsg. von H.H. Eggebrecht. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1966. Teil 1. S. 62–81.

Heinemann M. Einführung // Bernhard Chr. Resolutiones tonorum dissonantium / Hrsg. von M. Heinemann. Köln: Concerto, 2008. S. III–IX.

Hewlett W.B. Riemenschneider Bach Institute Library Facsimile Series: Vermehrter... Wegweiser... die Kunst die Orgel recht zu schlagen, Part I, Continued and Part II // Bach. 1987. Vol. 18. № 2 (April). P. 4–35.

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

Liao W.-Ch. A Study of Musical Rhetoric in J.S. Bach's Organ Fugues BWV 546, 552.2, 577, and 582. Diss., University of Cincinnati, 2015. 76 p.

Mithob H. Psalmodia Christiana Ihr Christen Singet und Spielet dem Herrn [...]. Bremen–Jena: Erhard Berger, 1665. [3] Bl., 425 S., [6] Bl.

Neumann F. Ornament and Structure // The Musical Quarterly. 1970. Vol. 56, № 2 (April). P. 153–161.

Studien zur Interpretation der alten Musik, Amadeus, Winterthur, pp. 141–168. (in Germ.)

Eggebrecht, H.H. (1957), “Über Bachs geschichtlichen Ort”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 31, H. 1, pp. 527–556. (in Germ.)

Eggebrecht, H.H. (1959), “Zum Wort Ton-Verhältnis in der «Musica poetica»”, *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 16, H. 1/2, S. 57–69. (in Germ.)

Gardiner, J.E. (2019), *Muzyka v Nebesnom Grade: Portret Ioganna Sebast'yana Bakha* [Music in the heaven's Castle: A portrait of Johann Sebastian Bach], trans. by R. Nasonov, A. Andrushkevich, Rosebud Publishing, Moscow, 928 p. (in Russ.)

Groth, R. (1989), “Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert”, *Geschichte der Musiktheorie. Bd. 7. Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert: Antikenrezeption und Satzlehre*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 307–380. (in Germ.)

Gurlitt, W. (1966), “Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit”, Gurlitt W. *Musikgeschichte und Gegenwart*, in H.H. Eggebrecht (ed.), Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden, Teil 1, pp. 62–81. (in Germ.)

Heinemann, M. (2008), “Einführung”, in: Bernhard Chr. *Resolutiones tonorum dissonantium*, in M. Heinemann (ed.), Concerto, Köln, pp. III–IX. (in Germ.)

Hewlett, W.B. (1987), “Riemenschneider Bach Institute Library Facsimile Series: Vermehrter... Wegweiser... die Kunst die Orgel recht zu schlagen, Part I, Continued and Part II”, *Bach*, Vol. 18, no. 2 (April), pp. 4–35. (in Germ.)

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

Liao, W.-Ch. (2015), *A Study of Musical Rhetoric in J. S. Bach's Organ Fugues BWV 546, 552.2, 577, and 582*, Diss., University of Cincinnati, 76 p. (in Eng.)

Mal'tseva, A.A. (2019), “Arnold Schering and musical rhetoric of the baroque”, *Journal of Musical Science*, no. 1, pp. 13–19. (in Russ.)

Mal'tseva, A.A. (2023), “Sources of Figurenlehren of the Baroque Era in Musicology of the German Language Space”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie* [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts], no. 1, pp. 40–61. (in Russ.)

Mithob, H. (1665), *Psalmodia Christiana Ihr Christen Singet und Spielet dem Herrn [...]*, Erhard Berger, Bremen – Jena, [3] fol., 425 p., [6] fol. (in Germ.)

Moskvina, Yu.V. (2017), “From the history of the Stuttgart Court Chapel”, *Starinnaya muzyka* [Early music quarterly], no. 1, pp. 10–15. (in Russ.)

Neumann, F. (1970), “Ornament and Structure”, *The Musical Quarterly*, Vol. 56, no. 2 (April), pp. 153–161. (in Eng.)

- Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J.S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1978. 648 p.
- Schering A. Die Lehre von den musikalischen Figuren // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 1908. Jg. 21. S. 106–114.
- Schmitz A. Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers // Archiv für Musikwissenschaft. 1952. Jg. 9. S. 79–100.
- Shohat Y. Haydn's musical rhetoric: compositional strategy, audience reception, and connection with classical oration. Diss., State University of New Jersey, 2006. 231 p.
- Son S.R. Figures of Musica Poetica in the Passacaglias of Dieterich Buxtehude and J.S. Bach. Diss., University of Cincinnati, 2012. 47 p.
- Speer D. Grund-richtiger / Kurtz- Leicht- und Nöthiger / jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder / Vierfaches Musicalisches Kleeblatt/ Worinnen zu ersehen/ wie man füglich und in kurtzer Zeit. Ulm: Kühne, 1697. [3] Bl., 289 S., [1] gef. Bl., [4] Bl.
- Steinfeldt G. Eine Christliche Orgel=Predigt [...]. Dantzjg: Johann-Zacharias Stolle, 1695. 40 S.
- Stierlein J.Chr. Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica. Stuttgart: Tobias Friderich Coccnus, 1691. 45 S.
- Ullrich H. Stierlein, Johann Christoph // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteile / Hrsg. von L. Finscher. Kassel–Basel–London–New York–Prag: Bärenreiter, 2006. Bd. 15. Sp. 1461–1462.
- Vetterlein J.M. Geistlich- und Gott wohlgefälliges Lob- und Danck-Opffer. Bayreuth: Gebhard, 1680. 39 S.
- Walther J.G. Præcepta der Musicalischen Composition. T. 2. [ms.]. [Weimar]: [s.n.], 1708. 419 S.
- Walther J.G. Musikalisches Lexicon [...]. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 690 S.
- Warszawski J.-M. Stierlein Johann Christoph, v. 1628–1693. 2024. URL: [https://www.musicologie.org/Biographies/s/stierlein\\_johann\\_christoph.html](https://www.musicologie.org/Biographies/s/stierlein_johann_christoph.html) (дата обращения: 15.04.2025).
- Neumann, F. (1978), *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton University Press, Princeton, 648 p. (in Eng.)
- Schering, A. (1908), “Die Lehre von den musikalischen Figuren“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, Jg. 21, pp. 106–114. (in Germ.)
- Schmitz, A. (1952), “Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers“, *Archiv für Musikwissenschaft*, Vol. 9, pp. 79–100. (in Germ.)
- Shering, A. (2019), “The doctrine of musical figures“, *Journal of Musical Science*, no. 1, pp. 20–26. (in Russ.)
- Shohat, Y. (2006), *Haydn's musical rhetoric: compositional strategy, audience reception, and connection with classical oration*, Diss., State University of New Jersey, 231 p. (in Eng.)
- Son, S.R. (2012), *Figures of Musica Poetica in the Passacaglias of Dieterich Buxtehude and J. S. Bach*, Diss., University of Cincinnati, 47 p. (in Eng.)
- Speer, D. (1697), *Grund-richtiger / Kurtz- Leicht- und Nöthiger / jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder / Vierfaches Musicalisches Kleeblatt/ Worinnen zu ersehen/ wie man füglich und in kurtzer Zeit*, Kühne, Ulm, [3] fol., 289 p., [1] fol., [4] fol. (in Germ.)
- Steinfeldt, G. (1695), *Eine Christliche Orgel=Predigt [...]*, Johann-Zacharias Stolle, Dantzjg, 40 p. (in Germ.)
- Stierlein, J.Chr. (1691), *Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica*, Tobias Friderich Coccnus, Stuttgart, 45 p. (in Germ.)
- Ullrich, H. (2006), “Stierlein, Johann Christoph“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteile*, in L. Finscher (ed.), Bärenreiter, Kassel – Basel – London – New York – Prag, Vol. 15, col. 1461–1462. (in Germ.)
- Vetterlein, J M. (1680), *Geistlich- und Gott wohlgefälliges Lob- und Danck-Opffer*, Gebhard, Bayreuth, 39 p. (in Germ.)
- Walther, J.G. (1708), *Præcepta der Musicalischen Composition*. T. 2. [ms.], [s.n.], [Weimar], 419 p. (in Germ.)
- Walther, J.G. (1732), *Musikalisches Lexicon [...]*, Wolfgang Deer, Leipzig, 690 S. (in Germ.)
- Warszawski, J.-M. (2024), *Stierlein Johann Christoph, v. 1628–1693*, Available at: [https://www.musicologie.org/Biographies/s/stierlein\\_johann\\_christoph.html](https://www.musicologie.org/Biographies/s/stierlein_johann_christoph.html) (Accessed 15 April 2025). (in French)

**Сведения об авторе**

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

**Author Information**

Maltseva Anastasia Alexandrovna, D.Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of Music History, associate professor of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: aamaltseva@mail.ru

Поступила в редакцию 02.07.2025

После доработки 24.07.2025

Принята к публикации 16.08.2025

Received 02.07.2025

Revised 24.07.2025

Accepted for publication 16.08.2025

© Пылаева, Л.Д., 2025

УДК 78.03

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-114-125

## ДИВЕРТИСМЕНТ КАК ВНУТРИЦИКЛИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ В КЛАВЕСИННЫХ СЮИТАХ Ж.-Ф. ДАНДРИЁ

Л.Д. Пылаева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Пермский государственный институт культуры, 614000, Пермь, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена феномену дивертисмента во французском барокко, пока что сравнительно малоизученному в музыкознании. Рассматриваются образцы дивертисментов, принадлежащие одному из представителей французской клавесинной школы – Ж.-Ф. Дандриё. Их анализ позволяет прояснить пути становления и эволюции дивертисментного жанра в клавирной музыке и выявить композиционные особенности репрезентирующих его произведений. Особый интерес представляет соотношение дивертисмента и сюиты, в рамках которой он проявляет себя как внутрициклическая композиция, в той или иной мере обладающая самостоятельностью. Внутри самого дивертисмента его части выполняют ряд функций, степень выраженности которых неодинакова. Включая дивертисменты в клавесинные сюиты, Дандриё прекрасно демонстрирует свойственное французским композиторам-клавесинистам разнообразие решений в данной области. Кроме того, «сосуществование» сюиты и дивертисмента в рамках целого оказывается важным для судьбы дивертисмента, который в дальнейшем, как известно, эмансипируется от сюиты. Специальное внимание уделяется дивертисменту Ж.-Ф. Дандриё «Образы войны», имеющему собственную творческую биографию и исключительно оригинальный композиторский замысел. Сравнение двух авторских версий этого опуса (оркестровой и клавесинной) дает основания расценивать его как важный шаг на пути превращения дивертисмента в самостоятельный жанр инструментальной музыки: некоторые его существенные признаки указываются в статье.

**Ключевые слова:** дивертисмент, сюита, Жан-Франсуа Дандриё, французское барокко, внутрициклическая композиция

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Пылаева Л.Д. Дивертисмент как внутрициклическая композиция в клавесинных сюитах Ж.-Ф. Дандриё // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 114–125. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-114-125.

## DIVERTIMENTO AS AN INTRA-CYCLIC COMPOSITION IN HARPSICHORD SUITES BY J.F. DANDRIE

L.D. Pylaeva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Perm State Institute of Culture, 614000, Perm, Russian Federation

**Abstract.** The article deals with the phenomenon of divertimento in the French Baroque, which has been relatively little studied in musicology. Here are considered some examples of divertissements belonging to one of the representatives of the French harpsichord school – Jean-François Dandrieu. Their analysis makes it possible to clarify the ways of formation and evolution of the divertissement genre in keyboard music and to identify the compositional features of the works representing it. The relationship between suite and divertimento, as well as the divertimento features as an internal cyclical composition, more or less independent, are of particular interest. Within the divertissement itself, its movements perform a number of functions, the degree of severity of which varies. By including divertiments in harpsichord suites, Dandrieu perfectly demonstrates the variety of solutions, which is typical for French harpsichord composers in this field. On the other hand, the “coexistence” of the suite

and the divertimento within the whole turns out to be important for the fate of the divertimento, which later, as we know, will be emancipated from the suite. Special attention is paid to the J.-F. Dandrieu's divertimento "Les Caractères de la Guerre" ("The Images of War"), which has its own creative biography and an exceptionally original compositional idea. A comparison of the two author's versions of this opus (for orchestra and for harpsichord) gives reason to regard it as an important step towards turning the divertimento into an independent genre of instrumental music: some of its essential features are revealed in present article.

**Keywords:** divertimento, suite, Jean-François Dandrieu, French Baroque, internal cyclical composition

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

**For citation:** Pylaeva, L.D. (2025), "Divertimento as an intra-cyclic composition in harpsichord suites by J.F. Dandrieu", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 114–125. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-114-125.

Вряд ли будет преувеличением утверждать, что феномен дивертисмента, достаточно популярный в музыкальной практике прошлого и современности, сравнительно мало изучен в музыковедении и как жанр, и как циклическая композиция. Само название «дивертисмент» (ит. *divertimento*, фр. *divertissement* – увеселение, развлечение) очевидным образом восходит к прикладной музыке: названный феномен был распространен в музыкальном и музыкально-драматическом театре<sup>1</sup>, инструментальном и вокальном творчестве. Все указанные области художественной практики взаимодействовали, пересекались друг с другом, непреходимых границ между ними не существовало. Широкое разнообразие явлений, репрезентировавших дивертисмент, препятствовало определенности жанровых и композиционных признаков<sup>2</sup>.

Историческая судьба жанра, пути его становления и развития не вполне ясны. Зародившийся в эпоху барокко, дивертисмент представлял собой яркую и многокрасочную картину. Об этом свидетельствует французская музыкальная культура XVII – первой половины XVIII столетия, в которой дивертисмент приобрел исключительно широкую популярность, имея прежде всего развлекательную направленность.

Служивший для увеселений и удовольствий, он прочно утвердился в придворных театральных постановках: в балетах, комедиях-балетах и музыкальных

трагедиях, а так же как самостоятельное представление. В первом случае дивертисменты представляли собой сцены из нескольких номеров, помещаемые в конце актов или между ними; они могли появляться внутри действия или открывать его. Связанные с сюжетом спектакля, дивертисменты тем не менее временно приостанавливают развитие действия: происходит переключение внимания публики на внешние декоративные моменты либо ее погружение в то или иное психологическое состояние.

Активной интеллектуальной работы от зрителя не требуется и при восприятии дивертисментов-спектаклей, что обусловливается самой их тематикой: это, например, чествование царствующих особ, праздники по разнообразным поводам (свадьба высокопоставленных лиц, рождение наследного принца, выздоровление короля или его приближенных от болезни), картины военных сражений и бушующей природной стихии, волшебные чертоги богов, жизнь далеких стран и народов, идиллические пасторальные сцены и т.п. Представление подобных ситуаций и образов в стремлении поразить воображение присутствующих предполагает зрелищность, эффектное художественное оформление как на подмостках театральной сцены, так и на пленэре – в дворцовых садах и парках, вблизи фонтанов и водных каналов<sup>3</sup>.

Вполне закономерно, что сценический дивертисмент, будучи немаловажной

составляющей разного рода музыкальных и музыкально-драматических спектаклей, получил достаточно подробное освещение в исследованиях о французском барочном театре (Булычева А., 2004; Powell J., 2000; Roule N., 2018). Инструментальные дивертисменты композиторов французского барокко, вопреки значительному разнообразию и количеству созданных произведений<sup>4</sup>, привлекали внимание музыковедов в сравнительно небольшой степени, что объясняется следующим объективным обстоятельством: долгое время дивертисменты находились «в тени» ансамблевых сонат и сюит, разнообразно интерпретированных представителями французской клавесинной школы.

Некоторые из них, являясь авторами сюитных композиций, сочиняли дивертисменты для клавесина, до сих пор остающиеся для музыкальной науки *terra incognita*. Между тем обращение к этим произведениям видится достаточно важным, поскольку они стали одними из ранних образцов дивертисмента в инструментальной музыке французского барокко и позволяют проследить его постепенное становление и эволюцию в данной области как самостоятельного жанра и оригинальной циклической композиции.

Наиболее показательной фигурой здесь является Жан-Франсуа Дандриё (1681–1738), в клавесинном творчестве которого дивертисменты встречаются внутри сюит, но уже пытаются самоопределиваться: в принадлежащих композитору трех книгах пьес для клавесина, опубликованных с 1724 по 1734 г., в сюитных циклах фигурируют объединения пьес с обозначением «дивертисмент». Именно они стали предметом нашего рассмотрения.

Есть и другие основания обратиться к клавесинной музыке Ж.-Ф. Дандриё.

После признанных мэтров французского клавесинной школы – Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо – он один из самых значительных ее представителей. Интерес Дандриё к феномену дивертисмента был достаточно устойчивым и сохранялся на протяжении десятилетия.

Композиторские решения объединений пьес с таким названием отличаются разнообразием и в клавесинной музыке французского барокко являются самыми многочисленными. У Дандриё встречаются различные соотношения дивертисментов с другими сюитными номерами, которые позволяют выявить некоторые отличительные особенности дивертисмента как самостоятельной композиции.

Несмотря на то что вклад Дандриё в развитие инструментального дивертисмента барокко, безусловно, заслуживает внимания, он, на наш взгляд, не получил справедливой оценки. Отметим, что в музыковедческой литературе довольно мало трудов, посвященных творчеству композитора в целом. Его целенаправленно изучала французская исследовательница Брижит Франсуа-Саппи, которой принадлежит монография, самая объемная публикация о данном авторе (François-Sappey B., 1982), а также статья во втором издании знаменитой энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (François-Sappey B., 2001). В обоих случаях сами жанры научных работ обуславливают общий характер сведений о дивертисментах Дандриё.

То же самое можно сказать и о статье о дивертисменте, подготовленную для вышеуказанного издания известным немецким музыковедом Хансом Шнайдером (Schneider H., 1995). Вписывая опусы Дандриё в целостную картину дивертисментного жанра, он приводит авторские комментарии относительно исполнения дивертисментов Книги пьес

для клавесина (1724) и перечень их номеров. Английский ученый Гвилим Бичи коротко описывает отдельные пьесы из разных дивертисментов Дандриё в связи с принципом программности (Beechey G., 1989). На его оригинальное претворение указывает также Анна Шибинская (2020). В отечественном музыкознании творчество композитора получило более чем скромное освещение.

В капитальном труде о французской клавесинной школе признанного специалиста в данной области В.Н. Брянцевой, музыке Дандриё для клавесина отведено всего несколько страниц (2002, с. 313–318). Выделяя этого композитора как «одного из самых значительных среди малых мастеров французского клавесинизма» (Брянцева В., 2002, с. 313), исследователь ограничивается сравнением стилистики и воплощения программного принципа в его отдельных сочинениях и пьесах Ф. Куперена и указаниями на преемственность с композиторской техникой Ж.-Ф. Рамо. При этом оригинальные образцы сюит Дандриё, образующих основную часть его клавесинного наследия, не рассматриваются вовсе, равно как и дивертисменты, сосуществующие внутри сюит с отдельными пьесами.

Целью статьи стало выявление соотношения сюитных номеров и дивертисментов в общем целом и определение особенностей последних как внутрициклических композиций.

Созданные Дандриё сюиты для клавесина составляют содержание трех сборников:

*Livre de pièces de clavecin, contenant plusieurs divertissemens dont les principaux sont les Caractères de la guerre, ceux de la Chasse et la Fête de village* (1724, 1727, 1738 – всего семь изданий);

*Second Livre de pièces de clavecin* (1728);

*Troisième Livre de pièces de clavecin* (1734).

Первый сборник включает пять сюит, второй – шесть, третий – восемь. Достаточное разнообразие номеров (преимущественно программных пьес, дивертисментов и танцев) приближает большинство сюит к сериям пестрых музыкальных картин, в значительной степени лишенных внутренней целостности<sup>5</sup>.

Рисковую распасться общую композицию скрепляют разного рода группировки (или внутрициклические объединения) отдельных пьес. Среди них встречаются традиционные для французских клавесинистов пары номеров (и группы из их большего числа), в которых сопоставляется нечто сходное, близкое по своей природе. Так, первую сюиту Второй книги Дандриё открывают произведения, репрезентирующие творчество Ж.-Б. Люлли и А. Корелли, имена которых устойчиво символизировали в эпоху барокко французский и итальянский стили<sup>6</sup>; в первой сюите Третьей книги серию из пяти пьес, запечатлевающих женские образы («La Majestueuse» («Величественная»), «La Fièr» («Гордая»), «La Touchante» («Трогательная»), «La Naturelle» («Естественная»), «La Galante» («Учтивая»)), сменяют три мужских портрета («Le Prevenant» («Предупредительный»), «L'Engageant» («Привлекательный»), «L'Empressé» («Нетерпеливый»)). Замыкают всю композицию два номера, изображающие театральных персонажей («L'Arlequine» («Арлекин»), «L'Amazone» («Амазонка»)).

Помимо общей тематики, пьесы могут объединяться в группы на основе какого-либо одинакового композиционного принципа либо приема композиторского письма<sup>7</sup>. Так, четвертая и пятая сюиты Второй книги представляют собой редкие примеры использования схемы цикла фрёбергерского типа: аллеманда – куранта – сарабанда – жига<sup>8</sup>. Во второй, четвертой, пятой сюитах Третьей книги

образуются пары пьес, представляющие собой вариационные циклы<sup>9</sup>. Во второй сюите Первой книги и первой сюите Третьей книги – последования трех номеров, выдержанных в одной форме (куплетное рондо)<sup>10</sup>.

К внутрициклическим объединениям пьес принадлежат и дивертисменты, представляющие собой в сюитах относительно самостоятельную композицию.

На наличие дивертисментов в Первой книге клавесинных пьес указывает сам автор, приводя их названия на титульном листе: «Образы войны»; «Сельский праздник», «Охота». Эти дивертисменты выделяются самим композитором как «некоторые самые важные» (курсив мой. – Л.П.), из чего следует присутствие в данном собрании пьес и других подобных композиций. На наш взгляд, к ним может быть отнесена серия программных номеров второй сюиты под общим названием «Концерт птиц». В итоге полная картина дивертисментов в данном сборнике выглядит следующим образом:

Сюита 1. **Les Caractères de la Guerre:** La Bouteselle – La Marche – Première Fanfare – Seconde Fanfare – La Charge – La Mèlée (Les Cris, Les Plaintes) – La Victoire – Double de la Victoire – Le Triomphe («Образы войны»: «Седлать коней (!)» – Марш – Первая Фанфара – Вторая Фанфара – «Зарядка пушек» – «Сражение» – «Победа» – Дубль пьесы «Победа» – «Триумф»);

Сюита 2. **Le Concert des Oiseaux:** Le Ramage – Les Amours – L'Hymen («Концерт птиц»: «Щебетание» – «Любовные нежности» – «Гименей»);

Сюита 5. **La Fête de Village:** Gavote – Gigue – Menuets et Double («Сельский праздник»: Гавот – Жига – Менуэт и Дубль (менуэта));

**La Chasse:** 1er Bruit de Chasse – Fanfare (I) – Second Bruit de Chasse – Fanfare (II) – 3e Bruit de Chasse – Fanfare (III) («Охота»: «Звуки охоты» (1) – Фанфара (1) – «Звуки

охоты» (2) – Фанфара (2) – «Звуки охоты» (3) – Фанфара (3)).

Заметим, что при констатации наличия дивертисментов в сборнике 1724 г. в авторском предисловии указание на них отсутствует в оглавлении издания и в нотном тексте. Во Второй клавесинной книге (1728) для объединений нескольких пьес, включенных в общую композицию второй, третьей и шестой сюит, слово «дивертисмент» уже имеется:

Сюита 2. **La Mascarade. Divertissement:** Entrée des Masques – Le Polichinel (Rondeau) – Les Dominos (Premier Menuet – Second Menuet – Premier Menuet) («Маскарад». Дивертисмент: «Выход масок» – «Полишинель» – «Домино»);

Сюита 3. **La Pastorale. Divertissement:** Marche – Les Bergers Rustiques – Les Bergers Heroïques – Le Bal Champêtre (Rondeau) («Пастораль». Дивертисмент: Марш – «Сельские пастухи» – «Доблестные пастухи» – «Сельский бал»);

Сюита 6. **L'Aubade. Divertissement:** Le Reveil – Les Sentimens – La Fleurète – Les Adieux («Утренняя серенада». Дивертисмент: «Пробуждение» – «Чувства» – «Цветок» – «Прощание»).

Во всех случаях присутствие в сюитах Дандриё дивертисментов является одним из подтверждений близости этих двух феноменов, которые тесно сосуществуют во французской инструментальной музыке до второй половины XVIII в.<sup>11</sup> Такое соседство, с одной стороны, обновляет сюитные композиции, с другой – оказывается важным для судьбы дивертисмента, который постепенно отделяется от сюиты, становясь самостоятельным сочинением.

В связи с этим специального внимания заслуживает дивертисмент «Образы войны», имеющий интересную собственную «биографию», вписывающуюся в композиторскую деятельность Дандриё на протяжении почти двадцати лет.

Первоначально произведение с таким названием было создано для оркестрового состава из флейт, гобоев, фаготов, труб, литавр и струнных, которое, согласно авторскому указанию, предназначалось «для танца в опере» (она до сих пор не идентифицирована). Включающее 8 номеров<sup>12</sup>, оно не имеет каких-либо уточняющих указаний относительно жанра и представляет собой серию пьес-баталлий<sup>13</sup>, приближающуюся к сюите.

Оркестровый опус, опубликованный 1718 г., вероятно, имел успех, поскольку в вышедшем тогда же вокальном сборнике (*Recueil d'airs sérieux et à boire. J.-B. Ch. Ballard, Paris, septembre, 1718*) среди прочих композиций была помещена *air à boire* «Buvons à tasse pleine» («Выпьем полную чашу») на музыку одной из входящих в него пьесы «Первая фанфара»<sup>14</sup>.

В дивертисменте, включенном в состав первой сюиты Книги пьес для клавесина (1724), Дандриё использовал название упомянутого нами оркестрового произведения, а также музыку большей части его номеров. В то же время композитор отказался от двух номеров (*Air*, разделяющей «Первую фанфару» и «Вторую фанфару», и пьесы «Отступление»); появились новые батальные картины: «Сражение», обозначившее кульминацию цикла, а также пьесы «Победа» (с орнаментальным дублем) и «Триумф», образующие заключительный торжественный апофеоз. Таким образом композиция приобрела внутреннюю динамику и большую завершенность<sup>15</sup>.

Парадоксально, что «Образы войны» оказались единственным сочинением, не вполне соответствующим авторскому толкованию наименования «дивертисмент», присутствующему в Предисловии к Первой книге пьес. Согласно замечанию Дандриё, оно употреблено для обозначения «сюит особого рода», «разные части которых можно исполнять

отдельно (если у вас нет настроения сыграть всю сюиту)» (Dandrieu J.-F., 2021). Отметим, что все прочие дивертисменты в значительной степени допускают такой способ исполнения, хотя в них имеются объединяющие моменты: общая тема, заявленная в названии – «Концерт птиц», «Пастораль»; или же родство звукового колорита в «Сельском празднике»: во всех пьесах-танцах аккомпанирующим фоном является двойной (тоники-доминантовый) органнй пункт, подражающий звучанию народных инструментов.

Достаточно оригинален способ достижения композиционного единства и в дивертисменте «Охота». Здесь трижды чередуются пьесы с одинаковыми наименованиями – «Звуки охоты» (№ 1, 3, 5) и «Фанфара» (№ 2, 4, 6). Помимо интонационного родства музыки всех номеров с сигналами охотничьих рогов, в каждой «триаде» действует свой принцип объединения. В первом случае – нарастание ритмической активности движения (имитация скачки охотников на лошадях); во втором – использование простой двухчастной формы с одинаковым по музыке завершающим построением, именуемым рефреном (*refrain*). Его повторения на расстоянии можно расценивать как очевидный фактор корреспондирования пьес-«фанфар».

Типы номеров в дивертисментах Дандриё большей частью те же, что в современных им сюитах – танцы, марши, *airs*, программные миниатюры (заключенные в простую двух- или трехчастную форму, форму куплетного рондо). Вместе с тем в этом ряду могут возникать ситуации иного рода: так, в центре композиции «Образы войны» появляются динамичные пьесы-сцены «Зарядка пушек» и «Сражение», в которых сменяют друг друга несколько разделов, живописующих эпизоды военных действий. Здесь находит яркое воплощение звукоизобразительность. В

первой пьесе после военных сигналов на фоне гаммообразных пассажей шестнадцатых, передающих стремительное движение нападающих, раздаются пушечные выстрелы. Их имитируют аккорды в партии левой руки, вместо которых Дандриё в предисловии для большей силы эффекта предписывает исполнителю ударять по клавишам ладонью (пример 1).

Не менее ярко звукоизобразительные приемы «Сражения», являющего собой редкий образец внутрициклической композиции. Таковая складывается из четырех контрастных разделов, в которых запечатлены картины битвы. В особенности выделяется третий из них – с авторской ремаркой «Стоны». Будучи весьма лаконичным, он насыщен броскими гармоническими красками – уменьшенного септаккорда, секстаккорда II низкой ступени, созвучий с задержаниями (пример 2).

Две указанные пьесы придают клавесинной версии «Образов войны» индивидуальный облик, что в значительной мере выделяет его среди остальных номеров сюиты. Не случайно позже, в 1733 г., дивертисмент был опубликован как самостоятельное сочинение (*Les Caractères de la Guerre, séparés du premier livre de clavecin*, 1733).

Другие дивертисментные композиции, замыкая ряд сюитных номеров, обособлены в меньшей степени. Такое наблюдается во Второй книге клавесинных пьес. Идиллические образы пастухов дивертисмента «Пастораль» (в третьей сюите) и поэтичная атмосфера дивертисмента «Утренняя серенада» (в шестой сюите) естественным образом продолжают серию женских и мужских пьес-портретов на любовную тематику, в то же время замыкая общую композицию.

Пример 1. Фрагмент пьесы «Зарядка пушек» из клавесинного дивертисмента Ж.-Ф. Дандриё «Образы войны»

Fragment of the piece “Charging the Cannons” from the harpsichord divertimento by J.-F. Dandrieu “The Images of War”



Пример 2. Фрагмент пьесы «Сражение» из клавишинного дивертисмента  
Ж.-Ф. Дандриё «Образы войны»  
Fragment of the piece “The Battle” from the harpsichord divertimento  
by J.-F. Dandrieu “The Images of War”



Еще прочнее связь некоторых пьес во второй сюите: дивертисменту «Маскарад» («Антре масок», «Полишинель», «Домино») предшествуют «Концерт муз» и «Продолжение концерта муз». Очевидно, что оба блока этой миниатюрной композиции, отсылая нас к театру, могут быть восприняты как единая сцена спектакля.

Самую необычную композицию имеет пятая сюита Первой книги, в которую входят дивертисменты «Сельский праздник» и «Охота». Они следуют за тремя начальными самостоятельными номерами и разделены лишь одной краткой пьесой: таким образом, сюита по своей роли внутри целого уступает дивертисменту. Однако данный вывод можно сделать, имея в виду лишь внешнюю картину цикла. В действительности его сюитная и дивертисментная составляющие практически

равновесны, так как две пьесы (из трех) представляют собой внутрициклические композиции. Первая «Le Carillon» («Перезвон колоколов») состоит из пяти частей, основывающихся на интонационно родственных, но все же самостоятельных темах; вторая пьеса «La Fastueuse» («Блестящая», с авторским указанием на жанр сарабанды) представляет собой тему с четырьмя вариациями.

Говоря о дивертисменте как о внутрициклической композиции, нельзя обойти вниманием соотношение составляющих ее номеров. У Дандриё в некоторых случаях обозначается функция начальной части (ее выполняют пьеса-марш или часть, напоминающая общий выход танцовщиков – балетное *entrée*), финальная же зона (один или два номера) выделяется еще четче. Чтобы подчеркнуть заключитель-

ную роль последней пьесы, автор дополняет ее дублями в дивертисментах «Концерт птиц», «Образы войны», «Сельский праздник» (отметим, что в последнем случае орнаментально варьированный вариант менуэта помимо усиления финальной функции этого танца, компенсирует его предельную краткость – в пьесе всего восемь тактов).

Центральная зона дивертисмента организуется, как правило, по принципу сопоставления в большей или меньшей степени контрастного (за исключением «Образов войны», где происходит последовательная смена событий). Указанный подход к построению дивертисмента существовал в театральных постановках того времени, с которыми клавесинные дивертисменты Дандриё сохраняют тесную связь. В то же время в их тематике и образах отражены жизнь и развлечения королевского двора: устраиваемые по разным поводам праздники, изображение картин военных сражений, волшебных чертогов богов, идиллических пасторальных сцен и т.п. И в этом смысле рассмотренные нами сочинения, безусловно, являются оригинальным художественным документом эпохи.

Соседствуя в клавесинном творчестве Дандриё с сюитой, дивертисмент предстает как весьма своеобразный феномен инструментальной музыки. Его жанровые приметы пока еще недостаточно четкие<sup>16</sup>, хотя некоторые характерные признаки уже дают о себе знать: это непереносимое присутствие танцевальных жанров, а также, по выражению В.Н. Брянцева, «танцевально-ритмическая характеристика музыкального материала» (1981, с. 67); это тяготение к зрелищности, влекущее за собой программность и звукоизобразительные элементы. В качестве родового признака выступает связь с театральны-

ми истоками, фигурирующая как атрибут французского национального менталитета, а также легкость и непринужденность содержания, элемент развлекательности.

Наиболее полное отражение названные качества получили в дивертисменте «Образы войны». Похоже, что данный опус Дандриё считал своей композиторской удачей – не случайно, что он, покинув сюитный цикл, удостоился отдельной публикации. Тем самым был сделан шаг на пути эмансипации инструментального дивертисмента, превращения его в самостоятельный жанр. Этот процесс нашел продолжение в дивертисментах М. Коппетта «Les Échos de Boston» («Эхо Бостона») и «La Victoire d'un Combat Naval» («Победа в морском сражении»), составивших сборник «Divertissemens pour le Clavecin ou le Forte Piano» (1779) и предназначенных, как явствует из названия, для клавесина либо фортепиано.

Правда, сопоставляемые опусы разделяет довольно значительный временной промежуток, на протяжении которого во французской музыке появилось множество сочинений для оркестра и инструментального ансамбля, которые, безусловно, упрочили положение дивертисмента как самостоятельной инструментальной композиции. Они составляют отдельную область французского инструментализма, рассмотрение которой не входит в задачу нашего исследования.

Что же касается клавесинных дивертисментов Дандриё, то они, на наш взгляд, интересны не только в плане исторической судьбы жанра, но и как штрихи к портрету самого композитора – достаточно крупной и оригинальной фигуры заключительного периода в истории французского клавесинизма и, пожалуй, французского барокко в целом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В частности, имеются в виду постановки, созданные в сотрудничестве Мольера и Ж.-Б. Люлли в 1660-х – начале 1770-х гг. Среди них комедии-балеты «Принцесса Элидская» (1664), «Любовь-целительница» (1665), «Сицилиец, или Любовь-живописец» (1666), «Комическая пастораль» (1666), «Жорж Данден» (1668), «Господин де Пурсоньяк» (1669), «Мещанин во дворянстве» (1670), «Блистательные любовники» (1670); трагедия-балет «Психея» (1671). Следует также указать комедии-балеты Мольера – М.-А. Шарпантье «Графиня д'Эскабанья» (1671), «Мнимый больной» (1673).

<sup>2</sup> До известной степени они остаются таковыми по сей день: примечательно, что дивертисмент обычно не изучается в курсах анализа и оказался неким «маргиналом» среди циклических форм, видимо, оттого, что его нельзя считать устойчивым типом композиции.

<sup>3</sup> Создателями блестящих пышных дивертисментов стали многие французские музыканты, причастные к придворной театральной практике, среди них Ж.-Б. Люлли («Версальский грот», 1668 и «Идиллия мира», 1685), А. Демаре («Диана Фонтенбло», 1686; «Дивертисмент, представленный в Барселоне по случаю свадьбы Их Католических Величеств», 1701; «Храм Астреи», 1709; «Дивертисмент для электора Баварии», 1712; «Дивертисмент для празднества герцога Лотарингского», 1717), М.-А. Шарпантье («Версальские удовольствия», начало 1680-х; «Празднество приема в будуаре», 1685; «Идиллия на возвращение короля», 1686–1687; «Флора», «Апофеоз Лаодамуса в память маршала герцога де Люксембурга», до 1695), А. Кампра («Венера, или Галантные празднества», 1698; «Эней и Дидона», 1714; «Празднество острова Адама», 1722; «Дикари», 1729; «Свадьба Венеры», 1740), Ж.-Ж. Муре (автор 142 (!!) дивертисментов, опубликованных в шести сборниках под названием «Дивертисменты Нового Итальянского театра», в том числе «Свадьба Рагонды, или Деревенские посиделки», 1714; «Пан и Дорис», 1726; «Принц де Нуази», 1730), К. де Блэмон («Капризы Эрато, или Характеры музыки», 1730) и др. (Развернутая панорама театральных дивертисментов представлена в приложении книги А. Булычевой (2004).

<sup>4</sup> Среди авторов дивертисментов для камерного ансамбля / оркестра были известные композиторы-исполнители, принимавшие непосредственное участие в жизни и развлечениях королевского двора. Среди них, например, певец Т.-Л. Буржуа, которому принадлежат дивертисменты «Граф де Габалис и первоначальные народы» (1714), «Идиллия Рамбуйе» (1735); скрипачи – Л.Н. Клерамбо, автор дивертисментов «Алфей и Аретуза» (1721), «Солнце, победитель облаков» (1721), «Акилиус и Флорус» (1723), «Идиллия Сен-Сира» (1745); Ж. Обер, создавший совместно с Т.-Л. Буржуа дивер-

тисмент «Диана» (1721); Ж.Ф. Ребель и Ф. Франкёр, выступившие соавторами дивертисментов «Августейшие особы» (1744), «Зелиндор, король сильфов» (1745). У Ж.-К. Жилье, игравшего на басовых струнных инструментах, есть оригинальный опус с включением вокальных партий – «Дивертисменты для голосов и инструментов».

Наконец, даже известный органист и ведущий композитор в сфере духовной музыки М. Делаланд неоднократно обращался к дивертисментному жанру, образцы которого с особой пышностью и блеском были представлены в Фонтенбло и Версале: «Серенада» (1682), «Фонтаны Версаля» (1683), «Эпитолама» (1685), «Адониис и Венера» (1696).

<sup>5</sup> Согласно классификации барочных инструментальных сюит с точки зрения состава их частей, предложенной Ю.С. Бочаровым, сочинения Дандриё следует отнести к ярким образцам сюит нетипизированного строения (2016, с. 203).

<sup>6</sup> Музыкальный «портрет» Люлли («La Lully») выполнен в жанре французской увертюры из двух разделов, традиционно контрастирующих в плане метра (2/2 – 6/8), ритма и типа движения (ритмический рисунок, пронизанный пунктирами в сочетании с резкими скачками в мелодии – поступенное кружащееся движение ровных восьмых и шестнадцатых), завершающихся торжественными аккордами. Корелли охарактеризован подвижной танцевальной пьесой («La Corelli») в двухдольном метре (2/4), близкой старинной «прыжковой» аллеманде.

<sup>7</sup> Е.В. Панкина указывает среди таковых фигуративные приемы, а также тематические связи пьес на расстоянии, рассматривая особенности циклообразования в клавирных сюитах Ж.-Ф. Рамо (2014).

<sup>8</sup> Все номера указанных сюит имеют программные наименования; большинство пьес снабжены авторскими указаниями жанров – за исключением двух первых – с программными названиями без уточнения жанра, однако обладающих характерными признаками аллеманды и куранты. Речь идет о пьесах «Les Doux Propos» («Нежные речи», аллеманда), «La Patetique» («Трогательная», куранта) – в четвертой; «Le Caquet» («Кудахтанье», аллеманда); «L'Imperieuse» («Властная», куранта) – в пятой сюите.

<sup>9</sup> Во второй сюите «La Champêtre» («Селянка») – «La Gracieuse» («Грациозная»); в четвертой «La Folète» («Игривая») – «La Pompeuse» («Торжественная»); в пятой сюите «La Bondissante» («Прыгающая») – «La Légère» («Проворная»).

<sup>10</sup> В первой сюите Третьей книги: «Le Prevenant» («Предупредительный») – «L'Engageant» («Привлекательный») – «L'Empressé» («Нетерпеливый»); во второй сюите Первой книги: «L'Enjouée» («Жизнерадостная») – «La Gémillante» («Жалобная») – «Les Tourbillons» («Вихри»).

<sup>11</sup> Родство дивертисмента и сюиты в значительной степени проявляет себя в музыкально-сценической практике французского барокко, что дает основание А.В. Булычевой употреблять термины «дивертисмент» и «сюита» как синонимичные. Так, обсуждая дивертисменты в постановках А. Кампра и Ж.-Ф. Рамо, исследовательница использует определение «большая музыкально-хореографическая сюита» (Булычева А., 2004, с. 47); дивертисмент из I действия музыкальной трагедии Ж.-Б. Люлли «Беллерофонт» обозначается ею как «большая до-мажорная сюита» (Булычева, 2004, с. 181), а в одном случае делается отождествление: «дивертисмент и есть сюита, представляющая танец во всех возможных формах(!)» (Булычева А., 2004, с. 179). И все же такая взаимозаменяемость понятий не вполне правомочна, поскольку дивертисмент наряду с танцами часто включал хоровые и вокальные номера.

<sup>12</sup> Состав частей оркестрового дивертисмента «Образы войны» (1718): *Boutte-selle* («Седлать коней (!)») – *Marche* (Марш) – *Première Fanfare* (Первая фанфара) – *Air* – *Deuxième Fanfare* (Вторая фанфара) – *Marche* (Марш) – *La Charge* (Зарядка пушек) – *La Retraite* (Отступление) – *La Charge* (Зарядка пушек).

<sup>13</sup> С понятием баталии в музыке барокко исследователи связывают «особый тип программы и со-

ответствующий жанр» инструментальной музыки (Шибинская А., 2020, с. 38).

<sup>14</sup> По-видимому, ее мелодия не утратила в дальнейшем широкой популярности у любителей музыки, так как удостоилась еще одной подтекстовки и была опубликована позже в виде дуэта («*Trop aimable bergère*») в третьем выпуске вокального сборника «Концертных пародий» (*Concerts parodiques*. Paris, 1730. Vol. 3).

<sup>15</sup> Полный состав частей клавирного дивертисмента «Образы войны» приведен выше.

<sup>16</sup> Жанровые признаки дивертисмента не получили окончательного определения. Не случайно в одной из крупных работ известного отечественного исследователя жанров инструментальной музыки барокко Ю.С. Бочарова дивертисмент специально не рассматривается (2016). Вероятно, характерные его приметы предстают более яркими и рельефными в ансамблевой и оркестровой областях, поскольку дивертисментов для таких составов сочинялось гораздо больше, чем для клавесина. Особую популярность ансамблевые и оркестровые дивертисменты приобрели примерно с 1730-е гг. и далее – во второй половине XVIII в. Последующая историческая судьба жанра в значительной степени оказалась связанной со сферой камерно-ансамблевого и оркестрового музицирования.

## ЛИТЕРАТУРА

Бочаров Ю.С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: Учеб. пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 072901 «Музыкаведение». М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2016. 232 с.

Брянцева В. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. М.: Музыка, 1981. 304 с.

Брянцева В. Французский клавесинизм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. 376 с.

Булычева А. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. 448 с.

Панкина Е.В. Клавирные сюиты Жан-Филиппа Рамо: жанровые модели и принципы организации циклов // Научные дискуссии о ценностях современного общества: Сб. материалов V Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. Е.М. Мосолова. Липецк: РаДуши, 2014. С. 57–65.

Шибинская А.А. О программной музыке барокко и ее истоках // Южно-российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 36–42.

Beechey G. The Harpsichord Music of J.-Fr. Dandrieu // *The Consort: Annual Journal of the Dolmetsch Foundation* 45, 1989, pp. 19–42.

Dandrieu Jean-François. Préface // Jean-François Dandrieu. *Premier Livre de Pièces de Clavecin contenant plusieurs Divertissements dont les*

## REFERENCES

Beechey, G. (1989), "The Harpsichord Music of J.-Fr. Dandrieu", *The Consort: Annual Journal of the Dolmetsch Foundation* 45, pp. 19–42. (in Eng.)

Bocharov, Yu.S. (2016), *Zhanry instrumental'noi muzyki epokhi barokko* [Genres of Baroque instrumental music], Nauchno-izdatel'skii tsentr "Moskovskaya konservatoriya", Moscow, 232 p. (in Russ.)

Bryantseva, V. (1981), *Zhan Filipp Ramo i frantsuzskii muzykal'nyi teatr* [Jean Philippe Rameau and the French musical theatre], Muzyka, Moscow, 304 p. (in Russ.)

Bryantseva, V. (2002), *Frantsuzskii klavesinizm* [French harpsichordism], Dmitrii Bulanin, Saint Petersburg, 376 p. (in Russ.)

Bulycheva, A. (2004), *Sady Armidy: Muzykal'nyi teatr frantsuzskogo barokko* [The Gardens of Armida: the musical theatre of the French Baroque], Agraf, Moscow, 448 p. (in Russ.)

Dandrieu, J.F. (2021), "Préface", *Jean-François Dandrieu. Premier Livre de Pièces de Clavecin contenant plusieurs Divertissements dont les principaux sont Les Caractères de la Guerre, ceux de la Chasse et la Fête de Village*. Paris (1724), Pierre Gouin Publisher. Les Éditions Outremontaises. (in French)

François-Sappey, B. (1982), *Jean-François Dandrieu, 1682–1738: organiste du Roy contribution*

principaux sont Les Caractères de la Guerre, ceux de la Chasse et la Fête de Village. Paris (1724). Pierre Gouin Publisher. Les Éditions Outremontaises, 2021.

François-Sappey B. Jean-François Dandrieu, 1682-1738: organiste du Roy contribution a la connaissance de la musique française de clavier. Paris: Picard, 1982. 303 p.

François-Sappey B. Dandrieu Jean-François // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begr. v. Fr. Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Bd. 5. Cov – Dz. Bärenreiter Verl., Kassel, Basel, London u.a., 2001. S. 368–372.

Powel John S. «Pourquoi toujours des bergers?»: Lully, Molière and the Pastoral Divertissement // Lully Studies. Edited by John Hajdu Heyer. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Pp. 166–198.

Roule N. The Operas of Jean-Baptiste Lully and the Negotiation of Absolutism in the French Provinces, 1685–1750. Doctoral dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences. Harvard University Cambridge, Massachusetts, 2018. 380 p.

Schneider H. Divertissement // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begr. v. Fr. Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Bd. 2. Böh – Enc. Bärenreiter Verl., Kassel, Basel, London u.a., 1995. S. 1310–1335.

a la connaissance de la musique française de clavier, Picard, Paris, 303 p. (in French)

François-Sappey, B. (2001), “Dandrieu Jean-François”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begr. v. Fr. Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Bd. 5. Cov – Dz*, Bärenreiter Verl., Kassel, Basel, London u.a., S. 368–372. (in Germ.)

Pankina, E.V. (2014), “Keyboard Suites by Jean-Philippe Rameau: genre models and principles of cycle organization” *Nauchnye diskussii o tsennostyakh sovremennogo obshchestva* [Scientific discussions about the values of modern society], in E.M. Mosolova (ed.), RaDushi, Lipetsk, pp. 57–65. (in Russ.)

Powel, J.S. (2000), “«Pourquoi toujours des bergers?»: Lully, Molière and the Pastoral Divertissement”, *Lully Studies*, in John Hajdu Heyer (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, pp. 166–198. (in Eng.)

Roule, N. (2018), *The operas of Jean-Baptiste Lully and the negotiation of Absolutism in the French provinces, 1685–1750*, D. Sc. Thesis, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences, Harvard University Cambridge, Massachusetts, 380 p. (in Eng.)

Schneider, H. (1995), “Divertissement”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begr. v. Fr. Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Bd. 2. Böh – Enc*, Bärenreiter Verl., Kassel, Basel, London u.a., S. 1310–1335. (in Germ.)

Shibinskaya, A.A. (2020), “About the program music of the Baroque and its origins”, *Yuzhno-rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian music almanac], no. 3, pp. 36–42. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Пылаева Лариса Дмитриевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Пермского государственного института культуры

E-mail: ldpylaeva@gmail.com

## Author Information

Larisa D. Pylaeva, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Theory and History of Music at the Perm State Institute of Culture

E-mail: ldpylaeva@gmail.com

Поступила в редакцию 20.06.2025

После доработки 13.08.2025

Принята к публикации 17.08.2025

Received 20.06.2025

Revised 13.08.2025

Accepted for publication 17.08.2025

© Агибаева, М.Т., Панкина, Е.В., 2025

УДК 784.5

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-126-135

## КОМПОЗИЦИОННО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ФРАНЦУЗСКОЙ СВЕТСКОЙ КАНТАТЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в. И ЕЕ ВАРИАЦИИ

М.Т. Агибаева<sup>1</sup>, Е.В. Панкина<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Новосибирский музыкальный колледж имени А.Ф. Муро́ва, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

<sup>2</sup> Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

**Аннотация.** Рассматривается композиционно-стилистическая модель французской светской кантаты первой половины XVIII в. Истоки жанра восходят к типу либретто, нормативную композиционную организацию которого – три речитатива и три арии – установил французский поэт Жан-Батист Руссо в опоре на итальянскую модель кантаты. С точки зрения метрической организации проанализированы все композиционные единицы, составлявшие кантаты: три типа речитативов (декламационный, аккомпанированный и *mesuré*) и арии (трехчастная *da capo*, двух- и одночастная). Последователи Руссо – либретторы Луи Фюзелье, Антуан Данше, Пьер-Шарль Руа, Антуан-Луи де Шаламон де ла Висклед, Меннесон, Жан де Сера де Рие, Франсуа Огюстен де Паради де Монкриф и другие – создавали либретто кантат как точно следуя модели Руссо, так и варьируя ее в направлениях композиционного расширения, сокращения или значительной индивидуализации. В опоре на модель Руссо кантата получила музыкальное воплощение в творчестве ведущих композиторов своего времени – Андре Кампра, Николя Бернье, Элизабет Жаке де ла Герр, Мишеля Пиньо́ле де Монтеклера, Шарля-Юбера Жерве, Луи Николя Клерамбо, Тома-Луи Буржуа, Жан-Батиста Морена, Жан-Батиста Стюка, Жан-Филиппа Рамо и др. В музыкальном языке их сочинений реализован принцип *Goûts-réunis* – смешение французского и итальянского стилей, – принцип, лежащий в самой основе французской светской кантаты.

**Ключевые слова:** французская музыка, французская светская кантата, кантата, речитатив, ария, Жан-Батист Руссо

**Конфликт интересов.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Агибаева М.Т., Панкина Е.В. Композиционно-стилистическая модель французской светской кантаты первой половины XVIII в. и ее вариации // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 126–135. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-126-135.

## COMPOSITIONAL AND STYLISTIC MODEL OF THE FRENCH SECULAR CANTATA OF THE FIRST HALF OF THE 18<sup>th</sup> CENTURY AND ITS VARIATIONS

M.T. Agibaeva<sup>1</sup>, E.V. Pankina<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A.F. Murov Novosibirsk Music College, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

<sup>2</sup> M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

**Abstract.** This article examines the compositional and stylistic model of French secular cantatas from the first half of the 18<sup>th</sup> century. The origins of the genre can be traced back to the libretto, whose standard structure – three recitatives and three arias – was established by the French poet Jean-Baptiste Rousseau, following the Italian cantata model. From the perspective of metrical organization, all structural components of the cantatas

are analyzed: three types of recitatives (*declamatory*, *accompanied*, and *mesuré*) and arias (three-part da capo, two-part, and one-part). Rousseau's successors – writers such as Louis Fuzelier, Antoine Danchet, Pierre-Charles Roy, Antoine-Louis de Chalamont de La Visclède, Menesson (or Mennesson), Jean de Serré de Rieux, François-Augustin de Paradis de Moncrif, and others – created cantata librettos that either closely adhered to Rousseau's model or introduced variations through compositional expansion, reduction, or significant individualization. Building on Rousseau's framework, the cantata found musical expression in the works of leading composers of the period, including André Campra, Nicolas Bernier, Élisabeth Jacquet de La Guerre, Michel Pignolet de Montéclair, Charles-Hubert Gervais, Louis-Nicolas Clérambault, Thomas-Louis Bourgeois (also known as Joseph Bourgeois), Jean-Baptiste Morin, Jean-Baptiste Stuck, Jean-Philippe Rameau, and others. The musical language of their compositions embodies the principle of *goûts-réunis* – a fusion of French and Italian styles – which lies at the heart of the French secular cantata.

**Keywords:** French music, French secular cantata, cantata, recitative, aria, Jean-Baptiste Rousseau

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

**For citation:** Agibaeva, M.T., Pankina, E.V. (2025), "Compositional and stylistic model of the French secular cantata of the first half of the 18<sup>th</sup> century and its variations", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 126–135. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-126-135.

История французской светской кантатной традиции в XVIII в. представляет собой поистине величественную картину: почти все французские композиторы этого столетия, в особенности его первой половины, работали в области кантаты, в том числе такие столпы национальной музыкальной культуры как Жан-Филипп Рамо, Франсуа Куперен и Марк-Антуан Шарпантье. По данным Д. Танли (Timms С., 2001), всего было создано свыше 800 произведений, большинство из которых выпущено в свет (около 150 опубликованных кантат не дошли до наших дней), что свидетельствует о востребованности жанра. Собрания кантат выпускали ведущие издательские дома – «Chez l'Auteur», «Le Sr. Boivin, Le Clerc», «Christophe Ballard l'auteur et Boivin», причем в формате достаточно объемных томов, содержащих обычно по шесть произведений; появлялись и многочисленные рукописные сборники.

Развитие жанра в начале XVIII в. отражает и вместе с тем знаменует собой поворот музыкальных и шире – художественных – ориентиров французской придворной аристократии, традиционно диктовавшей культуре страны стилевые и жанровые эталоны. На протяжении почти всего правления Людовика XIV в связи с задачами разработки больших

идей и образа мощной центральной власти двор поддерживал преимущественно музыкально-сценические жанры, при этом камерная музыка, по-видимому, не была по-настоящему принята.

Изменение некоторых сторон музыкальной практики светского общества в начале XVIII в. связано с рядом факторов, обусловленных иным, по сравнению со второй половиной XVII столетия, состоянием придворной культуры и придворной жизни. Французская кантата этого времени предстает как явление даже не столько музыкальное, сколько общекультурное и эстетическое, отражающее мир актуальных для аристократии образов, тем и сюжетов. Так, со временем Людовик XIV явно утратил интерес к музыкально-театральным постановкам, духовная и культурная ситуация при дворе существенно преобразилась, и повышение интереса к камерным формам художественного высказывания оказалось органичным современным запросам.

Эта тенденция обрела силу при дворе Филиппа II, герцога Орлеанского (1674–1723), политический статус и повороты судьбы которого наложили отпечаток на художественную жизнь его окружения. Герцог привлекал итальянских исполнителей еще до своего регентства, о чем свидетельствует запись из знаменитых «Ме-

муаров» Филиппа де Курсийона, маркиза де Данжо от 11 сентября 1704 г.: «В девять часов король услышал итальянскую музыку, исполненную музыкантами герцога Орлеанского; слова написал герцог Неверский, король был очень доволен; затем был небольшой концерт с инструментами»<sup>1</sup>. Герцог Орлеанский «живо интересуется Италией, и не только потому, что он провел там военную кампанию в 1706 году; что все музыканты его окружения увлечены этой итальянской музыкой, и особенно что все они основываются на кантате: Шарпантье, Морен, Бернье, Батистен, Гвидо, Ш.-Ю. Жерве, и, конечно, Кампра» (Dorival J., 1997, p. 322).

Композиционная модель и поэтический стиль французской кантаты фактически были разработаны и утверждены весьма известным в свое время литератором Жан-Батистом Руссо (Jean-Baptiste Rousseau, 1671–1741). Цель настоящей статьи заключается в определении модели кантаты Руссо и демонстрации ее трактовки ведущими композиторами – авторами кантат. Определяющим на пути ее достижения стал исторический метод, поскольку на протяжении относительно компактного временного промежутка в творчестве придворных композиторов прослеживается некоторая эволюция трактовки жанра. Обращение к сравнительно-аналитическому методу оказалось необходимым при проникновении в литературный материал кантат. В данном отношении существующие результаты изысканий оказались недостаточными: так, Д. Танли, продвинувшийся дальше других исследователей, приводит лишь краткое описание схемы кантат Руссо, безусловно, полезное, но потребовавшее развития на более широком материале.

Жан-Батист Руссо изначально был намерен подражать стилистике итальянской кантаты, но затем пришел к понима-

нию ее несоответствия французской поэтической традиции: «Написав несколько (текстов кантат. – М.А., Е.П.), я понял, что теряю в стихах то, что приобрел в музыке, и что не сделаю ничего стоящего, пока буду довольствоваться нагромождением пустых поэтических фраз друг на друга, без замысла и связи» (Grubbs H., 1940, pp. 154, 156).

После начальных экспериментов со свободными поэтическими формами Руссо придал кантате стабильный вид. Выбор сюжетов определялся мифологической тематикой: «мифологические персонажи представлены не просто как таковые, не как декоративный материал, а как фигуры, точно отражающие внутреннюю жизнь современного влюбленного» (Finch R., 1966, p. 105). 26 либретто авторства Руссо, первые из которых поэт называл «Новинками» («Nouveautés»), предоставили композиторам идеальный материал, а поэтам – идеальную модель, характеризующуюся чередованием, как правило, трех речитативов и трех арий.

Рассмотрение композиционных единиц французской кантаты следует начать с речитативов, обозначаемых во французской терминологии как *récit* (фр. «рассказ»). Термин был заимствован из придворного театра: в придворном балете *récit* изначально декламировали, а после 1605 г. исполняли как сольный вокальный раздел в начале каждой части, где он служил комментарием к действию; в разговорной трагедии (*récit dramatique*) он означал монолог, на который приходилась кульминация в конце пьесы; драматургическая функция *récit* в музыкальной трагедии близка трагедии разговорной; таким образом, изначально речитатив и *récit* не являлись синонимами (Anthony J., 2001).

В XVII в. не было унификации в употреблении термина «*récit*». Так, например, Жан-Батист Люлли включил в мо-

тет «Miserere» (1664) несколько *récit* для двух голосов и один – для пяти голосов, а Пьер Робер (1625–1699) соединил пять солистов в «*ensembles de récits*» в разделе «*Testimonium in Joseph*» IX мотета «*Exultate Dei adjutori nostro*».

В «Универсальном словаре» Антуана Фюретьера (1727) содержится определение *récit* как раздела, исполняемого одним голосом, чаще сопрано (Furetière A., [1727]), а в некоторых случаях, например, в мотете «*Miserere mei Deus*» Мишеля Делаланда, музыкальный материал *récit* настолько развит, что аналогичен арии (Anthony J., 2001). В XVIII в. значение термина расширилось и стало охватывать сольные инструментальные фрагменты в крупных произведениях.

К середине XVIII в. термин «*récit*» вышел из употребления. В итоге современный словарь Ларусса предлагает несколько его определений: 1) повествование о событиях (обычно за сценой) в драматическом произведении; 2) инструментальное соло орнаментального характера; 3) синоним речитатива<sup>2</sup>. В этом последнем смысле мы трактуем разделы, обозначенные в кантатах словом *récit*, как речитативы.

Речитативным разделам Руссо уделял огромное внимание. За каждым из них закреплялась собственная функция: вступительный речитатив настраивает слушателя на определенную атмосферу, указывая на место и время действия, второй речитатив содержит кульминацию, важный сюжетный поворот или завязку конфликта, в третьем же подводится итог повествования или разрешаются противоречия. Речитативы писались свободно, без регламентации количества строк и тактов, а их продолжительность зачастую зависела от замысла поэта.

Большинство речитативов основаны на 12-сложном александрийском стихе, который с XVI в. стал нормативным во

французской поэзии; полустроки разделены цезурой, вид стопы – анапест (UU/UU/' UU /UU/). Внутреннее цезурирование может несколько варьироваться, а 12-сложник фактически заменяться двумя 6-сложниками. Очень распространено использование одной или двух более коротких строк в конце речитатива.

Строфа речитатива может содержать 12 строк, которые, за исключением 8-й и 9-й, в основном состоят из 12-сложников. Первые 8 строк рифмуются парно, а последние 4 – поочередно: aa bb cc dd ef ef.

При переложении речитативов на музыку композиторы, как правило, относились к ним как к прозаическим высказываниям, предпочитая смысл текста его структуре. Отдельные строки или фразы редко повторялись, поэтический метр не был стабильным, часто меняясь в середине речитатива, что было обусловлено изменением образности текста. В результате сформировались три типа речитатива:

1. Декламационный речитатив, аналогичный итальянскому речитативу *secco* и звучащий в сопровождении *basse continue*. Это наиболее свободный в ритмическом отношении речитатив, со стремлением наиболее естественно передать разговорную речь, поэтому метрическая организация в нотной записи указана скорее в качестве общего ориентира, нежели точной фиксации (Vollen G., 1970. р. 82). Продолжительность речитатива зависит от объема драматического развития и обычно охватывает от 10 до 12 тактов. Длинный речитатив мог состоять из нескольких разделов, контрастных в темповом отношении;

2. Аккомпанированный речитатив (согласно Руссо – облигатный, *récitatif obligé*) звучит с инструментальным сопровождением и характерен для сцен волнения или бури;

3. Речитатив *mesuré* близок арии и используется в лирических сценах, а также

при необходимости подчеркнуть внезапную смену настроения персонажа, хотя Жан-Батист Руссо настаивал на соотношении данного типа речитатива с декламационным. Как правило, это довольно развернутые фрагменты, до 45 тактов, с некоторыми признаками итальянской ариозности: небольшой диапазон мелодии с частым повторением звуков и немногочисленными широкими скачками, редкими во французской кантате того времени задержанными каденциями и завершением фраз *basse continue* после вокальной партии.

В речитативах французских кантат ярко просматривается гибкое соотношение новых приемов и традиций речитатива Ж.-Б. Люлли. Самое значительное традиционное качество – соблюдение правил французской просодии и декламации, выражающееся в фиксации акцентов в поэтическом тексте на последнем слоге строки или в ее середине. К новым стилистическим решениям относится сохранение единой метрики вместо смены размеров, подвижный темп с короткими ритмическими длительностями, активизация контрапункта в сопровождении. В гармонии и мелодике проявляются итальянские влияния, а именно применение уменьшенных кварт и септим, введение хроматического баса и уменьшенных септаккордов, как правило, в драматургически важных или кульминационных зонах, использование в партии *basse continue* крупных длительностей с нечастыми сменами гармонии.

В ариях раскрывается состояние персонажей или поворот сюжета, финальная ария содержит, как правило, не только итог повествования, но и смысловое обобщение, моральный вывод.

Текст арии обычно состоит из трех строф – катренов, а также нередко 3- или 5-строчных строф, причем третья строфа обычно является точным повтором пер-

вой (в изданиях текстов Руссо повторения всегда выписаны). Такая трехчастная форма обозначалась Руссо как *rondeau*.

Метрическая организация стабильна на протяжении всей арии. Строфа может состоять из 5, 6, 7 или 8-сложников, но редко из характерных для речитативов 12-сложников, как, например, заключительная ария из первой кантаты Руссо «Диана»<sup>3</sup>, схема рифмовки которой – abab cdcd abab – является одной из наиболее распространенных:

Respectons l'Amour  
Tandis qu'il sommeille;  
Et craignons qu'un jour  
Ce dieu ne s'éveille.

En vain nous romprons  
Tour les traits qu'il darde,  
Si nous ignorons  
Le trait qu'il nous garde.

Respectons l'Amour  
Tandis qu'il sommeille;  
Et craignons qu'un jour  
Ce Dieu ne s'éveille.

В соответствии с этим типом большинство арий создано в трехчастной форме *da capo*<sup>4</sup> с контрастной в тональном и синтаксическом отношениях (более короткие фразы) средней частью, основанной на новом материале или на развитии материала первой части. Омузыкаленная реприза может быть немного варьированной введением распевов или украшений. Попутно отметим, что французские композиторы стремились к выделению музыки, за которой должна следовать поэзия, избегая бессмысленных повторов слов, а украшения (*agréments*) должны добавлять изысканность, но не нарушать ясности донесения текста.

Менее распространена в ариях двухчастная форма, также основанная на катренах и характеризующаяся слабым

контрастом частей. Первая часть представляет собой разомкнутое построение с модуляцией в доминантовую тональность или параллельный мажор, во второй части происходит возвращение в основную тональность. Двухчастное строение чаще присуще ариям характерным и танцевальным, основанным на метроритмических формулах мюзета, менуэта, паспье, ригодона, сарабанды и других танцев.

Кантаты иногда включают ариетты меньшего, по сравнению с ариями, масштаба и с менее развитым музыкальным материалом, имеющие, однако, те же формы – трех- или двухчастную.

В отдельных случаях текст арии написан в виде непрерывного изложения длиной от 10 до 12 строк без их повторений. Иногда тексты таких арий включали фактически 3-5 неповторных строф – коротких катренов с простой метрической организацией. Сквозные арии были предназначены для описания драматического действия, а не для передачи размышлений или состояния, как, например, вторая ария из кантаты «Гименей» (Vollen G., 1970, pp. 66–67). Рифмовка в этом образце сложнее, чем в трехчастных ариях, – aabaabccdeed:

L'amant de l' Aurore  
Des yeux qu'il adore  
Perd le souvenir:  
La timide Flore  
Craint de perdre encore  
Son jeune Zéphyr:  
De sa grace extrême  
Minerve elle-même  
Reconnait le prix;  
Et par sa surprise  
Juno autorise  
Le choix de Paris

Такого рода арии часто сочинялись в виде аккомпанированного речитатива с короткими мелодическими фразами, обычно неповторными; в совокупности

Жан-Батист Руссо называл их «облигатым речитативом» (Vollen G., 1970, p. 62).

Все названные виды арий могут включать инструментальные разделы – прелюдия как вступление ко всей кантате или отдельной арии, редко – к речитативу; ригурнель, обрамляющий арию и основанный на музыкальном материале вокальной партии.

Композиционная модель Руссо – последовательность трех речитативов и арий – является наиболее распространенной во французских кантатах, будучи многократно воспроизведенной другими поэтами – авторами текстов кантат. В их числе – Луи Фюзелье<sup>5</sup>, Антуан Данше<sup>6</sup>, Пьер-Шарль Руа<sup>7</sup>, Антуан-Луи де Шаламон де ла Висклед<sup>8</sup>, Меннесон<sup>9</sup>, Жан де Серре де Риё<sup>10</sup>, Франсуа Огюстен де Пароди де Монкриф<sup>11</sup>.

Среди поэтов, о которых практически не сохранилось сведений, – Тибо (Thibault), Овре-сын (Monsieur Auvray le Fils), Либо (Liebaux), Дежан (Dejan) и некий Наваррец (Navarre). Их имена встречаются в сборнике текстов кантат Башелье<sup>12</sup>, в крупных исследованиях (Д. Танли<sup>13</sup>, Дж.Э. Воллена (Vollen G., 1970) и др.), а также в архивах Французской национальной библиотеки (BNF, Bibliothèque nationale de France) и французской базе музыкальных рукописей (RISM, Répertoire International des Sources Musicales).

В практике же разработки либретто конкретных кантат и при омузыкаливании текстов данная модель нередко варьировалась в направлениях композиционного расширения, сокращения или же индивидуализации композиции кантаты.

Композиционное расширение наблюдается в кантатах, содержащих четыре и более пар речитативов и арий (например, «Дафна», «Арион» и «Ярость Ахилла» Андре Кампра, «Вакх» Николя Бернье, «Смерть Геркулеса» Луи Николя Клерамбо, «Верные влюбленные» Жан-Филиппа

Рамо). В ряде случаев одна из пар номеров дополняется дуэтом или еще одной арией (например, «Цирцея» и «Кораблекрушение Улисса» Ж.-Б. Морена, «Женщины» и «Спор Амура и Гименея» А. Кампра, «Гераклит и Демокрит» Ж.-Б. Стюка, «Кузницы Лемноса» и «Вертумен и Помона» Н. Бернье, «Медея» Л.Н. Клерамбо, «Пан и Сиринга» и «Сирены» М.П. Монтеклера, «Зефир и Флора» Т.-Л. Буржуа, «Фетида» Ж.-Ф. Рамо).

Композиционное сокращение проявляется в наличии лишь двух пар речитативов и арий (например, «Аврора», «Роза» и «Неизвестность» Жан-Батиста Морена, «Пастух» Мишеля Пиньоле де Монтеклера), иногда с добавлением дуэта («Мюзет» Жан-Филиппа Рамо). Еще один путь сокращения нормативного строения кантаты – исключение одного речитатива или арии (например, «Энона» Ж.-Б. Морена, «Геба» А. Кампра, «Ревнивый Марс» Ж.-Б. Стюка, «Зефиры» Н. Бернье, «Орфей» Л.Н. Клерамбо, «Селимена» Ш.-Ю. Жерве).

Индивидуальная композиционная организация, основанная на гибком и зачастую свободном последовании речитативов, арий, ансамблей и инструментальных разделов (например, многочастная кантата Н. Бернье «Аполлон, Ночь и Комус» с признаками дивертисмента или его же «Аврора» с нетипичными для жанра увертюрой и хором, «Триумф мира» Л.Н. Клерамбо, включающая 20 номеров кантата М.П. Монтеклера «Пирам и Фисба», «Сон Улисса» Э.Ж. де ла Герр, «Амур и Психея» Т.Л. Буржуа).

При обращении к вопросу композиционной организации французских кантат особенное звучание приобретает тема соотношения французского и итальянского стилей.

Кантаты в итальянском стиле или с ярко выраженными его отдельными чертами в большинстве своем были соз-

даны в строгом соответствии с моделью Руссо – три арии и три речитатива. Они включали длинные арии, часто *da capo*, итальянские речитативы и хроматизированное виртуозное сопровождение с орнаментикой в партии *basse continue*.

Кантаты французского стиля, напротив, более разнообразны по строению: французские речитативы в традиции Ж.-Б. Люлли, краткие арии или ариетты с очень выразительным и естественным соотношением слова и музыки (Gamrat M., [2021], p. 231).

Авторы французской кантаты, в частности, Морен, Кампра, Стюк и другие, а также современным им писатели нередко затрагивали в своих литературных текстах вопрос смешения итальянских и французских черт в музыкальных произведениях. Общим местом было категоричное противопоставление французской «естественности» и итальянской «искусственности». Например, еще Лессерф де ла Вьевиль охарактеризовал французскую музыку, как «молодую благородную даму» с природной красотой, умеренными украшениями и сдержанной выразительностью, а итальянскую – как «старую кокетку» с чрезмерными красками (виртуозные пассажи, хроматизмы, диссонансы) (подробнее см: (Fader D., 2010).

Это мнение отразилось и в музыкальной стилистике французской кантаты. Французские композиторы считали нарочитыми итальянские сложные колоратуры и смелые гармонии, придерживаясь ясной декламации и прозрачной фактуры. Тем не менее, в их кантатах наблюдается постепенное проникновение итальянских приемов, прежде всего проявившееся в адаптации итальянских форм. Так, Д. Фаде подчеркивает, что французские композиторы не отвергали итальянские новшества, но перерабатывали их в духе *politesse* («учтивость», «любезность») (Fader D., 2010, p. 323).

Арию *da capo* французы писали с менее строгой репризой, но иногда достаточно экспрессивно; сдержанно осваивали хроматизмы, выразительные задержания и модуляции, впрочем, без ярких контрастов. Итальянские быстрые пассажи заменялись изысканными *agréments* (тремоло, *ports de voix*<sup>14</sup>), усиливалась дансанта ритмика и соответствующий музыкальный синтаксис в виде повторных, симметричных, сбалансированных фраз, организованных в простые формы, в вокальной партии преобладала декламационность, – все это в целом несвойственно итальянской арии с ее динамизмом, мотивным развитием материала, большим количеством секвенций, активным гармоническим движением, асимметричной фразировкой, сложными структурами. Во французской кантате шире, чем в итальянской, используется диалогическое строение с двоякой его реализацией: 1) попеременное выступление персонажей, причем, как правило, разнотембровых; 2) при наличии одного исполнителя кантаты, то есть ее фактической принадлежности к сольному типу, внутри партии наблюдается диалог между условными «персонажами».

Более сильное воздействие итальянского стиля на музыкальный язык

французской кантаты было невозможно даже в кругу италофилов, окружавших герцога Орлеанского, по причинам, значительно более глубоким, чем спор вкусов. Д. Фаде отмечает, что основное препятствие заключалось в социальной эстетике *honnêteté* («благородство») и сопоставлении профессионализма и аристократизма: итальянская виртуозность ассоциировалась с ремесленничеством музыкантов-профессионалов, французская же сдержанность была органичной культуре светского салона и художественной практике аристократов-любителей. Принципиально разным было и отношение к сферам творческой деятельности: итальянцы мыслили музыку как самоценное искусство, французы же – как украшение речи, имевшей первостепенное значение.

Все эти факторы привели к так называемому смешению вкусов – *Goûts-réunis*, в условиях которого композиторы – авторы французских кантат – не копировали итальянскую модель, а создали собственную на основе синтеза *delicatesse* французской музыки и *vivacité* – итальянской, неизменно подчеркивая свое превосходство в *bienséance* («благопристойности»).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Journal du marquis de Dangeau. Publié en entier pour la première fois par Mm. Soulié, Dussieux, de chenneviers, mantz, de montaignon. Avec les additions inédites du Duc de Saint-Simon. Publiées par m. Feuillet de Conches. Tome dixieme 1704–1705. Paris: Firmin Didot frères, [1857]. P. 122.

<sup>2</sup> Larousse. Recit. Encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9cit/67040> (дата обращения: 24.11.2019).

<sup>3</sup> Œuvres de Jean-Baptiste Rousseau. Nouvelle édition, Revue, corrigée et augmentée sur les manuscrits de l'auteur, et conforme à l'édition in-4o. donnée par M. Seguy. Tome premier. Paris: Chez l'Auteur, [1795]. P. 241–243.

<sup>4</sup> Дж. Воллен указывает трехчастную форму как Aria en rondeau (см.: Vollen G., 1970, pp. 95–116).

<sup>5</sup> Луи Фюзелье (Louis Fuzelier, Fuselier, Fusellier, Fusillier, Fuzellier, 1672–1752) – французский выдающийся драматург и либреттист. Начиная с эпохи Регентства и до 1749 г. был одним из основных либреттистов опер, балетов и кантат Андре Кампра, Франсуа Колена де Бламона, Жан-Жозефа Муре, Жан-Филиппа Рамо. В 1721–1724 и 1744–1752 гг. он также был содиректором и одним из ведущих редакторов «Французского Меркурия».

<sup>6</sup> Антуан Данше (Antoine Danchet, 1674–1748) – маститый поэт, член Французской академии с 1712 г. С Кампра его связывает также сотрудничество при

создании оперы «Идомей» (1712, либретто на основе одноименной трагедии Проспера Кребийона).

<sup>7</sup> Пьер-Шарль Руа (Pierre-Charles Roy, 1683–1764) – французский поэт, драматург и либреттист. Между 1708 и 1712 г. за либретто к опере «Гипподамия» (музыка А. Кампра) он получил пять премий от Академии флоралия (Académie des Jeux floraux) и одну от Французской академии. Среди наиболее крупных его сценических произведений – «Филомена» («Philomèle», 1705), «Брадаманта» («Bradamante», 1707), «Крѣз-афинянин» («Créuse l'athénienne», 1712) на музыку Луи де Лакоста (Louis de La Coste); «Каллироя» («Callirrhoe», 1712), «Семирамида» («Sémiramis», 1718) А. Детуша; «Грации» («Les Grâces», 1735) «Книдский храм» («Le Temple de Gnide», 1741) Ж.Ж. Муре и др.

<sup>8</sup> Антуан-Луи де Шаламон де ла Висклед (Antoine-Louis de Chalamont de La Visclède, 1692–1760) – либреттист, поэт, получивший признание с 1721 г. среди молодых поэтов Академии Марселя.

<sup>9</sup> О поэте Меннесоне (Menesson / Mennesson (? – 1742)) практически нет сведений, лишь упоминания о том, что он являлся либреттистом Ж.Б. Стюка в трагедии на музыку «Волшебница Манта» («Manto la Fée», 1711), а также Тома-Луи Буржуа – в опере-балете «Наслаждения Мира» («Les Plaisirs de la Paix», 1715).

<sup>10</sup> Поэт, литератор и советник Парламента Парижа, Жан де Серре де Рие (Jean de Serré de Rieux, 1668–1747) явился автором divertissementa Ж.-Б. Морена «Охота на оленя» («La Chasse du Cerf», 1707). В 1734 г. Серре де Рие опубликовал сборник стихов «Дары детей Латоны» («Les Dons des enfants de Latone»), посвященный Людовику XV.

<sup>11</sup> Поэт-академик, музыкант, актер Франсуа Огюстен де Паради де Монкриф (François-Augustin de Paradis de Moncrif, 1687–1770) находился под покровительством Жан-Филиппа-Франсуа Орлеанского, или Орлеанского шевалье (Jean Philippe François d'Orléans, le chevalier d'Orléans, 1702–1748), Луи-Сезара де Лабом-Леблан (Louis-César de La Baume Le Blanc, 1708–1780), а также Жан-Фредерика Фелипо, графа де Морепа (Jean-Frédéric Phélypeaux, comte de Maurepas, 1701–1781). Монкриф был сначала секретарем Марка Пьера де Войе де Пальми, графа д'Аржансон (Marc-Pierre de Voyer de Paulmy comte d'Argenson, 1696–1764), затем секретарем графа-аббата де Клермона (Луи де Бурбон-Конде, граф де Клермон, 1709–1771), тещем королевы Марии Лещинской (1734) и, наконец, генеральным секретарем администрации почтового ведомства – должность, которую он занимал до своей смерти.

<sup>12</sup> Bachelier J. Recueil de cantates. Contenant toutes celles qui se chantent dans les Concerts: pour l'usage des Amateurs de la Musique & de la Poësie. Par J. Bachelier, Maître de Musique à la Haye. Chez Alberts & Vander Kloot, [1728]. 432 p.

<sup>13</sup> Tunley D. The eighteenth-century French cantata. London: Dennis Dobson, 1974. 272 p.

<sup>14</sup> Термин «*Ports de voix*» буквально переводится как «Переносы голоса» – термин близкий по смыслу к форшлагу, обозначающий небольшие распевы или мелодические украшения, соединяющие две основные ноты. В трактате Жан-Филиппа Рамо *ports de voix* рассматривается как один из видов музыкальных украшений, похожий на апподжатуру (Rameau J.-P., [1722]).

## ЛИТЕРАТУРА

Anthony J.R. Récit (I) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by S. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. (DVD-ROM).

Dorival J. André Campra et la cantate française // *Le concert des muses: promenade musicale dans le baroque français* / éd. par J. L. Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles. Paris: Éditions Klincksieck, 1997. Pp. 319–331.

Fader D. The Goûts-réunis in French Vocal Music through the Lens of the Recueil d'airs sérieux et à boire (1695–1710) // *Revue de musicologie* 96/2. Société Française de Musicologie, 2010. Pp. 321–363.

Finch R. The Sixth Sense: Individualism in French Poetry 1686–1760. Canada: University of Toronto Press, 1966. 422 p.

Furetière A. Dictionnaire universel Contenant generalement tous les mot François, tant vieux que moderns, & les Termes des sciences & des arts: Tome

## REFERENCES

Anthony, J.R. (2001), "Récit (I)", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, by S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, DVD-ROM. (in Eng.)

Dorival, J. (1997), "André Campra et la cantate française", *Le concert des muses: promenade musicale dans le baroque français*, by J.L. Versailles (ed.), Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, Éditions Klincksieck, Paris, pp. 319–331. (in French)

Fader, D. (2010), "The Goûts-réunis in French Vocal Music through the Lens of the Recueil d'airs sérieux et à boire (1695–1710)", *Revue de musicologie* 96/2, Société Française de Musicologie, pp. 321–363. (in French)

Finch, R. (1966), *The Sixth Sense: Individualism in French Poetry 1686–1760*, University of Toronto Press, Canada, 422 p. (in Eng.)

Furetière, A. (1727), *Dictionnaire universel Contenant generalement tous les mot François, tant vieux que moderns, & les Termes des sciences & des arts:*

quatrieme (Q-Z). Paris: Chez A la Haye, [1727]. Tome quatrieme. 919 p.

Gamrat M. Jean-Baptiste Rousseau's poetic cantatas and their place in the culture of France: a preliminary study // *Roczniki Humanistyczne*, tom LXIX, zeszyt 12 – 2021. Lublin, [2021]. Pp. 231–238.

Grubbs H.A. The Vogue of Jean-Baptiste Rousseau // *Proceedings of the Modern Language Association of America (PLMA)*. Cambridge University Press, 1940, Vol. 55, No. 1. Pp. 139–166.

Rameau J.-P. *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres. Livre I. Du rapport des raisons & proportions harmoniques. Livre II. De la nature & de la propriété des accords; et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite. Livre III. Principes de composition. Livre IV. Principes d'accompagnement.* Par monsieur Rameau, Organiste de la Cathedrale de Clermont en Auvergne. Paris: Christophe Ballard, [1722]. 432 p.

Timms C., Fortune N., Boyd M., Krummacher F., Tunley D., Goodall J. R., Carreras J. J. Cantata // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. by S. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. (DVD-ROM).

Vollen G.E. The French Cantata: A Survey and Thematic Catalog. Diss., North Texas State University, 1970. 893 p.

*Tome quatrieme (Q-Z), Chez A la Haye, Paris, Tome quatrieme, 919 p. (in French)*

Gamrat, M. (2021), "Jean-Baptiste Rousseau's poetic cantatas and their place in the culture of France: a preliminary study", *Roczniki Humanistyczne*, tom LXIX, zeszyt 12, Lublin, pp. 231–238. (in Eng.)

Grubbs, H.A. (1940), "The Vogue of Jean-Baptiste Rousseau", *Proceedings of the Modern Language Association of America (PLMA)*, Vol. 55, no. 1, Cambridge University Press, pp. 139–166. (in Eng.)

Rameau, J.-P. (1722), *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres. Livre I. Du rapport des raisons & proportions harmoniques. Livre II. De la nature & de la propriété des accords; et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite. Livre III. Principes de composition. Livre IV. Principes d'accompagnement.* Par monsieur Rameau, Organiste de la Cathedrale de Clermont en Auvergne, Christophe Ballard, Paris, 432 p. (in French)

Timms, C., Fortune, N., Boyd, M., Krummacher, F., Tunley, D., Goodall, J.R., Carreras, J.J. (2001), "Cantata", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, by S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, DVD-ROM. (in Eng.)

Vollen, G.E. (1970), *The French Cantata: A Survey and Thematic Catalog*, Diss., North Texas State University, 893 p. (in Eng.)

## Сведения об авторах

Агибаева Меруерт Тулегеновна, преподаватель предметно-цикловой комиссии «Теория музыки» Новосибирского музыкального колледж имени А.Ф. Мурова

E-mail: agibaeva.m.t@gmail.com

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: 2mikep@mail.ru

## Authors Information

Meruert T. Agibaeva, Lecturer of Subject-Cycle Commission "Music Theory" at the A.F. Murov Novosibirsk Music College

E-mail: agibaeva.m.t@gmail.com

Elena V. Pankina, D.Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Music History, Vice-Rector for Academic Affairs at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: 2mikep@mail.ru

Поступила в редакцию 22.07.2025

После доработки 24.07.2025

Принята к публикации 17.08.2025

Received 22.07.2025

Revised 24.07.2025

Accepted for publication 17.08.2025

## О ВАГНЕРИАНСТВЕ АЛЬБЕРТА ШВЕЙЦЕРА

Р.А. Насонов<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 125009, Москва, Российская Федерация

**Аннотация.** Феномен вагнерианства А. Швейцера интересен, прежде всего, в связи с той ролью, которую эльзасский мыслитель сыграл в восприятии музыки И.С. Баха. Целью статьи является раскрытие влияния позднеромантической музыкальной эстетики, особенно вагнеровского идеала музыкальной драмы, на монографию Швейцера о великом композиторе. Освещены две центральные проблемы трудов Швейцера о Бахе: музыкальная изобразительность и противоречие, возникающее между номерной структурой вокальных жанров позднего Барокко и стремлением музыки к непрерывному развитию. Выявлена общая тенденция в эволюции взглядов Швейцера. В первом, французском издании монографии (1905) он играет на амбивалентности отношений между творчеством И.С. Баха и Р. Вагнера, сближая эти фигуры. В значительной мере это объясняется практической задачей – стремлением популяризировать музыку Баха, продемонстрировав ее выразительный характер по аналогии с творчеством Р. Вагнера и авторов программной музыки. В расширенном, немецком варианте книги (1908) Швейцер ставит перед собой задачу строго, и даже на концептуальном уровне, различить творческую натуру двух гениев. Это приводит к созданию остроумной теории музыкальной выразительности, в которой Бах характеризуется то как «поэт», то как «живописец», то как «драматург» и отчасти сближается с другими композиторами-романтиками (прежде всего, с Б. Берлиозом и Ф. Шубертом). Автор монографии ощущает условность этих параллелей, но не спешит рассмотреть «живописность» музыки Баха как специфическое явление музыкальной культуры Барокко. Еще более антиисторична критика форм вокально-инструментальной музыки зрелого Баха и поэтических текстов, которые в них используются. Согласно парадоксальной теории Швейцера, гений Баха стал своего рода оправданием догматичной номерной структуры, утвердившейся в его время, и существенно затормозил движение немецкой музыки к ее идеальному осуществлению – музыкальной драме Вагнера. При этом мифологизируется и личность Баха: с одной стороны, он изображается консерватором и конформистом (в разительном отличии от Вагнера), с другой – едва ли не внутренним эмигрантом, творческой личностью, чуждой своей эпохе.

**Ключевые слова:** А. Швейцер, Р. Вагнер, И.С. Бах, Г. Адлер, Г. Кречмар, сэр Дж.Э. Гардинер, кантата, Страсти, музыкальная риторика, биография композитора

**Конфликт интересов:** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Насонов Р.А. О вагнерианстве Альберта Швейцера // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 136–149. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-136-149.

## ON ALBERT SCHWEITZER'S WAGNERIANISM

R.A. Nasonov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 125009, Moscow, Russian Federation

**Abstract.** The phenomenon of Albert Schweitzer's Wagnerianism is of particular interest in light of the role the Alsatian thinker played in the reception of J.S. Bach's music. This article aims to explore the influence of late-Romantic musical aesthetics – especially Wagner's ideal of the music drama – on Schweitzer's monograph on the great composer. Two central problems in Schweitzer's writings on Bach are examined: musical pictorialism and the contradiction between the number opera and other late Baroque vocal genres and the music's inherent inclination toward continuous development. A general tendency in the evolution of Schweitzer's views is identified. In the

first, French edition of the monograph (1905), he plays on the ambivalence of the relationship between the works of Bach and Wagner, drawing the two figures closer together. This is largely motivated by a practical aim: to popularize Bach's music by highlighting its expressive character through analogies with Wagner and the composers of program music. In the expanded German edition of the book (1908), Schweitzer sets out to sharply differentiate, even at the conceptual level, the creative natures of the two geniuses. This leads to the development of an original theory of musical expressivity, in which Bach is characterized alternately as a "poet," a "painter," and a "dramatist," thereby aligning him in part with other Romantic composers, notably Berlioz and Schubert. Schweitzer is aware of the provisional nature of these parallels, yet refrains from considering the "pictorialism" of Bach's music as a phenomenon specific to Baroque musical culture. Even more unhistorical is his critique of the vocal forms of the mature Bach and the poetic texts set to music in his mature works. According to Schweitzer's paradoxical theory, Bach's genius served as a kind of justification for the dogmatic structure of number opera that prevailed in his time, thus significantly delaying the movement of German music toward its ideal realization: Wagner's music drama. At the same time, Bach's persona is mythologized. On the one hand, he is portrayed as a conservative and conformist (in sharp contrast to Wagner); on the other, as a kind of inner émigré – a creative figure alien to his era.

**Keywords:** Albert Schweitzer, Richard Wagner, Johann Sebastian Bach, Guido Adler, Hermann Kretzschmar, sir John Eliot Gardiner, cantata, Passion, musical rhetoric, composer's biography

**Conflict of interest.** The author declare the absence of conflict of interests.

**For citation:** Nasonov, R.A. (2025), "On Albert Schweitzer's Wagnerianism", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 136–149. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-136-149.

В историю музыкальной культуры имя Альберта Швейцера прочно вошло благодаря его монографии, посвященной жизни и творчеству И.С. Баха. К тому же, для современников Швейцер был одним из выдающихся органистов; его роль вдохновителя «органного движения» также общепризнанна<sup>1</sup>. Музыка занимала крайне важное место в жизни немецкого гуманиста, и те, кто интересуется его фигурой, хорошо знают, что Швейцер был страстным поклонником творчества Рихарда Вагнера, дружил с его вдовой и потомками, оставил о них ценные мемуары (Schweitzer A., 1951). Имя Вагнера неоднократно появляется на страницах монографии. Отмечая заслуги Швейцера в том, что тот впервые обратился к проблеме образной выразительности музыкального языка Баха, М.С. Друскин не без оснований упрекает своего предшественника в «модернизации» наследия великого композитора: трактуя семантику его мотивных образований, Швейцер сужал эти многозначные («а никак не однозначные») «знаки-символы», уподобляя их лейтмотивам (Друскин М., 2011, с. 653; 1982, с. 6, 7, 184–193).

«Иоганн Себастьян Бах» Альберта Швейцера никогда бы не приобрел свое-

го значения в истории музыки, если бы не глубочайшая вовлеченность автора в вопросы эстетики и музыкальной практики своего времени, – этот факт неоспорим. Однако трудов, которые бы рассматривали мысль Швейцера в современном ей музыкально-историческом контексте, на удивление немного; можно назвать две основательные статьи на иностранных языках, не получивших широкого отклика в научном сообществе (Föllmi B., 2013; Krebs W., 2000).

Между тем вагнерианство Швейцера является не менее значительной темой, чем его бахианство. Разделить их почти невозможно. Там, где мыслитель пишет о Бахе, фигура немецкого романтика присутствует почти постоянно, явным или неявным образом. И наоборот: преклоняясь перед Вагнером, Швейцер никогда не забывает об исторической традиции, в которой кантору школы Святого Фомы принадлежит центральное место. Возникает довольно странное двойничество, доставляющее беспокойство и самому ученому. Швейцер не может определить феномен Баха без апелляции к оперному реформатору и к его идеям; при этом ответить на вопрос, «почему Вагнер не

Бах», ему проще, чем отграничить Баха от Вагнера.

Наконец, знакомство с автобиографией гуманиста, может породить еще один курьезный вопрос: не ошибся ли Швейцер с предметом своей музыкальной монографии? Пожалуй, ни одна из страниц его воспоминаний, посвященная творчеству Баха, не отдает той восторженностью, с которой мыслитель признается в своей первой пылкой любви – увлечении музыкой Вагнера, вспыхнувшем, между прочим, в баховских местах, а именно в Мюльхаузене, где юный Альберт посещал гимназию:

Когда я учился в Мюльхаузене, в возрасте шестнадцати лет мне впервые разрешили пойти в театр, и там я услышал «Тангейзера» Вагнера. Эта музыка настолько меня поразила, что прошло несколько дней, прежде чем я смог уделять должное внимание урокам в школе.

В Страсбурге, где оперные постановки под управлением Отто Лозе были великолепы, я имел возможность основательно ознакомиться со всеми произведениями Вагнера, за исключением, конечно, «Парсифаля», который в то время мог исполняться только в Байройте. Для меня было важным опытом присутствовать в Байройте в 1896 году на памятном возобновлении тетралогии, впервые после премьеры в 1876 году. Парижские друзья снабдили меня билетами. Чтобы оплатить поездку, мне пришлось ограничить прием пищи одним разом в день (Schweitzer A., 1998, p. 12)<sup>2</sup>.

Наконец, само появление на свет немецкой версии книги – той, что в согласии с волей автора признана ныне окончательной, – обязано очередному мощному импульсу, полученному Швейцером от музыки своего кумира:

Первые страницы нового труда я написал в Байройте в гостинице «Черная лошадь» после прекрасного исполнения «Тристана». Неделями я тщетно пытался приступить к работе. В приподнятом настроении, в котором я вернулся с Фестивального холма, мне это удалось. Под гул голосов из расположен-

ной ниже пивной я начал писать и отложил перо лишь спустя многие часы после восхода. С этого времени я чувствовал такую радость от работы, что закончил ее через два года, хотя мои медицинские курсы, подготовка моих лекций, моя проповедническая деятельность и мои концертные поездки мешали трудиться над рукописью так, как мне того хотелось. Часто приходилось откладывать ее на недели (Schweitzer A., 1998, p. 65).

Смерть Изольды дала жизнь, возможно, самой успешной и популярной до сих пор монографии о Бахе. И это не совсем игра слов. Швейцер был убежден в том, что творчество великого романтика открыло путь к восприятию той части баховского наследия, которую он считал одновременно и самой важной, и самой противоречивой, – корпуса духовных кантат; при всем удельном весе в творчестве композитора и несмотря на высокую оценку экспертов, заметим, эти сочинения и до сих пор в большинстве своем не пользуются благосклонностью филармонической публики<sup>3</sup>.

Только после Вагнера уши современников открылись для восприятия музыки Баха, снабженной словами, – можно спорить о том, имеет ли этот тезис право на существование в столь универсальной формулировке, но, несомненно, для самого мыслителя дело обстояло именно так. Трудную судьбу кантат Баха и, в меньшей степени, его Страстей Швейцер объяснял общими тенденциями в развитии музыкальной эстетики двух столетий, которые Вагнеру и его соратникам удалось переломить.

«Вагнер создал новый идеал искусства и провозгласил единство слова и музыки. Вместе с Вагнером победил и Бах. То, что во второй половине XIX века “старые классики” и антивагнерианцы встали на сторону Баха, защищая дело Томаскатора против байройтского мастера, не отменяет того факта, что Вагнер проложил путь Баху. Популярным стал не тот

Бах, которого они считали нужным защищать, – мастер “чистой музыки” и “чистой формы”, – а музыкант-поэт, каким он предстает перед нами в своих кантатах и Страстях. Именно потому, что мы обнаруживаем в нем неразрывную связь между словом и музыкой и понимаем его музыку как совершенное выражение поэтической мысли, заложенной в тексте, мы можем не обращать внимания на устаревшую и порой рутинную форму, в которой представлено это музыкальное искусство. Поэтический дух музыки и ее монументальное звуковое воплощение заставляют нас забыть о том, что мы слушаем арии да капо и хоры, аранжированные для органа и ставшие хоральными прелюдиями. Бах близок нам, потому что он дает понять, что не просто играет с темами и формами, а хочет передать нечто с помощью музыкальных звуков. Музыканты, выражаясь несколько преувеличенно, говорят, что Бах – самый современный из современных композиторов», утверждал Швейцер в заметке, опубликованной в берлинском «Еженедельнике литературы, искусства и общественной жизни» к 158-летию со дня смерти гения эпохи Барокко (Schweitzer A., 19086, S. 76). Примечательно, что в предыдущем номере «Еженедельника» в списке новых книжных изданий помещено объявление о выходе в свет немецкого варианта монографии «Иоганн Себастьян Бах» (Schweitzer A., 19086, S. 63).

Спустя почти четверть века (1931) Швейцер изложит эти мысли в несколько иной редакции:

В своей борьбе против Вагнера антивагнерианцы апеллировали к идеалу классической музыки, как он им виделся. Для них эта «чистая музыка» исключала любые поэтические или описательные элементы, и ее единственным намерением было довести прекрасные гармонии до абсолютного совершенства. Они приводили в пример Баха, чьи произведения приобрели большую известность во второй половине XIX века благодаря изданию Бахов-

ского общества в Лейпциге. Они также заявляли свои права на Моцарта и выступали против Вагнера. Фути Баха особенно казались им неоспоримым доказательством того, что он служил их идеалу чистой музыки. Такого рода классиком он изображен у Филиппа Шпитты в его важном, всеобъемлющем труде, первом, в котором биографический материал был изложен на основе тщательного изучения источников (1873–1880).

В противоположность Баху-автору чистой музыки я представляю Баха, который является поэтом и художником в звуке. В своей музыке и в своих текстах он выражает как эмоциональное, так и описательное начала с большой жизненной силой и ясностью. Прежде всего он стремится изображать с помощью звуковых линий. По отношению к звукам он является скорее даже художником, чем поэтом. Его искусство ближе к искусству Берлиоза, чем Вагнера. Если текст говорит о плывущих туманах, о буйных ветрах, о ревущих реках, о волнах, которые накатывают и отступают, о листьях, падающих с дерева, о колоколах, которые звонят по умирающим, о твердой вере, идущей решительным шагом, или о колебаниях слабой веры, о высокомерных, которые будут унижены, и о смиренных, которые возвысятся, о Сатане, поднимающем восстание против Бога, об ангелах, восседающих в небе на облаках, то все это можно увидеть и услышать в его музыке» (Schweitzer A., 1998, p. 66).

В приведенном фрагменте Швейцер проделывает характерный для многих своих текстов о Бахе трюк. Сначала он объявляет композитора поэтом и живописцем одновременно, затем настаивает на том, что в музыке Баха живописное начало преобладает, что и является ее главным отличием от вагнеровской. В этой связи вспоминается казус с французским названием книги. Как хорошо известно, вторая его часть «le Musicien-Poète» была сокращена в немецком издании.

Разумеется, данное выражение, не слишком естественное для французского языкового обихода, является калькой немецкого «Tondichter», т.е. распространен-

ного в романтическую эпоху обозначения композиторской профессии. Тем не менее в общем контексте рассуждения Швейцера о поэтике музыки Баха и французское, и немецкое обозначения производят впечатление «говорящих». Их использование вызывает естественное желание поймать автора на слове. М.С. Друскин не упускает возможность уличить своего предшественника в «путанице» понятий, задавая ехидный вопрос: «Согласно предложенной им типологизации, Бах – “живописец” <...> Но как тогда понимать подзаголовок первой, французской редакции швейцеровской монографии, где он назван “музыкантом-поэтом”? В расширенном немецком издании, как уже говорилось, этот подзаголовок снят, а образцом поэтов среди музыкантов назван Вагнер» (Друскин М., 2011, с. 653).

Мы бессильны защитить Швейцера от упреков советского ученого. М.С. Друскин в чем-то, бесспорно, прав. Но, возможно, если бы Михаил Семенович был лучше знаком с французской книжкой, он бы сам немного смягчил свой язвительный тон. Различие между двумя изданиями состоит не только в их объеме. Швейцер не просто «дополнил и расширил» монографию для публикации ее на немецком языке, но также и перестроил. Местами характер изложения меняется кардинально, и прежде всего это касается тех фрагментов, в которых речь идет о соотношении фигур Вагнера и Баха.

Ярчайший тому пример – глава «Поэтическая и живописная музыка»; в первоначальной редакции она называлась «Le symbolisme de Bach». Напомним ее начало, воспользовавшись существующим переводом на русский язык: «Непосредственное впечатление от баховских произведений двойственно. Они кажутся вполне современными; в то же время мы чувствуем, что они не имеют ничего общего с послебетховенским искусством

<...> Не только полтора века – целый мир лежит между Бахом и Вагнером; они принадлежат к двум совершенно различным родам изобразительной музыки. Поэтому раньше всего надо понять сущность изобразительной музыки и различие ее основных видов» (Schweitzer A., 1908a, S. 404, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 313)).

Выясняется, что говорить по существу о музыке Баха невозможно до тех пор, пока не будет построена общая теория «изобразительной музыки» (die darstellende Musik) и пока сочинения барочного композитора не удастся отнести к одной из ее разновидностей. Нельзя сказать, что дальнейшее изложение (в котором частично использован материал прежнего раздела «Символизм Баха») раскладывает все по полочкам. Но совокупность двух фрагментов позволяет уяснить мысль Швейцера:

Бетховен и Вагнер принадлежат более к поэтам; Бах, Шуберт и Берлиоз – скорее к живописцам <...> И все же живописное у Шуберта и Берлиоза не преобладает настолько односторонне, чтобы их можно было с полной решительностью противопоставить мастеру из Байройта. При всем различии, у них есть общее с Вагнером и вообще с послебетховенской музыкой, а именно: отображение в звуках в виде песни или программного произведения поэтического развития мысли; композиторы следуют за текстом во всех его деталях и таким образом остаются в русле поэтической музыки. Но последовательно живописная музыка ограничивается запечатлением чувства или действия в каком-либо одном характерном моменте, передает его живописные свойства, изображает его таким, каким он является вне связи с предшествующим и последующим. Так поступает Бах. Он наиболее последовательный представитель живописной музыки, подлинный антипод Вагнера. Оба они – полюсы, между которыми пролегла вся характерная музыка (Schweitzer A., 1908a, S. 417, 420–421, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 323, 325)).

Вероятно, Швейцер хочет противопоставить известную статичность бароч-

ного аффекта постоянной изменчивости романтических эмоций, определенность образа у старых мастеров – стремлению выразить несказуемое у немецких композиторов XIX в. Однако избранный им язык описания словно бы противится попыткам сформулировать впечатления от музыки двух гениев. Необходимость классификации, которую Швейцер навязал сам себе, приводит сначала к введению новых, дополнительных категорий («композитор как драматург»), а затем и к довольно странному, как представляется, утверждению:

...музыка Баха, как и музыка Вагнера, – подлинная и глубочайшая музыка чувства, хотя они идут абсолютно различными путями. Оба стремятся к воплощению в музыке поэтических мыслей; оба отвергают программную музыку, то есть всякую наивную передачу поэтического текста <...> Но они отличаются тем, что Бах изображает идею статически, в ее бытии, как она есть сама по себе, Вагнер – в ее становлении и жизни <...> Бетховен и Вагнер – поэты в музыке, Бах – живописец. И он драматург, но как живописец. Он не изображает последовательного действия, а выхватывает какой-либо острый момент, в котором для него заключено все действие, и передает его в музыке <...> Он ищет в тексте прежде всего образ или мысль, способные вызвать пластичность музыкального выражения. Стоит ли избранный им образ в центре поэтической мысли или скорее случайно упоминается в тексте – для Баха безразлично: он выражает музыкой выделенные им слова, нимало не заботясь о том, действительно ли в них заключено все эмоциональное содержание стихотворения (Schweitzer A., 1908a, S. 435–437, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 337–338)).

Нельзя сказать, что мысль Швейцера совсем теряется. Ее посыл вполне возможно прочитать. Бах действительно является и поэтом, и живописцем в звуках. Поэтичность его музыки выражается в способности передавать глубокие и сильные чувства; живописность – в зримой конкретности образов, в той «напря-

женной реалистичности изображения», о которой говорит Швейцер (2011). Путь к миру глубоких чувств – и не только, разумеется, у Баха, но и у многих композиторов высокого барокко – лежит через аллегорию, через устоявшуюся систему образов и общих мест, отсылающую не только к эмоциям человека, но и к его напряженной внутренней жизни, к работе совести. Отсюда и обилие природных картин, которое Швейцер объясняет «неправильно», но симпатично: «Бах не успокаивается, пока не будет уверен, что слушатель действительно видит пыль, развеваемую ветром, облака, плывущие на небе, падающие листья и бушующие волны. Когда его либреттисты не знали, о чем бы еще написать, они выводили на сцену природу и могли быть уверены, что он будет только доволен» (Schweitzer A., 1908a, S. 438, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 338)).

«Правильно» объяснить суть позднебарочной музыкальной поэтики Швейцер вряд ли мог: время для осознания культуры прошлого в его собственных категориях и в его собственной системе координат еще не настало. Швейцера не в чем упрекнуть – скорее, можно лишь поразиться его стремлению к культурно-историческому аутентизму, в данном случае – к осознанию музыки Баха в «подлинности» ее внутренней жизни, подлинности, которую невозможно втиснуть во внеисторичную систематику «изобразительной музыки», где соседями барочного композитора (и объектом сравнения) будут сплошь прославленные романтики. Опередить свое время Швейцеру не удалось (да он и не ставил перед собой осознанно такой цели), но, безусловно, он находился на его передовых рубежах.

Особенно это заметно в тексте французской монографии – в той первой редакции, которой сегодня напрасно пренебрегают. При той же конфигурации

мысли – композитор Бах является одновременно поэтом и художником музыкальных звуков, при этом в сравнении с Вагнером он именно живописец, а не поэт (хотя его музыка по-своему поэтична и даже драматургична) – воспринимается гораздо естественнее и внушает по ходу чтения значительно больше доверия.

Причина проста и состоит в коммуникативной направленности текста. В соответствии со своими первоначальными устремлениями<sup>4</sup> Швейцер не пытается сформулировать теорию, но ведет любителей музыки Баха к осознанию ее поразительных особенностей тем путем, который открылся ему самому. Параллели с музыкой романтических композиторов при этом, естественно, возникают (куда же без них), но не попытки отнести музыку того или иного автора к определенному классу явлений. Уже начало главы «Символизм Баха» располагает легкостью эссеистического стиля:

Бах был поэтом, и этот поэт был одновременно живописцем. Это не парадокс. Мы привыкли называть художника в соответствии с теми средствами, которые он использует для передачи своей внутренней жизни: музыкантом, если он использует звуки, живописцем, если он использует цвета, поэтом, если использует слова. Но следует признать, что эти категории, основанные на внешнем критерии, весьма условны. Душа художника – это сложное целое, в котором в бесконечно разнообразных пропорциях смешиваются дары поэта, живописца и музыканта. Ничто не обязывает нас исходить из того, что средства одного рода непременно выражают фантазии того же рода – например, что с помощью звуков можно передавать только фантазии музыкальной природы. Нет ничего невозможного в том, чтобы поэтическая фантазия воплощалась красками, музыкальная – словами, и так далее. Примеры подобных трансформаций имеются в изобилии (Schweitzer A., 1905, p. 325).

От этих общих соображений (далеких предшественников современного

дискурса интермедиальности)<sup>5</sup> Швейцер ведет своих читателей к осознанию того, что более всего удивляет его в музыке Баха, а именно, несравненной точности и систематичности ее семантики, далеко превосходящей в данном отношении лейтмотивную систему Вагнера. При желании эти страницы французской версии книги можно считать ответом автора М.С. Друскину: Швейцер не приравнивает мотивы-символы у Баха к вагнеровским лейтмотивам в плане определенности значения («однозначности»), но настаивает на том, что в плане устойчивости и определенности подобных образований барочный мастер идет гораздо дальше оперного реформатора.

Даже природу Бах воспринимает, так сказать, живописно. Поэзия природы в его творчестве отнюдь не лирична, как у Вагнера; скорее, она зримая, нежели пережитая. Это – вихри ветра, тучи, надвигающиеся на горизонт, опадающие листья, волнение на море <...>

Сопоставляя темы у Баха, можно обнаружить ряд живописных ассоциаций, которые повторяются регулярно, когда их подсказывает текст. Такой регулярности в ассоциации идей не встретить ни у Бетховена, ни у Берлиоза, ни у Вагнера. Единственный композитор, с которым Баха можно сравнить в этом отношении, – Шуберт. Аккомпанемент его песен основан на языке описательном, элементы его сходны с баховскими, хотя и не достигают их точности. Он почти не знал произведения лейпцигского кантора, но, в стремлении передать поэзию *Lieder* средствами музыки, ему была суждена встреча с тем, кто воплощал в музыке поэзию хоралов.

Музыкальный язык Баха – наиболее развитый и наиболее точный из всех существующих. В некотором роде, у него имеются свои корни и свои производные слова – как в любом живом языке. Существует целый ряд элементарных тем, происходящих от зрительных образов, каждая из которых порождает целое семейство тем производных, в зависимости от тех или иных нюансов идеи, которую предстоит передать средствами музыки (Schweitzer A., 1905, p. 335, 338).

Будучи чутким музыкантом, Швейцер «нащупывает» систему «готовых слов» (по выражению А.В. Михайлова), которой пользуется И.С. Бах – выдающийся композитор и вместе с тем представитель своей эпохи. Ясно ощущая ее отличие от по-своему систематичной музыки Р. Вагнера, он не может выразить эту разницу в культурно-исторических категориях. Осознает он и известную автономность этой системы (при том что не имеет никаких иных категорий для ее обозначения, кроме романтического же понятия «чистой» музыки): великому музыканту не требуется поэзия высшего уровня – нужны такие слова, которые будут эффективно приводить систему музыкальной риторики – в широком, культурно-историческом понимании этого термина – в действие и не давать ей простаивать. Воспитанному в классико-романтическом духе человеку это оказывается настолько непривычным, что рождение вокально-инструментальной музыки Баха воспринимается им как подлинное чудо:

Декламационное единство звука и слова у лейпцигского мастера то же, что и у Вагнера. Но у Вагнера это единство вполне естественно, ибо само словесное предложение у него задумано музыкально и для его «озвучивания», если можно так выразиться, следовало лишь добавить интервалы. У Баха же это согласие звука и слова представляет волнующее зрелище: при звуках музыки словесное предложение, как бы движимое высшей жизненной силой, сбрасывает с себя одеяние пошлости, чтобы явиться в своем подлинном виде. Так как это чудо все время повторяется, то в кантатах и «Страстях» его принимают как нечто обычное и само собой разумеющееся. Но затем, когда глубже проникаешь в Баха, все более поражаешься его мастерству; так бывает, когда мыслящий человек, наблюдая повседневные явления природы, воспринимает их как величайшие чудеса <...>

Поэтому для того, кто изучает музыку лейпцигского кантора, почти не существует безвкусных баховских текстов. Его даже не-

много раздражают постоянные жалобы на поэзию кантат, ибо он слышит ее преображенной в музыке Баха, для которого стихотворные тексты давали только вспомогательные образы (Schweitzer A., 1908a, S. 422, 431–432, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 327, 334)).

Многое прощая музыке Баха, примириться с подобным положением вещей Швейцер, однако, не может. Эпоха, в которую жил композитор, представляется ему временем величайшего упадка немецкой культуры, произошедшего под иноземным (в данном случае итальянским) влиянием. Очень естественно и органично мыслитель воспроизводит в своей книге «большой нарратив», сформулированный чуть ранее Гвидо Адлером в курсе лекций, посвященном творчеству Вагнера:

Как и основоположникам оперы, образцом ему был античный театр. Воодушевление, которые испытывали по отношению к греческому искусству Лессинг, Гердер, Шиллер и Гёте, оказало вдохновляющее и стимулирующее воздействие на то возвышенное представление о драме и театре, которого придерживался и Вагнер <...>

Если Вагнер в своей музыкальной драме посредством соединения всех видов искусства хотел создать «тезаткунстверк», то подобных же представлений придерживались композиторы и поэты, литераторы и любители искусства Флоренции, основоположники оперы высокого Возрождения. Здесь поэзии и музыке было уготовано соединиться вновь – и не просто внешним образом, как это бывало в хоровых сценах школьных драм. Художники пришли к убеждению, что, по меткому выражению Лессинга, соединение поэзии и музыки должно быть таким, будто природа предназначила им не просто объединиться, но быть одним и тем же видом искусства (Adler G., 1904, S. 6).

Идеи Адлера оказали заметное влияние на его научное окружение. Особенно колоритно это проявилось в «Истории оперы» Германа Кречмара (1919) – большом интеллектуальном очерке эволюции жанра, который, если верить автору книги, почти постоянно пребывал в упадке.

На этом печальном фоне в повествовании возвышаются две абсолютные вершины: К. Монтеверди, сотворивший музыкальную драму и давший миру ее идеальные образцы, и Р. Вагнер, вопреки упадочности своей романтической эпохи восставивший драму в своих правах и подаривший музыкальному театру надежду на светлое будущее (Кречмар Г., 2014, с. 302).

Швейцер с глубоким внутренним убеждением переносит этот метанарратив на почву истории немецкой музыки. С прискорбием описывает он процесс, известный нам сегодня как реформа Ноймайстера. Отказ от «старой», распространенной в XVII в. формы церковной кантаты, опиравшейся на два главных текстовых источника – Священное Писание и лютеранские песни, – является в его понимании двойным предательством. Современники И.С. Баха – и, увы, сам великий композитор, пусть даже по воле новых мод и с подачи горе-либреттистов, – изменили и лютеровским традициям, и идеалу музыкальной драмы, провозглашенному на рубеже XVI и XVII в. в позднеренессансной Флоренции:

Новая кантата отличается от старой текстом и музыкой. В отношении текста она отличается прежде всего тем, что отказывается от библейского слова и хоральной строфы, целиком отдаваясь свободной поэзии. Свободный же текст подгоняется под схему современной итальянской оперы, которая к тому времени уже ничего общего не имела с музыкальной драмой Монтеверди и состояла из арий *da saro* и разговорных речитативов. Мелодическое и декламационное начала, объединенные в драматическом ариозо Монтеверди, под влиянием новой неаполитанской школы разделяются на немелодический речитатив и недекламационное пение. Непосредственное чувство действенной музыкальной драматургии, как это было в *Dramma per musica* времен Ренессанса, утеряно.

Драматическое теперь передается только в размышлениях, то есть в ариях. Они уже не связаны с развитием действия и потому при-

обретают чисто формальное значение, тогда как речитатив, носитель действия, утрачивает всякую мелодическую форму. Новый речитатив и новая ария возникают только из неумения оперного искусства того времени создать действенную музыку. Когда явится гений, который сумеет сочетать музыку и действие в художественном единстве, он воспротивится этому разделению пения и декламации. Таков Глюк, таков Вагнер, ибо, подобно Монтеверди, их идеал – подлинная *Dramma per musica*.

В конце же XVIII столетия протестантская духовная музыка Германии с княжескими почестями принимает обе новые формы, созданные склоняющейся к упадку итальянской театральной музой. Тот, кто их не принимал, считался врагом истинного музыкального откровения. Хоровое пение оттеснялось на второй план, церковной музыкой стало почти исключительно сольное пение (Schweitzer A., 1908a, S. 74–75, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 60–61)).

Последовательность и интеллектуальная честность приводят Швейцера в странное положение. Мыслитель, не без оснований прославившийся как один из главных проповедников музыки Баха, принимает сторону одного из самых ярых и несправедливых ее критиков. Бах – великий композитор и гордость немецкой нации, но на стороне И.А. Шейбе находится историческая правда (так, по крайней мере, это видится в согласии с теми взглядами, которых придерживались Адлер и другие вагнерианствующие писатели):

Эту критику нельзя рассматривать только как излияние личной злобы, которую Шейбе питал к Баху. Шейбе считал себя, не без основания, борцом за новую музыку. Он выступает против современного искусства, которое благодаря подражанию итальянскому стилю и вымученной искусственности отошло от истинного идеала и было лишено поэтического содержания. Как ученик Готшеда, он считал себя призванным проповедовать возвращение к естественной простоте; он объявил войну арии и ученым музыкальным формам; беспрестанно осмеивал неестественность итальянской оперы и тех, кто ей подражал

в Германии. Как идеал он рассматривает искусство, в котором текст составляет не только повод к сочинению музыки, но слово и звук сливаются в подлинном единстве. Опера будущего для него – подлинная музыкальная драма. Некоторые главы, посвященные театральной музыке, великолепны; многое в них мог бы дословно повторить Вагнер (Schweitzer A., 1908a, S. 165–166, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 130)).

Отдадим должное автору книги: он с честью выходит из того двусмысленного положения, в котором с неизбежностью оказался, приняв адлеровскую теорию. Парадоксальным образом ценностный центр тяжести в восприятии музыки Баха смещается у Швейцера к тем немногим сохранившимся ранним произведениям, в которых молодой композитор еще следовал образцам XVII столетия, создавая настоящие шедевры в рамках угасающей традиции. Прежде всего это «Смертное действо» («Actus tragicus») BWV 106<sup>6</sup>.

Существование подобных сочинений в наследии Баха убеждает Швейцера в том, что последний находился на пороге величайшего прорыва в истории немецкой музыки, но свернул в конце концов на ложный путь. На основе «старой» кантаты с ее двумя источниками текстов Бах был способен восстановить «музыкальную драму» на почве немецкого духовного искусства, выполнив миссию Вагнера с опережением более чем в столетие. Поразительным образом возвеличивание гения Баха соединяется у Швейцера с оплакиванием его грехов против правды вагнерианства:

Все же грустно, что он сумел спасти только себя, но не свое время, что он не выступил против него, не боролся с ним, дабы освободить его от риторической поэзии, от пустой формы итальянского речитатива и арий *da saro* – дабы создать истинную, простую, подлинно драматическую духовную музыку <...>

Не беда, если таланты ошибаются, следуя заблуждениям своего времени. Если же им следует гений, то за эти ошибки расплачива-

ются столетия. Великий Аристотель задержал развитие греческого естествознания в то время, когда оно стало на путь, который мог повести его к открытиям Галилея и Коперника. Бах, приняв с почти легкомысленным сознанием своей бесконечной мощи итальянские формы и схемы, задержал развитие немецкой музыки. Ведь уже тогда в духовной сфере она могла создать то, что позже осуществил Вагнер в области музыкального театра (Schweitzer A., 1908a, S. 87–88, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 70–71)).

По всем законам жанра герой, изменивший своему предназначению, должен быть похоронен в молодости. Именно это и происходит в нарративе Швейцера. Глава VI «Кантаты и “Страсти” до Баха», финал которой мы только что привели, заканчивается на откровенно зауспокойной ноте. В предшествующей цитате нами была предусмотрена лакуна, которую настала пора заполнить:

Он не был началом нового, но именно завершением, в котором в последний раз были высказаны знания и заблуждения нескольких столетий, словно они хотели, чтобы гений оправдал их. Так как Бах молчал и, внутренне чуждый своему времени, все же шел с ним в ногу, его произведения были похоронены в той же могиле, в которую были брошены и другие современные ему сочинения в ожидании своего воскрешения (Schweitzer A., 1908a, S. 88, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 70–71)).

Чтобы не завершать нашу реконструкцию вагнерианства Швейцера столь печальным аккордом, вспомним еще одну удивительную теорию этого мыслителя. Как нетрудно догадаться, появилась она в немецком издании книги и заняла в ней почетную заглавную позицию. Французская монография начиналась просто: «Имеется фундаментальное различие между Бахом и Генделем. Творчество Баха основано на хорале, Гендель же его не использует» (Schweitzer A., 1905, р. 1). Немецкий вариант открывается изложением учения о субъективных и объективных художниках. Эталон

первой категории является, конечно же, Вагнер; ярким представителем второй – И.С. Бах (Schweitzer A., 1908a, S. 1–3, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 5–7)).

При всей своей уязвимости эта теория помогает Швейцеру буквально спасти бессмертную душу Баха. Спасение, правда, дается тому дорогой ценой. Существо композитора приходится разъять, решительно разделить на две составляющие части:

В конце концов сам Бах для нас загадка, ибо внешний и внутренний человек в нем настолько разъединены и независимы, что один не имеет никакого отношения к другому. У Баха больше, чем у какого-либо другого гения, внешний человек, каким он являлся для других в жизни, был только непроницаемой оболочкой, предназначенной скрывать обитавшую в ней художественную душу <...> Он – человек двух миров: его художественное восприятие и творчество протекают, словно не соприкасаясь с почти банальным бюргерским существованием, независимо от него (Schweitzer A., 1908a, S. 150, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 118)).

Принять И.С. Баха в полной мере Швейцеру удастся, лишь изолировав его от культурно-исторического окружения и мистифицировав душу композитора. Объяснение этому простое: Швейцер не понимал и не мог, по-видимому, понять специфику риторической эпохи, каковой в полной мере является позднее Барокко. Хорошо сознавая, в чем состоит единство творческой личности Вагнера и художественного мира его музыки, автор монографии конструирует личность Баха «от противного» (абсолютная раздвоенность vs. абсолютная цельность). Система «готовых слов» для него в этой конфигурации – «третий лишний».

Свою загадку личности Баха Швейцер загадывает, рассматривая известный портрет композитора работы Э.Г. Хаусмана. И тем самым подготавливает эпилог истории, который в соответствии с традициями жанра происходит «в Граде Небесном».

Не так давно опубликованная монография прославленного английского дирижера Дж.Э. Гардинера – труд, созданный не без претензии занять в восприятии музыки композитора то самое место, которое долгое время принадлежало книге Швейцера, – построена как попытка заново рассмотреть знаменитое изображение и, при помощи достижений современной психологии (со всеми ее стереотипами), связать наконец личность и творчество Баха (Гардинер Дж., 2019). Любопытно, что в новой научно-популярной биографии возникает устойчивая параллель Бах – Шостакович; сам мотив «внутренней эмиграции» Баха, как нетрудно заметить, заимствован при этом у Швейцера. Впрочем, и Вагнер с его музыкальной драмой не сдан в утиль. Адлеровская модель рождения, упадка и воскрешения «*dramma per musica*» сохраняет свое значение и у Гардинера<sup>7</sup>. Правда, последний рассматривает великого композитора как едва ли не единственного в свое время подлинного «драматурга». Хотя дихотомия «поэт – живописец» утрачивает в гардинеровской монографии свое прежнее значение, Вагнер остается «серым кардиналом» жизнеописания Баха. И в этом трудно не усмотреть влияние трудов Швейцера, которое сэр Дж.Э. Гардинер, разумеется, никогда не признает.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Точкой отсчета для органного движения (*Orgelbewegung*) принято считать публикацию в 1906 г. книги Швейцера «Немецкое и французское

органное строительство и органное искусство» (Schweitzer A., 1906). Приверженцы реформы пропагандировали возвращение к барочному типу

инструмента, основанному на так называемом веркпринципе (см.: (Насонова М., 2008)), и, как следствие, к идеалу звучания старинных органов, каким оно представлялось музыкантам первой половины XX столетия (подробнее см.: (Высоцкая М., 2021, с. 10–11)).

<sup>2</sup> Связи с Байройтом Швейцер сохранил на долгие годы. Однако ранние впечатления оказались самыми сильными и определяющими. Эстетика спектаклей, утвердившаяся, насколько можно судить, примерно с 1920-х гг., претила мыслительно; нововведения постановщиков неприятно контрастировали с «благородной простотой» аутентичной практики, когда на Фестивальном холме все осуществлялось в строгом соответствии с вагнеровскими рецептами и под присмотром ближайших родственников великого композитора (см.: (Schweitzer A., 1951, p. 60–61)).

«Сегодня, когда я смотрю постановку Вагнера со всевозможными сценическими эффектами, требующими внимания наряду с музыкой, словно показ фильма, я не могу не вспоминать с сожалением о прежней инсценировке тетралогии в Байройте, сама простота которой делала ее столь изумительно действенной. Не только сценография, но и все представление были в духе ушедшего мастера», – ностальгирует Швейцер в мемуарах (Schweitzer A., 1998, p. 12). Необычайно трогательно завершаются воспоминания о Козиме: «В то время, как я узнал, приехав на виллу Ванфрид, Козима Вагнер могла принимать гостей только тогда, когда была совершенно спокойна. Но известие о моем приезде (хотя она вряд ли вообще должна была обо мне помнить) так взволновало ее, что несколько часов подряд она суетилась, выбирая, в каком платье меня принять. В конце концов, из-за опасений дочери, что волнение может ей повредить, я отказался от мысли увидеться и послал букет белых роз, который доставил ей огромное удовольствие. После этого я навесил вдову Ганса Рихтера, руководителя оркестра, которого так уважал. Через некоторое время Козима Вагнер умерла. А теперь ушел из жизни Зигфрид Вагнер... Байройта, который мы знали, мы, вагнеровские энтузиасты моего поколения, больше не существует...» (Schweitzer A., 1951, p. 61–62).

<sup>3</sup> В книге Швейцер сетует, что долгое время спросом у покупателей пользовались только инструментальные произведения Баха, прежде всего сочинения для клавира. «Что же касается кантат, то издательство Брейткопфа и Гертеля пыталось в 1821 году опубликовать „Ein' festr Burg“ по 1½ талера за экземпляр и потерпело неудачу. В 1829 году Цельтер пишет Гёте, что это не ходкий товар. Такова судьба первый кантаты Баха, предложенной немецкому народу!» – восклицает автор (Швейцер А., 2011, с. 180). И чуть выше: «...Никто не догадался обнаружить сокровища, скрытые в кантатах, ибо

в них нет ничего похожего на ораторию» (Швейцер А., 2011, с. 180).

<sup>4</sup> Напомним, что импульсом к написанию монографии послужило желание автора объяснить своему учителю Ш.-М. Видору и всем французским почитателям музыки И.С. Баха, что популярные в то время органные прелюдии не являются абстрактным выражением обобщенных чувств, но, будучи комментарием к текстам лютеранских песен, передают тончайшие нюансы их содержания – скрытые от слушателей, не подозревавших в то время о существовании музыкально-поэтических первоисточников.

<sup>5</sup> На подобные рассуждения Швейцера навел известный афоризм Ф. Ницше: «Вагнер принадлежит как музыкант – к живописцам, как поэт – к музыкантам, как художник вообще – к актерам» («Wagner gehört als Musiker unter die Mahler, als Dichter unter die Musiker, als Künstler überhaupt unter die Schauspieler»). В существующем переводе книги Швейцера это высказывание передано, на мой взгляд, не самым удачным образом; ср.: «Вагнер как музыкант-живописец, как поэт-музыкант, как художник – прежде всего актер» (Швейцер А., 2011, с. 317).

<sup>6</sup> «Как могло случиться, что Бах вдруг решил отказаться от всего того художественного богатства, которым он так искусно овладел в своих первых кантатах? Как объяснить, что впоследствии, даже в виде исключения, он никогда не обращался к старой кантате? – искренне сокрушается Швейцер. – Перелистывая Библию, больше всего жалелся, что он, такой знаток ее, отказался от музыкального толкования множества прекраснейших изречений, несомненно притягивавших его в музыкальном отношении, – и только потому, что в выбранной им кантатной схеме не находилось для них места. Едва ли найдется хоть один почитатель Баха, который не отдал бы двести сохранившихся духовных кантат за сто, написанных в форме „Actus tragicus“» (Schweitzer A., 1908a, S. 514–515, цит. по: (Швейцер А., 2011, с. 399)).

<sup>7</sup> О своих взглядах на раннюю «музыкальную драму» Гардинер подробно рассказывает в главе 4 «Клуб восемьдесят пятого года». Избегая открыто солидаризироваться с эстетикой Вагнера, он излагает версию событий, которую в целом могли бы одобрить Адлер и Кречмар; противоречие между косностью номерной структуры и стремлением музыки к непрерывному развитию видится Гардинеру основным двигателем истории оперы и других музыкально-драматических жанров XVII и XVIII в. При этом от умозрительного схематизма его защищает собственный богатый опыт дирижера, прославившегося умением выстраивать драматургическую концепцию шедевров старинной музыки (в том числе, произведений номерной структуры).

## ЛИТЕРАТУРА

Высоцкая М.С. Органное творчество Пауля Хиндемита в контексте идей Orgelbewegung // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 8–18. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.008-018.

Гардинер Дж.Э. Музыка в Граде Небесном. Портрет И.С. Баха / пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. М.: Rosebud, 2019. 928 с.

Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с. (Классики мировой музыкальной культуры).

Друскин М. Альберт Швейцер и его книга о Бахе // А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С. 639–656.

Кречмар Г. История оперы / пер. П.В. Грачёва, под ред. и с предисл. И. Глебова. М.: ГИТИС, 2014. 385 с.

Насонова М.Л. Орган // Музыкальные инструменты: Энцикл. М.: Дека-ВС, 2008. С. 411–427.

Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я.С. Друскин, Х.А. Стрекаловская, ред. Н. Енукидзе. М.: Классика-XXI, 2011. 816 с.

Adler G. Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Wien. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904. XI, 372 S.

Föllmi B.A. Albert Schweitzer: interprète et exégète de Bach // Revue d'histoire et de philosophie religieuses. 93e année. no. 3 (Juillet-Septembre 2013). P. 359–376. DOI:10.3406/rhpr.2013.1777.

Krebs W. Wagner, Schweitzer und die Moderne. Zur Situation der Musikanschauung um und nach 1900 // European Journal of Musicology. 2000. Vol. 3. S. 13–50. DOI: 10.5450/ejm.2000.3.6098.

Schweitzer A. J.S. Bach. Le Musicien-Poète. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905. XV, 455 p.

Schweitzer A. Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906. 51 S.

Schweitzer A. J.S. Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908a. XVI, 843 S.

Schweitzer A. Zum 28. Juli, dem Todestage Bachs // Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben. 1908b. Jg. 37. Bd. 74. Nr. 31. S. 74–76.

Schweitzer A. My Recollections of Cosima Wagner // Music in the Life of Albert Schweitzer. New York; Boston: Harper & Brothers, 1951. P. 58–62.

Schweitzer A. Out of My Life and Thought: An Autobiography / trans. by A.B. Lemke. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1998. XVI, 272 p.

## REFERENCES

Adler, G. (1904), *Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Wien*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, XI, 372 S. (in Germ.)

Druskin, M.S. (1982), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], Muzyka, Moscow, 383 p. (in Russ.)

Druskin, M. (2011), “Albert Schweitzer and his book about Bach”, A. Schweitzer. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], Klassika-XXI, Moscow, pp. 639–656. (in Russ.)

Föllmi, B.A. (2013), “Albert Schweitzer: interprète et exégète de Bach”, *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, vol. 93, no. 3, pp. 359–376. DOI: 10.3406/rhpr.2013.1777. (in French)

Gardiner, J.E. (2019), *Muzyka v Grade Nebesnom. Portret I.S. Bakha* [Bach: Music in the Castle of Heaven], transl. by R. Nasonov, A. Andrushkevich, Rosebud, Moscow, 928 p. (in Russ.)

Krebs, W. (2000), “Wagner, Schweitzer und die Moderne. Zur Situation der Musikanschauung um und nach 1900”, *European Journal of Musicology*, vol. 3, S. 13–50. DOI: 10.5450/ejm.2000.3.6098. (in Germ.)

Kretzschmar, H. (2014), *Istoriya opery* [History of opera], trans. by P.V. Grachev, in I. Glebov (ed.), GITIS, Moscow, 385 p. (in Russ.)

Nasonova, M.L. (2008), “Organ”, *Muzykal'nye instrumenty* [Musical instruments], Deko-VS, Moscow, pp. 411–427. (in Russ.)

Schweitzer, A. (1905), *J.S. Bach. Le Musicien-Poète*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, XV, 455 S. (in Germ.)

Schweitzer, A. (1906), *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 51 S. (in Germ.)

Schweitzer, A. (1908a), *J.S. Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, XVI, 843 S. (in Germ.)

Schweitzer, A. (1908b), “Zum 28. Juli, dem Todestage Bachs”, *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, vol. 37, part 74, no. 31, pp. 74–76. (in Germ.)

Schweitzer, A. (1951), “My recollections of Cosima Wagner”, *Music in the life of Albert Schweitzer*, Harper & Brothers, New York and Boston, pp. 58–62. (in Eng.)

Schweitzer, A. (1998), *Out of my life and thought: an autobiography*, trans. by A.B. Lemke, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, XVI, 272 p. (in Eng.)

Schweitzer, A. (2011), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], trans. by Ya.S. Druskin, Kh.A. Strekalovskaya, in N. Enukidze (ed.), Klassika-XXI, Moscow, 816 p. (in Russ.)

Vysotskaya, M.S. (2021), “Paul Hindemith's organ work in the context of Orgelbewegung”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Music scholarship], no. 1, pp. 8–18. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.008-018. (in Russ.)

**Сведения об авторе**

Насонов Роман Александрович, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского  
E-mail: rnassonov@yandex.ru

**Author Information**

Roman A. Nasonov, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of General Music History at the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory  
E-mail: rnassonov@yandex.ru

Поступила в редакцию 20.06.2025

После доработки 13.08.2025

Принята к публикации 17.08.2025

Received 20.06.2025

Revised 13.08.2025

Accepted for publication 17.08.2025

© Корнелюк, Т.А., 2025

УДК 781.6

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-150-159

## СИНЕСТЕТИКО-СОМАЭСТЕТИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Т.А. Корнелюк<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Дальневосточный государственный институт искусств, 690091, Владивосток, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена интертекстуальности в музыке. Актуальной в контексте заявленной темы автор видит проблему *причин* интертекстуальности, всегда относящихся к сфере невидимого (субъективного и иррационально-чувственного). Гипотезой статьи является следующее утверждение: причины интертекстуальности в музыке кроются в синестетических механизмах, которые определяются как система внешних и внутренних (по Б. Галееву) чувств человека, составляющих основу его субъективности. Для осмысления заявленной проблемы предлагается *синестетико-сомаэстетический подход*, позволяющий связать причины диалога между текстами с общими смыслами, а общие смыслы – с общими чувствами. В качестве примеров приводятся музыкальные темы следующих произведений: «Музыкальное приношение» И.С. Баха, Фантазия и Соната с-moll В.А. Моцарта (KV 475, KV 457) и Первый струнный квартет, ор. 51 с-moll И. Брамса, а также Вальс cis-moll, ор. 64/2 Ф. Шопена и «Октябрь. Осенняя песнь» из «Времен года» П.И. Чайковского. Синестетико-сомаэстетический ракурс изучения данных тем позволил сделать следующие выводы. Причины интертекстуальной связи патетических тем композиторов трех эпох кроются в общих чувствах темноты / тяжести / напряженности / отягощенности, которые создают *невербальный образ тяжелых, как цепи, чувств и мыслей*, обогащая понимание патетического как риторического в музыкальном искусстве. Общие чувства в произведениях Ф. Шопена и П.И. Чайковского осмысливаются через графический рисунок волны как образ дыхания и идею / *соощущение погружения в себя*. Синестетико-сомаэстетическое субъективное невидимое, проявляющееся в объективном видимом – музыкальных текстах, – является основой общих чувств и общих смыслов, определяющих *причины интертекстуальности* в каждом конкретном уникальном художественном тексте.

**Ключевые слова:** интертекстуальность, музыкальное искусство, синестетико-сомаэстетические механизмы, текст, субъективность, синестезия, сомаэстетика

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Корнелюк Т.А. Синестетико-сомаэстетические механизмы интертекстуальности в музыке: постановка проблемы // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 150–159. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-150-159.

## SYNESTHETIC-SOMAESTHETIC MECHANISMS OF INTERTEXTUALITY IN MUSIC: STATEMENT OF THE PROBLEM

T.A. Kornelyuk<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Far Eastern State Institute of Arts, 690091, Vladivostok, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to intertextuality in music. Of primary importance to the topic of the article, as seen by the author, is the problem of the causes of intertextuality, which always relate to the sphere of the invisible (subjective and irrational-sensory). The hypothesis of the article is the following statement: the causes of intertextuality in music are hidden in synesthetic mechanisms, which the author defines as a system of external and internal (according to B. Galeev) human feelings that form the basis of the subjectivity. To analyze the problem under study, a synesthetic-somaesthetic approach is proposed, which allows one to link the causes of the dialogue between texts with common meanings, and common meanings with common feelings. Musical themes from the following compositions are given as examples: "Musical Offering" by J.S. Bach, Fantasy and Sonata in c-moll by W.A. Mozart (KV 475, KV 457) and the First String Quartet op. 51 c-moll by J. Brahms, as well as Waltz in c-moll op. 64/2 by F. Chopin and "October. Autumn Song" from "The Seasons" by P.I. Tchaikovsky. The synesthetic-somaesthetic perspective of studying these themes brought about the following conclusions. The reasons for the intertextual connection of the pathetic themes of the composers of three eras are rooted in the common feelings of darkness / heaviness / tension / burden, which create a non-verbal image of feelings and thoughts heavy as chains, enriching the understanding of the pathetic as rhetorical in musical art. Common feelings in the works of F. Chopin and P.I. Tchaikovsky are understood through the graphic drawing of a wave as an image of breathing and the idea / feeling of immersion in oneself. The synesthetic-somaesthetic subjective invisible, manifested in the objective visible – musical texts – is the basis of common feelings and common meanings that determine the reasons for intertextuality in each specific unique musical text.

**Keywords:** intertextuality, musical art, synesthetic-somaesthetic mechanisms, text, subjectivity, synesthesia, somaesthetics

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

**For citation:** Kornelyuk, T.A. (2025), "Synesthetic-somaesthetic mechanisms of intertextuality in music: statement of the problem", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 150–159. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-150-159.

Одной из актуальных проблем современного искусствоведения остается изучение интертекстуальности: ее причин, фактов проявления, реализации в конкретных художественных текстах, многомерности смыслов.

Интертекстуальность (от лат. *inter* – «между», *textus* – «текст») – термин, обозначающий «общее свойство текстов, выражающееся в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга»<sup>1</sup>.

Термин «интертекстуальность» введен в 1967 г. французским ученым-семиологом Ю. Кристевой в работе «Бахтин, слово, диалог и роман». Исследователь указывает, что основоположником теории интертекстуальности является русский ученый М. Бахтин (1895–1975). Ю. Кристева считает, что М. Бахтин совершил открытие в области литературы, суть которого состоит в следующем: «...Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впи-

тывания и трансформации какого-нибудь другого текста» (Кристева Ю., 2000, с. 429). Ведущим понятием исследовательского процесса русского ученого является «диалог». Процессы, которые М. Бахтин называл «диалогом», Ю. Кристева определяет термином «интертекстуальность», понимая под ним диалог между текстами.

Вопросы интертекстуальности были, в частности, объектом пристального внимания коллеги Ю. Кристевой – французского семиолога Р. Барта. В контексте темы статьи важными считаем следующие положения ученого:

1) идея о присущей тексту множественности смыслов;

2) идея о «прогуливаемом человеке».

По поводу смысловой множественности Р. Барт пишет: «Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая – множественность неустраняемая, а не просто допустимая (курсив Р. Барта. – Т.К.)» (1989, с. 417).

Идея о «прогуливающемся человеке» связана с уподоблением читателя текста человеку, который прогуливается «по склону лощины». «Его восприятия *многочисленны*, не сводятся в какое-либо единство, разнородны по происхождению – отблески, цветовые пятна, растения, жара, свежий воздух, доносящиеся откуда-то хлопающие звуки, резкие крики птиц, детские голоса на другом склоне лощины, прохожие, их жесты, одеяния местных жителей вдалеке или совсем рядом; все эти случайные детали наполовину опознаваемы – они отсылают к знакомым кодам, но *сочетание их уникально* <...> Прочтение текста <...> сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры, старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают *мощную стереофонию* (курсив мой. – Т.К.)» (Барт Р., 1989, с. 417–418).

Мысль Р. Барта о читателе текста, полагаем, возможно распространить и на композитора. *Ощущения и соощущения творца, имманентно присущие процессу создания произведения, так же многочисленны, уникальны, разнородны по происхождению – безусловны в своем присутствии в силу «задействованности» всей полноты субъективности» композитора* (Закс Л., 1990, с. 52). *Степень соотношения сознательного и бессознательного в данном процессе – вопрос открытый, часто лежащий за пределами рационального начала.* Основа этих ощущений и соощущений – межчувственная ассоциативность. В этой связи продуктивным подходом к изучению интертекстуальности может быть, как полагаем, синестетико-сомаэстетический ракурс осмысления текстовых связей.

В отечественном музыковедении к проблеме интертекстуальности в музыке обращались М. Арановский, А. Денисов, Л. Дьячкова, Б. Кац, М. Раку, И. Стогний, Е. Яблонская и другие исследователи.

По мнению А. Денисова, интертекстуальный анализ предполагает установление первоисточников (т.е. предтекстов), «характера и степени трансформации элементов предтекста» и причин, объясняющих факт интертекстуальности и ее воплощение в конкретном тексте (2013, с. 12).

Если первые два пункта, указанные исследователем, лежат *в плоскости объективного, в плоскости рационально-логических процессов композиторского творчества*, того, что видно глазу и слышно уху, то третий – установление причин, объясняющих факт интертекстуальности, – большей частью находится в зоне субъективного, связывается с действием бессознательного в творческом акте и *выходит в область иррационально-чувственного*. Однако именно причины интертекстуальности, полагаем, представляют особую ценность для изучения; именно в них, думается, следует искать *общие смыслы*, которыми музыкальные тексты связаны между собой.

Выскажем предположение, что эти *общие смыслы* возможно объяснить действием *общих чувств*, связывающих музыкальное мышление разных композиторов в момент создания музыкальных текстов и приводящих к интертекстуальности. В связи с этим следует говорить о сложности, многосторонности и противоречивости понятия «чувство». Как указывает Б. Галеев, под чувством понимают ощущения (модальности органов чувств); эмоции; аффекты; «собственно чувство в строгом его понимании в рамках психологической науки (как устойчивое эмоциональное отношение человека к явлениям действительности)»; интуицию (неосознанные чувства); предметные (любовь, воля и др.) и высокие духовные чувства (гордости, гражданственности и др.), чувства морального свойства (долга, жалости и др.); эстетические чувства (чув-

ство прекрасного, красоты и др.) (1987, с. 55–56). Системным же признаком «чувственности» является синестезия. В этом контексте продуктивным методологическим подходом, адекватным сложности предмета изучения – *общие чувства* как причина интертекстуальности в музыкальных текстах, – может стать *синестетико-сомаэстетический подход*.

Синестезия и сомаэстетика изучают, в частности, невербальные смыслы, *невидимое* в музыкальном тексте.

Интеграция синестетического и интертекстуального подходов (без участия сомаэстетического) была впервые предпринята в отечественном музыковедении А. Мельниковой на примере творчества Э. Денисова и рассмотрена в монографии Н. Коляденко (2015, с. 98–106). Авторы исследуют, как к многослойной сети интертекстуальных кодов подключаются межчувственные (визуально-световые, тактильно-гравитационные коды, характеристики музыкального пространства). «В результате их расшифровки устанавливается <...> важнейший для синестетического анализа общий эмоциональный знак, который выявляет глубинный смысл музыкального образа» (Коляденко Н., 2015, с. 100).

Особое внимание к изучению телесности и телесного осмысления чувственного восприятия связано и с концептом «сомаэстетика», введенным в научное пространство Р. Шустерманом<sup>2</sup> (Shusterman R., 2000). Предпринятое в нашей статье дополнение синестетического подхода сомаэстетическим, как полагаем, может внести новые смыслы в интерпретацию интертекстуальных связей между музыкальными текстами.

Продуктивность *синестетико-сомаэстетического подхода* видим в том, что основа органов чувств человека – это эпикритические и протопатические ощущения. Зрение, слух и осязание – эпикри-

тические, внешние чувства – это высшие, «носящие менее субъективный характер» ощущения (Галеев Б., 1987, с. 100). Вкус, обоняние, а также проприоцепция («кинестетическая и вестибулярная чувствительность, рецепция движения и тяжести» (Галеев Б., 1987, с. 99)) и интероцепция (состояние внутренних процессов, «наименее осознаваемые и наиболее диффузные формы ощущений, сохраняют свою близость к эмоциональным состояниям» (цит. по: (Галеев Б., 1987, с. 100))) – это внутренние чувства. Именно они – скрытые от внимания, малоизученные («темные ощущения»), характеризующие самоощущения и самочувствие человека (Галеев Б., 1987, с. 100), – на наш взгляд, *лежат в основе общих чувств как внутреннего механизма интертекстуальности*. В целом же считаем возможным определить синестетико-сомаэстетические механизмы интертекстуальности в музыке как систему внешних и внутренних чувств человека, проявляющую себя в уникальных художественных текстах.

Психический механизм межчувственных ассоциаций (определение синестезии Б. Галеева (1987, с. 89)) невозможен без соматической составляющей. *Телесность как один из уровней сознания*, по В. Налимову (1989, с. 102–104), проявляет себя и в создаваемой искусством «ценностной информации», несущей помимо прочего и информацию о многообразных соматических ощущениях и состояниях человека: тактильных ощущениях, сенсомоторике и идеомоторике, ощущениях тяжести, материальности, напряженности, включенности в пространство и время (Закс Л., 1990, с. 53).

«Соединительным звеном между любыми разномодальными чувствами», как указывает Б. Галеев, служит рецепция движения (1987, с. 106), что делает методологически важным осмысление концепции архаического языка тела, архаи-

ческих движений и архетипов действий, разработанную Г. Абрамовым (2000).

Актуальность предлагаемого методологического подхода видится связанной с «усилением значимости в современном обществе интуитивно-эмоциональных способов видения мира», что делает «установление “невидимых”, скрытых чувственных смыслов», особенно актуальным. Об этом, в частности, многократно говорит Н. Коляденко (2005, с. 5).

Итак, из двух составляющих интертекстуальности в музыке – *видимая* схожесть между текстами (графическое воплощение идеи) и *невидимая* схожесть (общие чувства) – именно невидимая является наименее изученной областью музыкальной интертекстуальности.

Перейдем к рассмотрению примеров общих чувств – невербальных смыслов – знаков невидимого в музыкальном тексте.

Обратимся к связи трех эпох – барокко, классический стиль и романтизм – через одну музыкальную тему. Речь идет о «Музыкальном приношении» И.С. Баха, Фантазии и Сонате с-moll В.А. Моцарта (К. 475, К. 457) и Первом струнном квартете, ор. 51 с-moll И. Брамса. Эти сочинения, помимо тематической общности, объединены и тонально – с-moll.

Основой «Музыкального приношения» И.С. Баха является тема, предложенная композитору прусским королем Фридрихом II. В 1747 г. И.С. Бах поехал в Берлин и Потсдам к сыну Карлу Филиппу Эммануэлю, который служил при дворе Фридриха II. Король предложил композитору симпровизировать шестиголосную фугу на заданную им тему. Позже композитор написал на королевскую тему сочинение, которое назвал «Музыкальное приношение» («Musikalisches Opfer»).

М. Друскин считает сомнительным, чтобы Фридрих II дал заказ И.С. Баху на сочинение специально ему посвященно-

го произведения. «Но тогда становится еще более *загадочным*, зачем Бах написал “Музыкальное приношение” и, опубликовав на свои средства дорогостоящее издание, отослал королю, что осуществил в кратчайший срок (курсив мой. – Т.К.)» (Друскин М., 1982, с. 358).

Б. Кац пишет: «Очевидно, что “Musikalisches Opfer” – нечто *неизмеримо более глубокое и значительное*, нежели демонстрация высочайшей композиторской техники (курсив мой. – Т.К.)» (1985, с. 73).

Как указывает А. Милка, «17 листов из библиотеки принцессы Амалии, на которых впервые было награвировано “Музыкальное приношение” Баха, задали исследователям такое количество загадок, поставили перед ними столько вопросов и вызвали столько недоумений, что само оно превратилось в сплошную загадку. В попытке разрешить ее возникали многочисленные концепции и гипотезы, но они “повисали в воздухе”, оставаясь лишь предположениями, ибо для их доказательства не хватало бесспорных аргументов и фактов. Трудно сказать, суждено ли какой-нибудь из гипотез обнаружить свою истинность, или же они все так и останутся догадками. Не хочется быть пессимистом, но похоже на то, что положение вещей таким и останется, ибо полный ответ может дать только авторская рукопись “Музыкального приношения”. Но она, к сожалению, утеряна, и почти нет надежд на то, что ее когда-либо удастся обнаружить. Все, чем сейчас располагает человечество, – это разрозненные листы первого упомянутого прижизненного издания» (1999, с. 5).

Соната с-moll, KV 457 В.А. Моцарта написана в 1784 г., Фантазия (KV 475) – в 1785 г. В цикл они были объединены самим композитором. Особенности формообразования и тематизма сонаты с-moll указывают на то, что это сочине-

ние не было создано как инструктивная пьеса (Луцкер П., 2008, с. 284–285). Годы создания Фантазии и Сонаты связаны с периодом жизненных и творческих переломов в творчестве В.А. Моцарта (80-е гг. XVIII в.), одним из которых явился «великий стилистический перелом» (с 1782 г.), совершившийся под влиянием музыки И.С. Баха и Г.Ф. Генделя (Аберт Г., 1983, с. 140).

Замысел Первого струнного квартета, ор. 51 c-moll относится к периоду творческого становления И. Брамса – 50-м гг. XIX в. (квартет был закончен и опубликован спустя почти двадцать лет – в 1873 г.). Душевная неустойчивость, бурные переживания композитора в этот период были вызваны, в частности, знакомством с семьей Р. Шумана: дружбой композиторов и любовью к К. Шуман; любовью, которую И. Брамс бережно пронес через всю жизнь. Первый струнный квартет композитор адресовал одному из своих лучших друзей – Теодору Бильроту, который, как пишет С. Роговой, «мог сразу постичь нерв произведения» (2003, с. 371). Возможно, особая привязанность и доверие И. Брамса к Т. Бильроту объясняются тем, что друг композитора был врачом и обладал способностью через общение и дружескую поддержку своеобразным способом врачевать композитора. Вероятно, именно врач мог понять, что происходило в душе И. Брамса в период 1850-х гг.

Основа тем И.С. Баха и В.А. Моцарта – восходящий ход по звукам тонического трезвучия, нисходящая уменьшенная септима и нисходящий хроматический ход. Главная тема первой части Первого струнного квартета И. Брамса состоит из восходящего хода по звукам тонического трезвучия, подчеркнутого пунктирным ритмом, и нисходящей уменьшенной септимы.

Интонационные особенности трех тем возможно рассмотреть с точки зрения

топики – топоса патетического как риторического: патетическая тональность (c-moll), «говорящие» паузы, скачок на уменьшенную септиму и нисходящий хроматический ход, резкость внутриматематических контрастов и вопросо-ответная структура темы (у В.А. Моцарта). Суть патетического как риторического заключается в «концепции музыки как языка» и в «анalogии между словесными и музыкальными формами речевого высказывания» (Кириллина Л., 2007, с. 37).

Содержание патетического композиторского высказывания было связано со стоявшим за патетикой «сложным комплексом мировоззренческих представлений, включающих в себя неразрывно связанные идеи Рока, Судьбы, Бога, Высших сил, перед которыми должна держать ответ человеческая душа, особенно, если ей предстоит путь через Смерть в Бессмертие» (Кириллина Л., 2007, с. 41). Музыканты здесь «были способны прочувствовать и передать тончайшие нюансы человеческих переживаний, порождаемых столкновением с чем-то великим, возвышенным, неземным, необъяснимым и несказанным» (Кириллина Л., 2007, с. 42).

Обращение к синестетико-сomaэстетическому подходу позволяет, на наш взгляд, выявить и акцентировать следующие нюансы рассматриваемых музыкальных тем: визуальный перцептивный признак темноты (тональность c-moll) и кинестетический перцептивный признак тяжести. В темах ярко проявлена «рецепция гравитации как ладового тяготения в музыке» (Галеев Б., 1987, с. 105). Антитезы устоя и неустоя, стремящегося к устоя, – это восходящий ход по звукам тонического трезвучия (у В.А. Моцарта в Фантазии – отягощенный четвертой повышенной, а у И. Брамса – пунктирным ритмом), противопоставленный ему нисходящий скачок на уменьшенную септиму и нисходящий хроматический ход (му-

чительно-изломанный) от пятой к первой ступени. Эти средства выразительности в сочетании с «темной» тональностью и «говорящими паузами» создают ощущения темноты / тяжести / напряженности / отягощенности, которые, как полагаем, и являются *общими чувствами (общим эмоциональным знаком)* – *причиной* интертекстуальности, объединяя композиторов трех эпох в их высказываниях / размышлениях.

Вспомним строки из стихотворения И. Бродского «Большая элегия Джону Донну»:

Нет, это я, твоя душа <...>

Здесь я одна скорблю в небесной выси

о том, что создала своим трудом

тяжелые, как цепи, чувства, мысли (2001, с. 234).

На наш взгляд, *невербальный образ тяжелых, как цепи, чувств и мыслей* воплощен в рассматриваемых музыкальных темах И.С. Баха, В.А. Моцарта и И. Брамса.

Графическое осмысление тематической структуры приводит к мысли о наличии здесь следующих архетипов действий: подъем (восходящий ход по звукам тонического трезвучия) – прыжок (нисходящий скачок на уменьшенную септиму) – спуск (нисходящий хроматический ход, у Г. Абрамова «опускание» (2000, с. 313)). В этой связи представляется возможным говорить о воплощении в рассматриваемых темах еще одного невербального образа – образа тернистого пути познания.

Полагаем, синестетико-сомаэстетический подход позволяет выявить причину интертекстуальности – *общие чувства темноты / тяжести / напряженности / отягощенности* – и графическую модель невербального образа тернистого пути познания, объединяющие рассмотренные музыкальные темы и обогащающие осмысление этих музыкальных образов с точки зрения топоса патетического.

Обратимся еще к одному примеру интертекстуальности – музыкальным про-

изведениям композиторов XIX в.: Вальсу *cis-moll*, op. 64/2 Ф. Шопена (1846–1847) и «Октябрю. Осенней песне» из «Времен года» П.И. Чайковского (1875–1876). Внешние признаки интертекстуальной связи этих пьес заключаются в следующем (речь идет о темах, с которых начинаются произведения): нисходящий малосекундовый ход (у Шопена – *e-dis*, у Чайковского – *f-e*); восходяще-нисходящее движение мелодии *gis-a-dis-cis* (тт. 3–4 у Шопена) и *gis-a-d-c* (т. 2 у Чайковского); мелодический «взлет» *gis-gis-a-a-ais-cis-h*, *h-h-cis-cis-cisis-cisis-dis-dis* (тт. 10–13 у Шопена) и *a-h-cis-d-e-a*, *a-h-cis-d-e-a* (тт. 5–6 у Чайковского); нисходящий хроматический ход от *gis* второй октавы к *a* первой (тт. 13–16 у Шопена) и нисходящий, частично хроматический, ход от *f* второй октавы к *d* первой (тт. 7–9 у Чайковского). Это внешняя связь Вальса и «Осенней песни».

Каковы здесь *причины* интертекстуальности, какие *общие чувства* может открыть применение синестетико-сомаэстетического подхода?

В первую очередь обратимся к темам пьес. *Tempo giusto* Ф. Шопена – темп сообразно характеру пьесы; соразмерно, точно, не отклоняясь от метра и темпа. *Andante doloroso e molto cantabile* у П.И. Чайковского – печальным, горестным шагом, очень певуче.

Оба темповых обозначения лежат в плоскости ассоциативных интерцептивных ощущений<sup>3</sup> и направлены на живое исполнительское чувство темпа, свободу в его проживании.

Графический рисунок основных тем пьес, на наш взгляд, позволяет говорить о таких визуальных перцептивных признаках, как округлость и объемность (у Ф. Шопена из-за пунктирного ритма с участием шестнадцатых пауз округлость сочетается с некоторой угловатостью) – волновое движение спадов и подъемов,

завершающееся сворачиванием / окутыванием (длинные заключительные нисходящие хроматические ходы).

Считаем, что объединяющей «пластически-линейной характеристикой движения» (Коляденко Н., 2005, с. 143) рассматриваемых тем является *линия волны* – пульсирующей и упорядоченной. Упорядоченной не механистически, а сродни дыханию, с его асимметрией вдоха и выдоха, изменчивостью ритма и темпа. Если образную составляющую этих тем определить как волны дыхания и соотнести ее с архаическим движением сворачивания, то концептуальную составляющую целостного образа музыкальных тем Ф. Шопена и П.И. Чайковского представляется возможным осмыслить как *идею и соощущение погружения в себя*, дление в этом состоянии.

Таким образом, гипотеза статьи состоит в том, что в основе интертекстуальности в музыке лежат синестетико-сомаэстетические механизмы. Общие чувства, проявляющиеся через ощущения и соощущения, и есть невербальные смыслы, играющие, как считаем, основополагающую роль в процессах интертекстуальности.

Внутреннее устройство текстовой диалогичности имеет единую природу, основа которой межчувственная ассоциативность, проявляющаяся в *общих ощущениях* (невидимом). Свидетельства этого невидимого – в *видимом* (тематические и другие интертекстуальные связи). Например, рассмотренные в статье образы тяжелых чувств и мыслей и погружения в себя есть *синестетико-сомаэстетическое субъективное невидимое*, проявляющееся в *объективном видимом* (в музыкальных текстах).

Б. Галеев обращал внимание, что в основе термина «синестезия» лежит слово *aesthesis*, которое «есть и “ощущение”, и “чувство”, и даже “смысл”» (1987,

с. 244). Так, тексты оказываются связанными ощущениями, чувствами и смыслами. «Смысл, местонахождением которого является сама действительность человека, это – цельность, получаемая из сцепления значения элементов текста в синтезе с осознаваемыми и неосознаваемыми комплексами внутреннего мира воспринимающего (его мыслями, психическими откликами и образами)» (цит. по: (Коляденко Н., 2005, с. 131)). О такой же цельности значений в синтезе осознаваемого и неосознаваемого компонентов внутреннего мира, как полагаем, следует говорить и по отношению к композитору.

Важным в этой связи является понятие «целостный образ». Целостный образ (ЦО) в свернутом виде содержит чувственно-телесные, эмоциональные, структурно-логические и концептуальные свойства (Коляденко Н., 2005, с. 143). Поэтому его изучение и осмысление всегда сопряжено с рядом трудностей, связанных с двойственностью проявлений свойств ЦО (видимое / невидимое – невидимое / видимое).

Синестетико-сомаэстетический ракурс анализа интертекстуальности в музыке предполагает, на наш взгляд, привлечение таких понятий методологии синестетического анализа (разработана Н. Коляденко (2005)), как «синестетические обертоны» (Коляденко Н., 2005, с. 131), «общий эмоциональный знак» (Коляденко Н., 2005, с. 136), «синестетические маркеры» (аудиальные, визуальные, кинестетические перцептивные признаки и координаты звукопространственной среды) (Коляденко Н., 2005, с. 140–149). Диалог между текстами, следовательно, может быть рассмотрен с точки зрения общих эмоциональных знаков, проявляющихся через синестетические обертоны смыслов, что поможет установить *причины* интертекстуальности. Синестетико-сомаэстетические маркеры в этом слу-

чае позволят изучить, вербализировать и описать невербальные смыслы, интерпретируя их не как точечные образова-

ния, а как «облака смысла», порожденные множеством культурных и человеческих контекстов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Интертекстуальность // Словарь литературоведческих терминов. URL: <http://slovar.lib.ru/dictionary/intertextualnost.htm> (дата обращения: 25.12.2024).

<sup>2</sup> Исследователь определяет сомаэстетику как «критическое, улучшенное исследование человеческого опыта и рассмотрение тела как средоточия чувственного восприятия и познания, а также

творческого самоформирования» (Shusterman R., 2000, p. 532) (перевод мой. – Т.К.).

<sup>3</sup> На то, что для поиска «меры агогических изменений исполнитель должен опираться на ассоциативные характеристики интероцептивных (внутренних) ощущений», указывают С. Лысенко, В. Будников (2019, с. 65).

## ЛИТЕРАТУРА

Аберт Г. В. А. Моцарт / пер. с нем. К. Саквы. М.: Музыка, 1983. Ч. 2. Кн. 1. 518 с.

Абрамов Г.М. Архаический язык тела // Языки науки – языки искусства. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 310–314.

Барт Р. От произведения к тексту / пер. с фр. С. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 413–423.

Бродский И.А. Большая элегия Джону Донну // Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 1. С. 231–235.

Галеев Б.М. Человек, искусство, техника: проблема синестезии в искусстве. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. 264 с.

Денисов А.В. Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 46 с.

Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.

Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. 212 с.

Кац Б.А. К реконструкции замысла «Музыкального приношения» // Советская музыка. 1985. № 6. С. 67–75.

Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.

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

Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2015. 160 с.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / пер. с фр. и вступ. ст. Г. Косикова // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.

Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.

## REFERENCES

Abert, G. (1983), V.A. *Motsart* [W.A. Mozart], trans. by K. Sakva, Part 2, Book 1, Muzyka, Moscow, 518 p. (in Russ.)

Abramov, G.M. (2000), “Archaic body language”, *Yazyki nauki – yazyki iskusstva* [Languages of science – languages of art], Progress-traditsiya, Moscow, pp. 310–314. (in Russ.)

Bart, R. (1989), “From work to text”, *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics], trans. by S. Zenkin, Progress, Moscow, pp. 413–423. (in Russ.)

Brodskii, I.A. (2001), “Great Elegy to John Donne”, *Sochineniya Iosifa Brodskogo* [Works of Joseph Brodsky], Vol. 1, Pushkinskii fond, Saint Petersburg, pp. 231–235. (in Russ.)

Denisov, A.V. (2013), *Intertekstual'nost' v muzyke: issledovatel'skii ocherk* [Intertextuality in Music: A Research Essay], Izd-vo RGPU im. A.I. Gertsena, Saint Petersburg, 46 p. (in Russ.)

Druskin, M.S. (1982), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], Muzyka, Moscow, 383 p. (in Russ.)

Galeev, B.M. (1987), *Chelovek, iskusstvo, tekhnika: problema sinestezii v iskusstve* [Man, Art, Technology: the problem of synesthesia in art], Izd-vo Kazan. un-ta, Kazan, 264 p. (in Russ.)

Kats, B.A. (1985), “Towards a reconstruction of the concept of the «Musical Offering»”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 6, pp. 67–75. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2007), *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 3: Poehtika i stilistika* [Classical style in music of the 18th – early 19th centuries. Part 3: Poetics and stylistics], Kompozitor, Moscow, 376 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2005), *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka)* [Synaestheticity of musical and artistic consciousness (based on the art of the 20th century)], Novosibirskaya gosudarstvennaya

Лысенко С.Ю., Будников В.В. «Певучая» манера игры на фортепиано как тембральная иллюзия: синестетический аспект // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1. С. 62–69.

Милка А.П. «Музыкальное приношение» И.С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 250 с.

Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Прометей, 1989. 288 с.

Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса. М.: Композитор, 2003. 640 с.

Shusterman R. Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault // *The Monist*, Vol. 83, No. 4, Philosophy as a Way of Life (OCTOBER 2000), pp. 530–551. URL: <https://www.jstor.org/stable/27903703> (дата обращения: 20.12.2024).

konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 392 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2015), *Problemy muzykal'noi sinestetiki* [Problems of musical synesthetics], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 160 p. (in Russ.)

Kristeva, Yu. (2000), “Bakhtin, word, dialogue and novel”, *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: from structuralism to poststructuralism], trans. by G. Kosikov, Progress, Moscow, pp. 427–457. (in Russ.)

Lutsker, P.V., Susidko, I.P. (2008), *Motsart i ego vremya* [Mozart and his time], Klassika-XXI, Moscow, 624 p. (in Russ.)

Lysenko, S.Yu., Budnikov, V.V. (2019), “The «singing» manner of playing the piano as a timbre illusion: the synesthetic aspect”, *Journal of Musical Science*, no. № 1, pp. 62–69. (in Russ.)

Milka, A.P. (1999), “*Muzykal'noe prinoshenie*” I.S. Bakha: K rekonstruktsii i interpretatsii [J.S. Bach's “Musical Offering”: towards reconstruction and interpretation], *Muzyka*, Moscow, 250 p. (in Russ.)

Nalimov, V.V. (1989), *Spontannost' soznaniya: Veroyatnostnaya teoriya smyslov i smyslovaya arkhitektonika lichnosti* [Spontaneity of consciousness: Probabilistic theory of meanings and semantic architectonics of personality], Prometei, Moscow, 288 p. (in Russ.)

Rogovoi, S.I. (2003), *Pis'ma Iogannesa Bramsa* [Letters of Johannes Brahms], Kompozitor, Moscow, 640 p. (in Russ.)

Shusterman, R. (2000), “Somaesthetics and care of the self: the case of foucault”, *The Monist*, Vol. 83, no. 4, Philosophy as a Way of Life, pp. 530–551, Available at: <https://www.jstor.org/stable/27903703> (Accessed 20 December 2024). (in Eng.)

Zaks, L.A. (1990), *Khudozhestvennoe soznanie* [Artistic consciousness], Izd-vo Ural. un-ta, Sverdlovsk, 212 p. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Корнелюк Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, редактор редакционно-издательского отдела Дальневосточного государственного института искусств (Владивосток)  
E-mail: [tatiana\\_krnlnk@mail.ru](mailto:tatiana_krnlnk@mail.ru)

## Author Information

Tatiana A. Kornelyuk, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, editor of the Editorial and Publishing Department at Far Eastern State Institute of Arts (Vladivostok)  
E-mail: [tatiana\\_krnlnk@mail.ru](mailto:tatiana_krnlnk@mail.ru)

Поступила в редакцию 07.03.2025

После доработки 01.07.2025

Принята к публикации 18.08.2025

Received 07.03.2025

Revised 01.07.2025

Accepted for publication 18.08.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 160–179  
ISSN 2308-1031  
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 3, pp. 160–179  
ISSN 2308-1031

© Коротких, Павел (иеромонах), 2025  
УДК 873  
DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-160-179

## СТИХИРЫ ТРОИЦКОГО ПЕРЕВОДА (НА ПРАЗДНИК ПЯТИДЕСЯТНИЦЫ)

Коротких Павел (иеромонах)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Коломенская духовная семинария, 140406, Коломна, Российская Федерация

**Аннотация.** Данная работа продолжает исследование древнерусских певческих школ как направлений музыкального искусства. В ней изучается распространение локального распева, возникшего в монастыре прп. Сергия Радонежского за пределами этой обители. Объектом исследования стали стихиры 2-го гласа на «Господи воззвах» в праздник Пятидесятницы, имеющие заголовок «Троицкий перевод». Вводятся в научный оборот несколько новых списков этих песнопений. Они выявлены не только в рукописях библиотеки Кирилло-Белозерского монастыря и других памятниках московской Руси, но и в одном из южно-русских Ирмологионов, вероятно, созданном в окрестностях г. Львова. Это обстоятельство помогает лучше понять характер культурных связей юго-западной и северной Руси в области церковного пения в конце XVI – начале XVII в. – еще до начала церковной реформы патриарха Никона. Анализ песнопений показал, что в их формульной структуре есть ряд отличий от нормативного (столпового) распева. На примере стихир Пятидесятницы, на пересечении синтагматического и парадигматического анализа разных рукописей были выявлены особенности музыкально-ритмических формул. В результате установлены характерные особенности или «маркеры» троцкого перевода.

**Ключевые слова:** знаменный распев, мелодико-ритмическая формула, школы древнерусского певческого искусства, мастеропение, Троице-Сергиев монастырь

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Коротких Павел (иеромонах). Стихиры троцкого перевода (на праздник Пятидесятницы) // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 3. С. 160–179. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-160-179.

## STICHERA OF THE TROITSKIY CHANT (ON THE FEAST OF PENTECOST)

Korotkikh Pavel (hieromonk)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kolomna Theological Seminary, 140406, Kolomna, Russian Federation

**Abstract.** This work continues the study of ancient Russian singing schools as trends of musical art. It examines the spread of the local chant that originated in the monastery of St. Sergius of Radonezh outside this monastery. The object of the study was the stichera of the 2nd ichos on “Gospodi vozzvach” on the Feast of Pentecost, with the title “Trinity perevod”, i.e. version. Several new copies of these chants are being introduced into scholarly circulation. They were found not only in the manuscripts of the Kirillo-Belozersky Monastery library and other monuments of Moscow Rus, but also in one of the South Russian Irmoilogions, probably created in the vicinity of Lviv. This fact helps to better understand the nature of cultural ties between southwestern and northern Russia in the field of church singing in the late 16th and early 17th centuries, even before the beginning of Patriarch Nikon's church reform. The analysis of the chants showed that there are a number of differences in their formulaic structure

from the normative ("stolpovoy") chant. Using the example of the stichera of Pentecost, at the intersection of syntagmatic and paradigmatic analysis of different manuscripts, the peculiarities of musical and rhythmic formulas were revealed. As a result, the characteristic features or "markers" of the "Trinity perevod" have been identified.

**Keywords:** znamenniy chant, melodic-rhythmic formula, schools of Ancient Russian singing art, maister singing, Trinity Sergius Monastery

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

**For citation:** Korotkikh Pavel (hieromonk) (2025), "Stichera of the Troitskiy chant (on the Feast of Pentecost)", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 160–179. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-160-179.

Обращаясь к теме «троицкого роспева» в древнерусском певческом искусстве, важно установить, существует ли он как некое музыкальное явление со своими мелодико-ритмическими особенностями, отличными от столпового роспева. Этот вопрос следует задавать, несмотря на существование в рукописях указаний: «троицкий перевод», «по-троицки» и т.д. Означают ли эти термины особый распев, или речь идет об ином; имеется ли единый словарь музыкальной лексики троицкого роспева, или сохранились лишь разрозненные следы деятельности отдельных распевщиков?

Решить данную проблему поможет анализ песнопений, связанных с певческой традицией Троице-Сергиева монастыря (ТСМ). Предметом изучения являются произведения троицких распевщиков и памятников с соответствующей атрибуцией. В рукописях, созданных в самой обители прп. Сергия, словесные указания такого рода не давались<sup>1</sup>. Возможно, это связано с тем, что монастырские клирошане знали особенности своего роспева наизусть и не фиксировали их специально. Указания «по-троицки», «троицкий перевод» и подобные им появляются в памятниках, возникавших за пределами обители. Именно они являются предметом исследования в нашей статье.

Как известно, во второй половине XVI в. в древнерусском церковном пении начинает проявляться феномен многороспевности<sup>2</sup>. Возникают версии песнопений, отличающиеся от общераспространенных редакций знаменного ро-

спева. В рукописях они обозначаются как «ин перевод», «ин распев», «ино знамя» (Лозовая И., 2009, с. 293). Сами формулы, из которых составлялись новые композиции, были не авторскими, а обычными попеvkами, лицами и фитами из певческого лексикона столпового роспева. Новизна заключалась в оригинальном сочетании уже известных оборотов (см., например: (Кручинина А., 1979; 2002; Лозовая И., 2009)).

Однако наряду с этим в древнерусской богослужебной практике появляются примеры создания новых, действительно авторских формул, обозначенных в рукописях термином «произвол» («произвольные», «на произвол»)<sup>3</sup>. Термин применялся как к целым песнопениям, так и к отдельным формулам<sup>4</sup>. В настоящей работе мы рассматриваем группу песнопений, в которых используются некоторые «произвольные» обороты, благодаря чему распев приобретает, своего рода, индивидуальность.

Объектом анализа являются пять стихир 2-го гласа, входящих в число песнопений на «Господи воззвах» на праздник Пятидесятницы<sup>5</sup>. В отдельных рукописях они имеют заголовок «троицкий перевод». В других песнопениях такой распев не встречается. Как заметил Н.П. Парфентьев, возникновение новой редакции песнопений этому Празднику может быть связано с тем, что день Святой Троицы является престольным праздником обители<sup>6</sup>.

Рассматриваемые в работе стихиры распеты столповым распевом с измене-

нием некоторых попевок<sup>7</sup>. Отклонение от нормативных формул выявлено в группе из пяти стихир Пятидесятнице 2-го гласа. По сути, в них в прочтении отдельных оборотов вводится нечто «произвольное», воспринимавшееся современниками как особый распев. Возможно, для певцов имел значение конкретный набор формул, связанный с мелодико-ритмическими особенностями 2-го гласа.

**Анализ источников.** Предметом анализа стали шесть рукописей, которые представлены ниже в списке, пронумерованном римскими цифрами<sup>8</sup>. Из них только три памятника содержат указания на троицкий перевод. В остальных словесное указание на него отсутствует, хотя по мелосу содержащиеся в них песнопения близки этой редакции<sup>9</sup>:

I. Рукопись инока Христофора из Российской национальной библиотеки (РНБ. Кир.-Бел. 665/922) имеет важнейшее значение для настоящего исследования. Это стихирарь<sup>10</sup>, созданный мастером в 1604 г. в Кирилло-Белозерском монастыре. Данный сборник – самый древний из обнаруженных источников, содержащих троицкую редакцию песнопений. В нем в праздник Пятидесятницы на «Господи воззвах» даны обычные столповые стихиры 1-го и 2-го гласов. Затем на л. 928–928 об.<sup>11</sup> Христофор повторно приводит ту же группу песнопений 2-го гласа в редакции, отличающейся от столповой. Она предваряется заголовком: «Теж стих[е]ры. Троецкой перевод».

Список отличается рядом особенностей. В одной из попевок представлена иная координация текста и напева в отличие от аналогичных оборотов в стихирах троицкого перевода из других списков (об этом будет сказано ниже). Кроме того, в списке Христофора дано необычное применение знака палка воздернутая. В столповом распеве данное знамя входит в состав нескольких оборотов. Так,

в попевке «наметка»<sup>12</sup> этот знак распевается как *до-си до-си* (четвертными)<sup>13</sup>. В составе же попевок «скачок» и «стезка» палка воздернутой соответствует целая *ре* (Григорьева В., 2011)<sup>14</sup>. Однако в описываемой рукописи она, по-видимому, используется в другом значении. Ядро столповой попевки «гроза» состоит из крюка светлого, палки и статьи простой. В троицком же переводе крюк заменяется на переводку, а палка – на палку воздернутую<sup>15</sup>. Возможно, для Христофора такое начертание попевки также было признаком троицкого перевода.

II. Сборник РГБ. Ф. 178, № 875 (1605–1610 гг.)<sup>16</sup> включает так называемый Кокизник, т.е. теоретический раздел, в котором собраны отдельные строки из песнопений (иногда с разводом)<sup>17</sup>. Самих стихир на «Господи воззвах» в рукописи нет. Однако в Кокизнике представлены важные комментарии, описывающие исполнение некоторых мелодико-ритмических оборотов под заголовком: «Ис тро[е]цк[а]го праздника строчки и фиты по тро[е]ццьки. из ст[и]х[е]ры» (л. 353 об.). Выбранные автором Кокизника попевки приводятся из текстов исследуемых стихир 2-го гласа. После стихираря инока Христофора это вторая по времени рукопись, имеющая такое указание. В музыкально-теоретической части рукописи упоминаются и другие песнопения с указанием «по-троицки»<sup>18</sup>.

III. Рукопись РНБ. Кир.-Бел. 622/879, созданная иноком Гурием Шишкиным<sup>19</sup>, относится к первой половине XVII в.<sup>20</sup> В данном памятнике песнопения троицкого перевода выписаны после столповой редакции (л. 153–154 об.)<sup>21</sup>. Как и в стихираре Христофора, они имеют заголовок («Теж стих[е]ры. Троецкой перевод»). Анализ формульного строения выписанных песнопений показывает, что их редакция близка изложенной в рукописи Христофора (с указанием «троицкий

перевод»)<sup>22</sup>. Различие заключается в том, что в списке Гурия в попевке, состоящей из последовательности знаков два в челну, стопица, палка, статья светлая (которая, как будет показано, является характерной для «троицкого перевода»), последнее знамя (статья светлая) в ряде случаев приводится в розводе. У Христофора же оно всегда дается только тайнозамкненно.

IV. Рукопись РГБ. Ф. 37, № 356 (XVII в.) происходит из крепости Городецк Бежецкого верха<sup>23</sup>, бывшей Новгородской колонии<sup>24</sup>, перешедшей в XV в. во владение московских князей. В памятнике на л. 437 об. – 439 в стихирах Пятидесятнице присутствуют формулы фактически идентичные тем, которые в вышеупомянутых списках имеют указание «троицкий перевод». Но словесные указания на это в рукописи отсутствуют.

V. Рукопись из Львовской национальной научной библиотеки (ЛННБ. НТШ. 330 (Ясин. 45, 1632 г.)) является особенной. Она представляет собой один из южнорусских нотнo-линейных Ирмологионов (Шевчук Е., 2011). Возможно, памятник, происходит из Львова, или прилегающих земель, так как в нем приводятся ирмосы канона прп. Онуфрию Великому. В самом городе и его окрестностях находится несколько обителей, посвященных этому святому<sup>25</sup>. В других южнорусских Ирмологионах<sup>26</sup> рассмотренных нами, исследуемые песнопения Пятидесятнице в нотированном виде (киевского, или какого-либо иного распева) не встречались. Однако в этой рукописи они присутствуют.

Для южнорусских памятников основным являлся киевский распев<sup>27</sup> так же, как столповой – для севернорусских. Предварительный анализ Ирмологиона ЛННБ. НТШ. 330 показал, что в исследуемых стихирах 2-го гласа некоторые попевки не соответствуют нормативной киевской редакции<sup>28</sup>, но сходны с версиями, выяв-

ленными в списках стихир по-троицки. В данном памятнике, как и в бежецком (IV), исследуемые песнопения не имеют словесного заголовка «троицкий перевод».

VI. Рукопись РГБ. Ф. 304, № 448 20-х гг. XVII в. принадлежала некоему Петру Львову, связанному со Стромьинским Успенским монастырем<sup>29</sup>. Обитель на Стромьини была основана прп. Сергием Радонежским в 1378 г., а с 1616 г. стала приписной к Троице-Сергиеву монастырю (Булычев А., 2009). Связи Стромьинской и Троицкой обителей были достаточно тесными, в том числе и потому что они находились недалеко друг от друга<sup>30</sup>. В данной рукописи в цикле стихир на «Господи воззвах» обнаружена одна формула («переволока»), которая по своему начертанию и мелодико-ритмическому рисунку аналогична комплексу знаков в стихирах, имеющих обозначение «по-троицки».

В целом каждый из рассмотренных памятников обладает своими характеристиками, в том числе и такими, как упоминание топонима или сведения о личности владельца / переписчика рукописи. Это позволяет рассматривать содержащийся в них материал не только в музыковедческом, но и в историческом контексте. Мы надеемся, что в процессе дальнейшего исследования будут выявлены другие памятники, содержащие стихиры, или отдельные формулы «троицкого перевода».

Перейдем к анализу распева стихир, которые мы идентифицируем как троицкий и выявлению мелодико-ритмических особенностей, отличающих его от обычной столповой редакции. Оговоримся, что из-за большого объема сведений в этой работе мы вынуждены ограничиться исследованием лишь двух наиболее характерных формул.

**Попевка «повертка закрытая» в нормативной редакции и «по-троицки».** Одной из черт, отличающих стихиры тро-

ицкого перевода от столповых, является замена формулы «повертка<sup>31</sup> закрытая»<sup>32</sup> на другое сочетание знамен. При этом вместо голубчика, палки и закрытой статьи (составляющих ядро попевки)<sup>33</sup> выписываются голубчик, два в челну, стопица, палка и статья светлая. Для большей ясности обозначим последнюю формулу как лицо-попевка «двоечельное»<sup>34</sup>. По сути она выступает маркером<sup>35</sup> троичного перевода.

В столповой<sup>36</sup> редакции песнопений Пятидесятнице в пяти стихирах 2-го гласа попевка «повертка закрытая» (включающая знак «статья закрытая») встречается 11 раз (рис. 1, а). В рукописях с указанием «троецкой

перевод» в аналогичных местах вместо данной формулы выписано лицо-попевка «двоечельное»<sup>37</sup> (рис. 1, б). Ядро оборота<sup>38</sup> координируется с тремя слогами текста.

Так, в стихире «Видехом свет истинный» на текст «обретохом веру истинну», распеваемый попевкой «повертка закрытая», на слог «не» в нормативной редакции<sup>39</sup> приходится знак «палка». В троичном же переводе в этой стихире данного слога нет, поскольку в этом фрагменте уже присутствует истинноречие – «веру истинную» – без дополнительного слога «не»<sup>40</sup>. В распеве происходит следующее: знак палка заменяется на два в челну или соответствующее этому сочетание

а РНБ. Кир.-Бел. 655/922, л. 927 об. (столповой)

б РНБ. Кир.-Бел. 655/922, л. 928. (троицкий)

в РНБ. Кир.-Бел. 622/879, л. 153 об.

г РГБ. Ф. 37, л. 438.

д ЛНБ. 330, л. 40

Рис. 1. Столповая формула «повертка закрытая» и лицо-попевка «двоечельное» в стихирах по-троицки  
Solpovoy formula "povertka s zakrytoy" and lizo-popevka "dvoechelnoye" in the stihira of troitskiy chant

стопицы с очком и крюка (рис. 1, з). В Ирмологии V сохраняется контур напева (как в крюковых рукописях), хотя и с небольшими ритмическими изменениями (рис. 1, д)<sup>41</sup>.

В той же стихире на второй слог распеваемого текста «нну» в нормативной редакции попевки приходится закрытая статья (в поздних списках – соответствующий ей розвод (см. рис. 1, а). В стихирах по-троицки в рукописи Христофора I данный оборот заменяется последовательностью знаков стопица, палка и статья светлая<sup>42</sup>. В двух случаях в списке Гурия III дается аналогичное сочетание знамен. В остальных восьми – вместо последнего знака светлой статьи выписывается особое сочетание знамен: стопица, скамейца и статья простая<sup>43</sup>. Очевидно, мастер рассматривал эту последовательность знаков как розвод светлой статьи. В пользу этого говорит как присутствие в рукописи Гурия двух неразведенных оборотов, соответствующих списку Христофора, так и то, что во всех случаях в рукописи Гурия собственно формула начинается со знака два в челну (с предшествующим голубчиком)<sup>44</sup>.

В бежецкой рукописи IV дан только один полный розвод лица-попевки «двоечельное». Распев близок к выписанному в списке III (сравни рис. 1, в, з). Именно это первоначально позволило нам установить связь стихир в рукописи IV с троицким переводом. Однако следует отметить, что в данном списке отсутствует тайнозамкненное начертание формулы (оканчивающейся светлой статьей), выявленное по спискам I и III. Вместо него в пяти случаях в бежецкой рукописи IV после характерного «двоечельного» начала ядра (стопица с очком и крюк светлый) выписана статья малая закрытая. Замена столповой палки на «двоечельный» оборот указывает на то, что автор бежецкого списка имел в виду тот же распев, отличный от нормативного, что и Гурий

III. Обозначим этот вариант розвода лица-попевки «двоечельное» как «застенный»<sup>45</sup> (см. рис. 2, б).

В южнорусском Ирмологии V распев, приходящийся на последний в строке слог текста «нну», начинается с двух звуков половинной длительности<sup>46</sup>, что соответствует стопице и палке в тайнозамкненном начертании у Христофора и Гурия. Окончание оборота в южнорусском списке также близко к распеву, представленному в I, III и IV, но излагается восьмыми и четвертными длительностями<sup>47</sup>. Этот мелодико-ритмический рисунок соответствует тому, что в крюковых памятниках мы определили как лицо-попевка «двоечельное» (см. рис. 1, б, в).

Еще раз подчеркнем, что тайнозамкненная формула, данная в списках I и III, отличается от столповой попевки «повертка закрытая». По-видимому, она осознавалась Христофором и Гурием как характерная для троицкого перевода. Это предположение подтверждается следующим фактом. В памятнике РГБ. Ф. 178, № 8 75 (II) на л. 352 об. на тот же текст, что и в I, III, IV, V<sup>48</sup>, приводятся варианты розводов, также не совпадающие с нормативными. В них обнаруживается очевидное сходство с приведенными в списках I, III, IV (присутствует «двоечельное» начало). Существуют и различия в концовках данной формулы (см. ниже). Несмотря на это, у нас нет сомнений в атрибуции этих оборотов традиции монастыря прп. Сергия, так как заголовок данного раздела Кокизника II гласит: «Ис Троецкого Праздника строчки и фиты по троецки»

Упомянутые выше варианты розвода лица-попевки «двоечельное» в Кокизнике II мы можем идентифицировать как версии троицкого перевода. Первая представлена оборотом, который мы назовем «**площадочным**», поскольку он напоминает одноименную попевку<sup>49</sup> (см. рис. 2, а). В рукописи II площадочная концовка выписана пять раз.

Вторая версия розвода имеет почти такой же набор символов, но на один знак короче. Подобных формул всего четыре<sup>50</sup>. Одно из возможных объяснений описанного отличия может сводиться к тому, что в попевке пропущено последнее знамя – статья простая<sup>51</sup>. Обозначим эту версию как «**незавершенная 1**» (рис. 3, в). Возможно иное прочтение дан-

ного розвода: попевка представляет собой «застенный» оборот, как в III, IV, но с пропуском стопицы или запятой в середине («**незавершенная 2**») (рис. 3, г).

По нашему мнению, составитель Кокизника II все же имел в виду «площадочную» концовку, но в отдельных случаях записал ее не полностью («незавершенная 1»).



Рис. 2. Попевки «площадка» и «стрела застенная» как образцы соответствующих концовок  
Formulas “ploshadka” and “strelya zastennaya” as the examples of the corresponding endings

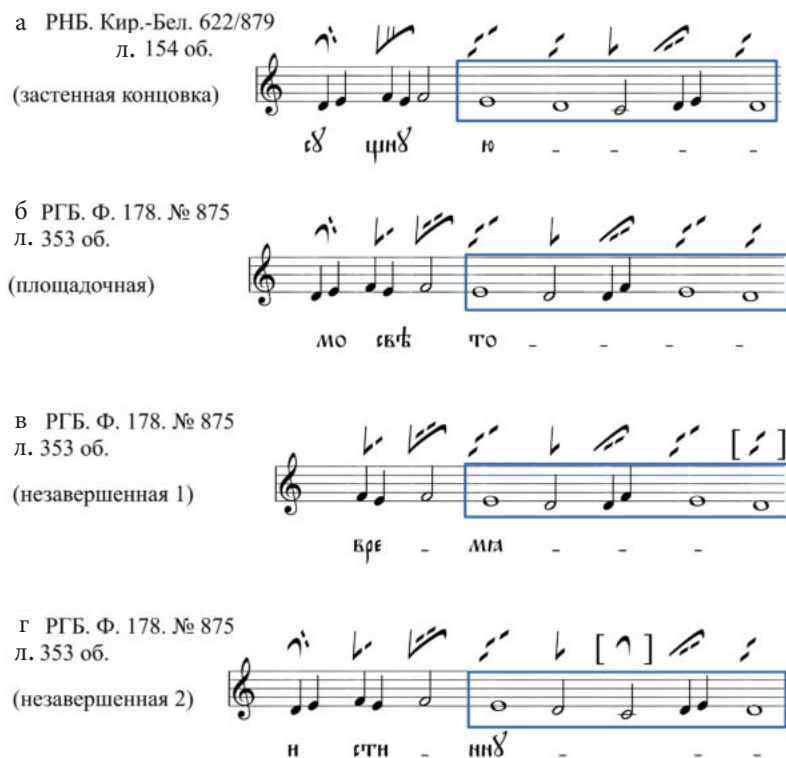


Рис. 3. «Площадочная» и «застенная» концовки в рукописи Гурия Шишкина III и в Кокизнике II. Реконструированные знамена даны в квадратных скобках  
The “Ploshadochnaya” and “Zastennaya” endings in ms. by Guriy Shishkin III and in Kokiznik II. Reconstructed neumas are given in square brackets

В итоге выстраивается следующая интерпретация выявленных в Кокизнике II расхождений. «Площадочный» оборот может фиксировать **первоначальный** розвод тайнозамкнутой светлой статьи в составе лица-попевки «двоечельное» (см. рис. 1, а)<sup>52</sup>. Появление «незавершенного» варианта концовки в Кокизнике, возможно, связано с небрежностью мастера, который просто не дописал статью в конце формулы<sup>53</sup>. Впоследствии устная традиция в Троицкой обители изменилась, и лицо-попевка «двоечельное» начало воспроизводиться в «застенной» версии. В пользу нашего предположения говорит следующее. Кокизник II, содержащий «площадочную» концовку и датируемый 1605–1610 гг., стоит по времени ближе к стихирарю Христофора I (1604 г.), чем рукопись Гурия III (1613–1645 гг.) с «застенной» концовкой. Поэтому, вполне вероятно, что «площадочный» розвод действительно был хронологически более ранним.

Проведенная работа указывает на то, что все рассмотренные версии переписчики относили к троицкому роспеву, поскольку они заметно отличаются от нормативного.

Перейдем к анализу мелоса. Ядро **столповой** попевки «повертка закрытая» обладает следующими характеристиками. На предпоследний слог распеваемой текстовой строки приходится половинный звук *фа*, передаваемый знаком палка. Последний же слог распевается лицом-попевкой (записывается закрытой статьей). В ладовом отношении концовка выглядит следующим образом: в начале движение идет к мелодической вершине – звуку *фа*<sup>54</sup>. В розводе он подчеркивается знаком, долготой и акцентом (крюк). Оппозиционным выступает звук *ми* – он выделяется долготой (статья мрачная). Движение заканчивается на финалисе (звуке *ре*, статья простая).

Все остальные звуки «расцвечивают» напев.

В **троицких** версиях интонационной формулы на второй слог с конца приходится оборот, состоящий из звуков *фа-ми-фа*. Музыкальное время на этот слог увеличивается вдвое по сравнению со столповой редакцией. В каждом из проанализированных памятников троицкого перевода идет ритмическое и мелодическое варьирование концовки. Ладовая структура также претерпела незначительное изменение. Звук *фа* в заключительной части формулы исчезает. Опорными выступают финалис *ре* и оппозиционный ему звук *ми*<sup>55</sup>.

При всем разнообразии версий, которые связываются с троицким переводом, певцы на слух осознавали его как отличный от столпового и фиксировали заменой одного типа окончания **графической формулы на совершенно другой**. Так, вместо закрытой статьи исполнялась площадочная или застенная концовка.

В качестве предварительного итога приведем инвариант расшифровки формулы, которая считалась троицкой по всем спискам (рис. 4).

**Попевка «переволока» в стихирах по-троицки.** Рассмотрим еще одну формулу, отличающуюся от своего столпового «прототипа» и считавшуюся среди мастеров троицкой. В данном случае речь пойдет о внесении изменений в распев попевки «переволока». Ядро в столповом распеве состоит из знамен стрела мрачная и статья простая (рис. 5, а)<sup>56</sup>. Ему обычно предшествует доступка, включающая оборот скамейца-палка, опевающий звук *фа*. В троицкой редакции по старейшему списку Христофора I доступка состоит из знаков скамейца, статья простая / мрачная (иногда с добавлением стопицы), а ядро – из скамейцы и статьи простой (рис. 5, б).



Рис. 4. Инвариант распева лица-попевки «двоечельное»:

*a* – застенная концовка (основная расшифровка); *b* – площадочная концовка (версия в скобках).  
Восьмые длительности отражают вариант в рукописи V

The invariant of chant of the lizo-popevka “dvoechelnoye”:

*a* – “zastennaya” ending (basic deciphering); *b* – “ploshadochnaya” ending (version in brackets).  
Eighth durations reflect variation in ms. V

*a* РНБ. Кир.-  
Бел. 665/922  
л. 927 об.  
(столповой)

*б* РНБ. Кир.-  
Бел. 665/922  
л. 928.  
(троицкий)

*в* РНБ. Кир.-  
Бел. 622/879  
л. 153 об.

*г* РГБ. Ф.  
37. № 356  
л. 438.

*д* РГБ. Ф.  
178. № 875  
л. 353 об.

*е* ЛННБ.  
НТШ. 330  
л. 40.

Тро н цы по кла на е мо са

Тро н цы по кла на е мо са

Тро н цы по кла на е мо са

Тро н цы по кла на е е мо са -

Тро н цы по кла на е е мо са -

Трой цы по кла на ем са

Рис. 5. Попевка «переволока» в столповой редакции (*a*); в северной троицкой редакции (*б-д*);  
в южнорусском Ирмологии (*е*)

The formula “perevoloka” in stolpovoy redaction (*a*); in northern troitskaya redaction (*b-e*);  
in southern Hirmologion (*f*)

В различных списках стихир по-троицки попевка «переволока» варьируется. Так, в рукописи Гурия III, в стихире «Видехом свет истинный» на слова «поклоняемся», к статье простой, приходящейся на слог «е», добавляется переводка<sup>57</sup>. Скамейца на слоге «мо» заменяется на крюк с подчашием (рис. 5, в). Все это указывает на изменение мелодики и некоторое расширение напева.

В бежецкой рукописи IV «переволока» почти во всех случаях приводится в столповой редакции (см. рис. 5, а). Вместе с тем в данном памятнике, в стихире «Видехом свет истинный», представлена версия этого оборота, отличающаяся от нормативной. В заключительной части распева выписана формула, состоящая из громосветлой стрелы с крыжем и подчашием, стрелы мрачной, крюка светлого и запятой (рис. 5, г). Последние два знака представляют розвод простой статьи<sup>58</sup>, характерный для позднего распева столповой «переволоки»<sup>59</sup>. В Кокизнике РГБ. Ф. 178, № 875 (II) выписаны две формулы, практически идентичные попевке из рукописи IV (но подчашие под стрелой в них отсутствует) (рис. 5, д).

Таким образом, в троичном переводе выявляются три версии попевки «переволока»: старейшая Христофора I, измененная Гурия III и «розводная» II и IV.

В нотно-линейном Ирмологионе V на соответствующий текст «поклоняемся» приходится мелос, отличающийся от нормативной киевской попевки (рис. 5, е). Он во многом **близок** к тому распеву, который мы восстановили по «розводной» записи в II и IV (особенно это касается доступки и заключительной части распева)<sup>60</sup>. Заметным отличием южнорусской версии является удвоение восходящего хода *ре-ми-фа* (данный оборот поется вдвое быстрее, чем в II, III, IV, VI).

В рукописи РГБ. Ф. 304, № 448 (VI) дана нормативная редакция рассматриваемых

стихир. Однако на нижнем поле л. 166 об. почерком, идентичным основному, выписана та же троичная формула, что приведена в списках II и IV (сравни рис. 5, г, д и рис. 6).

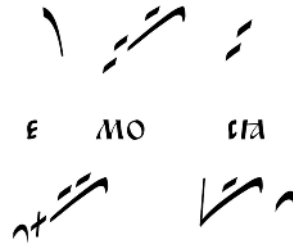


Рис. 6. «Переволока» столпового распева и комментарий под основным текстом, модифицирующий попевку (РГБ. Ф. 304, № 448, л. 166 об.)  
The “perevoloka” of stolpovoy chant and the commentary below the main text, which modifies the formula  
(RSL. F. 304. no. 448. F. 166. 2.)

Данный розвод-комментарий относится к столповой стихире «Видехом свет истинный» и стоит непосредственно под строкой, где выписана попевка «переволока» (текст «поклоняемся»). Если сравнить приведенный комплекс знаков с тем, что читается в стихирах троичной редакции (II, IV), то возникает впечатление, что в VI пропущена мрачная стрела. Однако редактор этой рукописи оставил в нижней строке некоторое пространство между стрелой громосветлой с крыжем и крюком. Из этого можно заключить, что стрела из столповой попевки, выписанной сверху, включается мастером в начертание. В результате «складывается» формула, идентичная выписанной в Кокизнике II. Отметим, что комментарий в рукописи VI относится к тому же тексту «поклоняемся» в том же песнопении, что и единственный троичный розвод «переволоки» в IV и первая из двух аналогичных формул в II<sup>61</sup>.

Таким образом, мы столкнулись с неожиданным случаем введения **троицкой**

редакции «переволоки» в **столповой** стихире. Это приводит к мысли, что стихирь троицкого перевода могли исполняться наизусть по крюковой записи столповой редакции. Опытному певцу для исполнения альтернативного варианта попевки требовалось лишь небольшое напоминание. Сопоставим наблюдаемый факт с тем, что в бежецком списке IV розвод «переволоки» по-троицки дается только один раз. Можно предположить, что в остальных случаях монастырский распев «восстанавливался» певцами из столповой формулы «переволоки» по памяти<sup>62</sup>.

Вполне возможно, что клирошане Троицкой обители знали напев стихир Пятидесятнице наизусть во всей тонкости, поэтому подробное изложение особенностей мелоса было для них излишним<sup>63</sup>.

Обобщим полученные данные. «Переволока» по-троицки развивалась в три этапа: от простой версии у Христофора I к более развитой у Гурия III и затем к еще более сложной форме II, IV. На этом, последнем этапе развития троицкой версии «переволоки» доступка попевки получает приращение – стрелу громосветлую с крыжем, что наиболее ярко меняет ее мелодико-ритмический рисунок. Важно, что в Кокизнике II «розводная» версия «пере-

волоки» прямо атрибутируется троицкому переводу.

С точки зрения слогового времени «переволока» в **троицкой** редакции нарушает структуру **знаменной** попевки. Опевание (скамейца и палка) и ядро (стрела мрачная и статья простая) столповой «переволоки» составляют три целых длительности. В формуле троицкой редакции музыкальное время увеличивается до четырех за счет добавления стрелы громосветлой с крыжем<sup>64</sup>.

Ладовая структура формулы в столповой редакции представляет собой следующее: мелодической вершиной является *фа*, оборот заканчивается ходом к звуку *ре*.

В **троицкой** редакции усиливается значение ладовой вершины на звуке *фа*. Звук *ми* выступает как оппозиционный. Финалисом также является *ре*. Мы вновь отмечаем мелодико-ритмическое расцвечивание столповой формулы в троицком переводе. В большей степени это связано с повторением мелодического хода к *фа* (*ре-ми-фа*, *ре-фа*). В сознании певцов это, вероятно, являлось признаком троицкого перевода.

В заключение мы приводим инвариант троицкой редакции попевки «переволока» (рис. 7).



Рис. 7. Троицкий распев попевки «переволока»:  
 а – начертание по рукописям II, IV (основная расшифровка);  
 б – по рукописи III; в – по рукописи I  
 The troitskiy chant of the formula “perevoloka”:  
 а – neums according to mss. II, IV (main linear deciphering);  
 б – according to ms. III; в – according to ms. I

**Соотношение списков.** Указание «Троецкой перевод» в списках I и III и «Ис троецкаго Праздника строчки и фиты по троецки» в II уверенно свидетельствует о происхождении распева из обители прп. Сергия. Как уже говорилось, в Кокизнике II содержатся также другие ссылки на певческую традицию Троицкого монастыря. Возникает вопрос – как объяснить наличие в южнорусском Ирмологионе редакции, близкой к троицкой? Также неясно, почему в рукописях IV и V при отсутствии нормативной редакции стихир выписан особый (троицкий) извод песнопений, не имеющий особенного заголовка.

Можно было бы предположить, что для переписчика рукописи V (ЛННБ. НТШ. 330) стихиры троицкой редакции являлись просто единственным известным вариантом распева, без связи с какой-либо локальной традицией. Однако малоросские клирошане вряд ли могли спутать оригинальные троицкие попевки с тем, как звучали привычные им обороты киевского распева. Тем не менее, никаких указаний на особую редакцию в рукописи V нет. Возможно, в дальнейшем будет выявлены другие южнорусские списки стихир Пятидесятнице, которые прольют свет на эту загадку.

В бежецком списке IV отличия от нормативного (столпового) распева менее заметны. Вероятно? по этой причине в данном памятнике представлена только одна группа стихир Пятидесятнице 2-го гласа, совмещающая черты столповой и троицкой редакций. Отсутствие атрибуции в заголовке возможно связано с тем, что у редактора списка IV этот распев уже не ассоциировался с традицией Троицкого монастыря. Наше внимание также привлекло наличие ряда черт, сближающих списки IV и V. Среди них можно назвать особенности в изложении попевок, присутствует как бы возвращение к

нормативному распеву и др. Иными словами, троицкая редакция не выдержана в этих списках так же последовательно, как в I и III, что может говорить о более позднем происхождении мелоса, изложенного в IV и V<sup>65</sup>.

Итак, мы можем предположить, что троицкая редакция, созданная в монастыре прп. Сергия примерно в конце XVI в., проникла в Южную Русь благодаря переселенцам или путешественникам. Скорее всего, это был поздний распев с описанным выше расширением «переволоки» и другими характерными особенностями.

Если это действительно так, то встает вопрос: *каким образом в Ирмологионе V появились отличия от северных списков III и IV?*

Предложим следующее объяснение. Некоторые певцы в Южной Руси, в конце XVI в., вероятно, исполняли стихиры Пятидесятнице по «кулизмянному»<sup>66</sup> списку (что подразумевает знание всех попевок наизусть). Услышав те же песнопения в троицкой редакции, они могли заимствовать исполнение некоторых оборотов и интегрировать их в уже существовавшую «канву» стихир киевского распева (невменная нотация дает такую свободу исполнителям). Через некоторое время распев с новыми особенностями получает дальнейшее развитие по сравнению с исходной троицкой редакцией (например, украшается мелизмами) и лишь после этого записывается линейной нотацией<sup>67</sup>.

В любом случае, затруднительно представить себе обратный процесс переноса южнорусского распева в северную Троицкую обитель и усвоение ее в качестве особенного монастырского распева, который выделялся в списках соответствующим заголовком. Главным аргументом против этого является вторичный характер южнорусского списка. Распев в Ирмологионе V отличается рядом мелодико-ритмических расширений, отсутствующих

в ранней версии Христофора, но имеющих параллели в более поздних крюковых памятниках.

Список Гурия Шишкина III, вероятнее всего, является если не прямым потомком версии Христофора I, то результатом его эволюционного развития. Если автором списка РНБ. Кир.-Бел. 622/879 (III) действительно был тот самый головщик левого клироса Троицкой обители иеродьякон Гурий Шишкин, который участвовал в обороне монастыря от поляков<sup>68</sup>, то он, несомненно, являлся носителем его певческой традиции (на что указывают и некоторые репертуарные черты памятника). Гурий действительно мог записать разводную версию этих стихир и принести ее в Кириллов, где она и получила распространение.

Однако такая картина плохо выстраивается хронологически и содержательно. Список Христофора, по крайней мере, на десяток лет старше списка Гурия. Мастер получил оригинал песнопений из Троицкой обители раньше, чем Гурий записал свою версию. В списке Гурия III используется тот же заголовок данной группы, что и в I. Распев довольно близок к находящемуся у Христофора, но является, несомненно, вторичным. Возможно, Гурий Шишкин после своего удаления из Троицкого монастыря (Тюменцев И., 2022, с. 295) впоследствии перешел в Кирилло-Белозерский (или, по крайней мере, бывал там). В этой обители он мог, опираясь на версию Христофора, включить в свою рукопись известные ему особенности, характерные для более поздней стадии существования троцкого перевода. Таким образом Гурий как бы «актуализировал» версию из рукописи I. Такое предположение хорошо согласуется с почти идентичным содержанием двух списков.

**Выводы.** Оценка «возраста» троицкой редакции песнопений Пятидесятнице может опираться на датировку древнейших

списков стихир троцкого перевода РНБ. Кир.-Бел. 665/922 и РГБ. Ф. 178, № 875. Исходя из этих данных, мы предполагаем, что распев исследуемых песнопений был осознан как троицкий и начал фиксироваться нотацией в конце XVI – начале XVII в.

Исследование песнопений Пятидесятнице троцкого перевода приводит к заключению о том, что они отличаются от столповой редакции оригинальным прочтением некоторых попевок. Мы выделили две формулы, которые, по-видимому, представляли основное отличие троцкого перевода от столпового: лицо-попевку «двоечельное» и «переволоку».

Было выявлено постепенное развитие мелоса исследуемых песнопений. Так, распев, который троицкие мастера первоначально ввели вместо попевки «повертка закрытая» столповой редакции, вероятно, был близким к «площадке». Однако позднее он заменяется на формулу, напоминающую концовку лица «стрела застенная».

Проанализировав материал, мы пришли к выводу, что при изменении мелоса нормативной столповой редакции в стихирах по-троицки используется ранее существовавший подход. В невменный текст вводятся дополнительные элементы (появление громосветлой стрелы с крыжем в «переволоке»). Происходит замена одних знаков на другие (палки – на два в челну в лице-попевке «двоечельное»). За счет увеличения музыкального времени (а также изменения акцентности в опевании опорных тонов) расширяется мелос попевок.

Даже вводя новые формулы, которые воспринимались современниками как особый, троицкий перевод, мастера древнерусского пения следовали устоявшемуся «канону», использовали обороты и интонации, уже являвшиеся частью их музыкального словаря. Примером этого выступает использование «площадочной», или «застенной» формул в составе

лица-попевки «двоечельное»<sup>69</sup>. Иными словами, для древнерусских певцов некоторые характерные сочетания известных мелодических оборотов являлись признаком определенной школы. Для нас же эти черты представляют маркер, позволяющий ее идентифицировать.

Важно, что распев стихир по-троицки существовал, прежде всего, в рамках устной традиции. Певцы расцвечивали стандартные попевки столпового распева троицкими особенностями, полагаясь на собственную память, в некоторых случаях фиксируя их (фрагментарно или полностью) в письменных памятниках. По нашему мнению, преимущественно устным бытованием троицкой традиции объясняются разночтения в розводе лица-попевки «двоечельное» в Кокизнике II, комментариев с вариантом исполнения «переволоки» на полях рукописи РГБ. Ф. 304, № 448 (VI)<sup>70</sup> в записи троицких оборотов.

Появление этих песнопений в южно-русском Ирмологионе V в форме, близ-

кой к троицкой редакции из крюковых источников (с привнесением некоторых киевских особенностей), заставляет задуматься о том, что синтез музыкального материала, зафиксированного в этом источнике, осуществлялся также путем устной передачи, вероятно, с опорой на крюковую запись<sup>71</sup>.

Принцип приоритета устной традиции, по-видимому, всегда лежал в основе древнерусского церковного пения. Аналогичным образом выступает параллельное существование так называемой устной и письменной версии песнопений, фиксируемое в старообрядческой культуре. «Возможно, благодаря устной версии по “напевке” можно предположить, каким образом в далеком прошлом могла формироваться стилистика песнопений столпового знаменного распева) как из гласового, силлабического пения она превращалась в невматическое» (Денисов Н., 2015, с. 424).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вполне возможно, что такие памятники будут обнаружены, но нам они пока неизвестны. Непосредственно перед выходом этой работы в одной из рукописей Лаврского собрания Российской государственной библиотеки (РГБ) нами был обнаружен еще один список стихир, близкий по распеву к троицкому переводу, однако он никак не атрибутирован.

<sup>2</sup> Данной тематике посвящен ряд работ С.В. Фролова (1979; 1983). В данном случае мы понимаем многораспевность в узком смысле, как результат осмысленного творчества (Плотникова М., 2017). Более развернутое определение термина дает З.М. Гусейнова (2017).

<sup>3</sup> См., например, Херувимская с заголовком «Произвол» (РГБ. Сол. 618/637, л. 195 об.); фрагмент песнопения: «ис того ж стиха произ[вол]» (РГБ. Ф. 354, № 144, л. 29). Вероятно, понятия «ин распев» и «произвол» в некоторой мере пересекались.

<sup>4</sup> М.В. Бражников относил к XVI–XVII в. «возникновение самого понятия “произвол”. Здесь подразумевается не подражание, а “произвольное”, то есть намеренное нарушение (особенно в ранних формах явления) освященной веками певческой

традиции. С течением времени “произвол” стал носить следы сознательного творческого вмешательства распевщиков в художественную сторону дела, ведя порою к созданию новых произведений» (1974, с. 128).

<sup>5</sup> Цикл рядовых стихир на «Господи воззвах» этому празднику состоит из двух групп – 1-го и 2-го гласов (см.: (Быкова О., 2001)). Объектом нашего исследования является именно вторая группа. В двух рукописях она выписана второй раз с инципитом «теж стихеры. Троецкой перевод».

<sup>6</sup> «Цикл из пяти стихир (“Во пророцехо возвестило”...) к особому для обители празднику – Троице – также имел “троицкой перевод”» (Парфентьев Н., 1991, с. 109).

<sup>7</sup> Ранее данная тема поднималась в нашей работе (Коротких П., 2023).

<sup>8</sup> Далее в тексте работы мы используем ссылки на рукописи по их номерам.

<sup>9</sup> Укажем на нашу расшифровку одной из формул в стихирах по-троицки (Коротких П., 2023, с. 20). В этой работе еще не был выявлен нотный-линейный список исследуемых песнопений, поэтому

мы были вынуждены руководствоваться общими принципами координации знаменной нотации и мелоса. Расшифровка опиралась на предположение, что исследуемый оборот являлся вариантом распева формулы «повертка закрытая» (на предпоследний слог в этой попевке приходится знак палки, передающей звук *фа*). Уже после публикации статьи был обнаружен нотно-линейный Ирмологий V, в котором присутствует сходный распев в тех же местах. Это и позволило включить данный памятник в круг исследуемых материалов.

<sup>10</sup> Термин со временем стал использоваться в более широком смысле. Так, во многих вкладных и владельческих записях стихирарями именовались певческие сборники, включающие песнопения Ирмология, Обихода и др. Исходя из этого, мы считаем допустимым использовать название «стихирарь» наряду с термином «сборник».

<sup>11</sup> Номера листов приводятся в этой рукописи по чернильной пагинации в правом верхнем углу.

<sup>12</sup> См., например: РГБ. Ф. 379, № 15, л. 7.

<sup>13</sup> РГБ. Ф. 379, № 2, л. 5 об. – 6.

<sup>14</sup> В «Ключе» Тихона Макарьевского палка воздернутая (в «скачках» и «опрометах») может иметь значение половинной длительности (РГБ. Ф. 379, № 2, л. 7 об. – 8).

<sup>15</sup> Можно предположить распев *фа-ми-фа*. В стихире «Во дворах Твоих воспою Тя» на слова «и преклоне» в списке Гурия Шишкина (РГБ. Кир.-Бел. 622/879) вместо палки воздернутой выписано два в челну. Как показал А.А. Лукашевич (2011) такое значение палка воздернутая имела в так называемой нотации Логгина, знаменитого *троицкого* роспевщика. Такой параллелизм распевов палки вряд ли является случайным.

<sup>16</sup> В рукописи выписано многолетие «царю и великому князю Димитрию Ивановичю» (л. 219), т.е. Лжедмитрию, царствовавшему с июля 1605 по май 1606 г. З.М. Гусейнова датирует памятник 1605–1610 гг. (2023, с. 24).

<sup>17</sup> З.М. Гусейнова называет данный тип певческого руководства фито-кокизником (2023, с. 28).

<sup>18</sup> См., например, альтернативную фиту и лицо «царский конец» с комментарием «ино по троецки» к стихире Преображения «Божества Твоего» (л. 352 об.). В сборник включен раздел «розводец [с] трочки и фиты по тро[е]цки. Путь. Из Сергеевских» (л. 424–424 об.). На л. 434 также выписаны варианты исполнения нескольких путевых строк из праздника прп. Сергия Радонежскому, сопровождающиеся надписью «по тро[е]цки».

<sup>19</sup> Мы предполагаем, что этот тот самый иеродиакон Гурий Шишкин, который был головщиком Троице-Сергиева монастыря в период осады обители польско-литовскими войсками: «...Да сим левого крылоса головщик Гурей Шишкин да сотник Николай Волжинский кинулись с города на Пив-

ной двор <...> воров от острогу отбили, и многих побили, и огонь залили, и за ворами из острогу в след гоняли и языков поймали» (Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией. Т. 2. СПб., 1841. С. 285).

<sup>20</sup> В рукописи (л. 358–358 об.) имеется упоминание царя Михаила Феодоровича (правил с 1613 по 1645 г.).

<sup>21</sup> Стихиры Пятидесятнице, выписанные здесь, упоминаются Н.П. Парфентьевым в качестве примера произведений, созданных в Троицком монастыре (2017, с. 539). Автор приводит здесь только ссылки на рукописи РНБ. Кир.-Бел. 622/879 (стихиры Пятидесятнице) и РГБ. Ф. 178, № 875 (речь идет только о песнопениях прп. Сергия). О списке Кир.-Бел. 622/879 в связи с троицкой школой упоминает также Г.А. Пожидаева (2007, с. 266).

<sup>22</sup> Например, Гурий, как и Христофор, использует палку воздернутую вместо обычной палки в модифицированной попевке «гроза».

<sup>23</sup> Скрепная запись на л. 8–18: «...Чюдотворца, а положил сию книгу в Бежецком верху на Городецке».

<sup>24</sup> Ныне – г. Бежецк в Тверской области.

<sup>25</sup> Например, монастырь св. Онуфрия во Львове, Яблочинский Онуфриев монастырь (на территории современной Польши) и др. Возникновение этих обителей в данной местности по преданию связано с обретением в XV в. чудотворной иконы прп. Онуфрия Великого в реке Бут.

<sup>26</sup> НБУВ I № 5391; БАН Литвы Ф. 19 116; ЛННБ БА 28 (Ясин. 22); ЛННБ МВ 50; ЛННБ НД 161 (Ясин. 21); ЛННБ НД 375 (Ясин. 52); рукописи Варшавской национальной библиотеки: Rps 12052 III (Ясин. 38); Rps 12056 I (Ясин. 47); Rps 12053 I (Ясин. 39); Rps 12693 III (Ясин. 109); Rps 12055 I (Ясин. 44).

<sup>27</sup> «Начиная с 20-х гг. XVII в. общераспространенные на Украине традиционные песнопения (при сопоставлении их с локальными или инонациональными разновидностями) назывались «**киевскими**», иногда – «по древнему преданию», «по преданию церковному», «старыми», «старожитными» и т.п.» (Шевчук Е., 2009, с. 603).

<sup>28</sup> Следует упомянуть о том, что порядок стихир в рукописях различается. В крюковых списках I, III, IV первым в группе выписано песнопение «Во пророцех», что характерно для дореформенных памятников московской Руси. В Ирмологии V этот порядок изменен. На первое место перемещена стихира «Видехом свет истинный». Этот же порядок был принят в пореформенных печатных и рукописных текстах Пятидесятницы северной Руси.

<sup>29</sup> См. л. 134 об.: «Продал сию книгу празники Петр Львов Страминского монастыря дячку Левонтью Васильеву» (Александрова А., 2020, с. 413).

<sup>30</sup> На расстоянии 37 км.

<sup>31</sup> Здесь мы используем терминологию прот. Василия Металлова. Судя по описанию попевок (Ме-

таллов В., 1899, с. 18) и музыкальным примерам (примеры 50–55) (Металлов В., 1899, с. 79) «поверткой» он называет оборот с голубчиком и палкой (*ре-ми-фа*) с последующей статьей, в отличие от «переволоки», где вместо голубчика с палкой используется стрела мрачная (*ре-фа*).

<sup>32</sup> Или ее нормативного столпового розвода.

<sup>33</sup> Предшествующий оборот, передаваемый скамейцей и палкой, является общим для разных формул, поэтому мы считаем логичным целиком отнести его к подводу. Ядро же должно представлять «характерную часть попевки, выделяться увеличением **слововых времен** и яркостью мелодического рисунка» (Денисов Н., 2015, с. 358).

<sup>34</sup> Эта формула (как и столповая «повертка закрытая») по определению М.В. Бражникова относится к категории лиц-попевок, поскольку содержит тайнозамкнутость (1984, с. 21). А.Н. Кручинина классифицирует такие обороты как «полунормативные» (2002, с. 50). Таким образом, данную формулу нельзя анализировать как обычную попевку.

<sup>35</sup> Маркер – особый мелодико-ритмический оборот, характерный для школы, конкретного мастера. Маркеры атрибутируются на основании вербальных указаний в рукописях. Н.П. и Н.В. Парфентьевыми составлен каталог таких формул (1993, с. 268–304), однако обнаруженные нами формулы в нем не приводятся. Собрание маркеров составляет музыкальный словарь школы.

<sup>36</sup> Важные термины и высказывания выделены жирным шрифтом.

<sup>37</sup> Из 11 случаев в рукописях Христофора и Гурия такая замена происходит только 10 раз (в одном случае остается столповая попевка «повертка закрытая»).

<sup>38</sup> Мы не углубляемся здесь в рассмотрение подвода. Вкратце укажем, что он содержит крюк светлый с подчасием, вероятно, имеет речитатив на *ми*, в отличие от столповой редакции, где подчасие отсутствует, а речитатив приходится на *фа*.

<sup>39</sup> В списке Христофора на этот текст приходится не одна, а две попевки: «повертка» и «повертка закрытая». Такое деление строки является особенностью данной рукописи. В других просмотренных списках используется одна формула – «повертка закрытая».

<sup>40</sup> Во всех троичных списках в отличие от нормативной редакции в данном песнопении идет иная координация текста и напева. Если в нормативной редакции распев основы приходится на «сти», «не» и «нну», то в троичной на «и», «сти» и «нну». В остальных случаях, когда происходит замена «повертки закрытой», тексты в нормативной и троичной редакциях идентичны.

<sup>41</sup> Расшифровки из этого источника выполнены с сокращением вдвое всех длительностей и транс-

позицией распева на одно согласие вверх (из простого в светлое, с сохранением функций ступеней звукоряда) для удобства сопоставления с расшифровками крюковых списков. В списке Ирмологиона ЛННБ. НТШ. 330, как и в некоторых других южно-русских памятниках начала XVII в., основной единицей «пульсации» напева является целая.

<sup>42</sup> Обратим внимание на особенность координации мелоса и текста в списке Христофора I. Последний слог текста приходится не на знак стопицы (как в других списках), а на следующий – палку. В остальных списках на конечный слог падает весь распев попевки после знака два в челну. Возможно, в версии Христофора передан некий «хамиллоподобный» оборот с перераспределением слогового времени, служивший своеобразным украшением распева.

<sup>43</sup> В разных списках стопица и палка могут заменяться на статьи мрачную или простую.

<sup>44</sup> Розводы в списке Гурия (рис. 1, в) не соответствуют нормативному распеву закрытой статьи, характерному для 2-го и 6-го гласов.

<sup>45</sup> Название оборота дано по аналогии с лицом-попевкой стрела застенная. Розвод дается на рис. 2, б. См. розвод похожего оборота в РГБ. Ф. 379, № 15, л. 29 («распевец застенной»).

<sup>46</sup> С учетом пропорционального сокращения всех длительностей вдвое.

<sup>47</sup> В крюковом изложении для передачи такого оборота использовалась бы стрела громосветлая, а не стопица и скамейца.

<sup>48</sup> «Видехомо свето», «истинную», «твоихо», «твоеи», «время», «отца», «просвещающего», «сущную», «даша».

<sup>49</sup> См.: РГБ. Ф. 379, № 15, л. 21; РНБ. Кир.-Бел. 665/922, л. 1015–1015 об.

<sup>50</sup> Если отнести к ним розвод на слова «Твоеи» с дополнительным голубчиком, (вероятно, по ошибке) выписанным перед статьей мрачной (л. 353 об.).

<sup>51</sup> Большинство незавершенных последовательностей в Кокизнике II заканчивается статьей мрачной, что не характерно для розводов площадки. Распев должен заканчиваться на опорном звуке *ре*, которому в данном случае соответствует простая статья.

<sup>52</sup> Площадка не всегда встречается в «полном составе», включающем скамейцу и светлую статью. Например, вторая часть площадки, записанная статьей, используется в составе другого лица (РГБ. Ф. 379, № 2, л. 6 об.) на слово «плотским».

<sup>53</sup> Альтернативная версия сводится к тому, что автор рукописи II не вполне владел устной традицией Троицкого монастыря и не располагал розводным списком (с чем связаны разночтения в розводах). В результате мастер мог неправильно (с точки зрения троичных певцов) расшифровать светлую

статью с предшествующей палкой (опираясь на известные примеры «площадочных» формул). К тому же, такой розвод обнаружен пока только в Кокизнике II. Даже оборот, приведенный в Ирмологионе, ближе к «застенной» концовке из рукописей III и IV. Возможно, оценка «аккуратности» розводов из других разделов рукописи II поможет разрешить этот вопрос.

<sup>54</sup> Имеется в виду усольский розвод (см. указания Мезенца: (Александр Мезенец и прочие. Извещение... желающим учиться пению (1670 г.) / введ., публ. и пер. памятника, ист. исслед.: Н.П. Парфентьев; коммент., расшифр. знам. нотац.: З.М. Гусейнова. Челябинск, 1996. С. 156–157, 184), а также (Парфентьев Н., 1993, с. 272). По нашим наблюдениям, именно усольская версия попевки чаще встречается в рукописях начала – середины XVII в.

<sup>55</sup> Данный вывод, конечно, является предварительным, он сделан на основе проанализированных примеров. В дальнейшем он может быть скорректирован. Главная цель состоит в создании словаря маркеров, характеризующих троицкую школу.

<sup>56</sup> При определении ядра попевки мы использовали структурно-типологический метод (Народное музыкальное творчество: Учебник / отв. ред. и автор глав О.А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 568 с.) вслед за Н.Г. Денисовым, применившим его к знаменному роспеву (2015, с. 358). При этом выделяется ладовая вершина, оппозиционный звук, потенциальный звук речитации и финалис.

<sup>57</sup> В других стихирах по-троицки Гурий заменяет в «переволоке» первую скамейцу на крюк светлых с подчасием.

<sup>58</sup> Во многих списках второй половины XVII в. простая статья в «переволоке» и «повертке» снабжается киноварной или чернильной подверткой / подчасием.

<sup>59</sup> Речь идет о поздней севернорусской традиции. По-видимому, изначально статья исполнялась как целая, но в дальнейшем происходит разделение на два нисходящих половинных звука. В одной из азбук XVII в. этот способ исполнения связывается с понятиями «мастерства», т.е. «мастеропения» (Коротких Д., 2006).

<sup>60</sup> Сходство очевидно, несмотря на некоторое изменение координации мелоса и текста в Ирмологионе V, связанное с переходом на частичное истинноречие в южнорусских памятниках. Расшифровка проведена с пропорциональным сокращением длительностей вдвое.

<sup>61</sup> Выше мы высказывали предположение о связи этого списка с традицией Троицкой обители. Обнаружение данного розвода подтверждает правильность нашей догадки. Вероятно, редактор рукописи VI, оставивший данный комментарий,

имел в виду исполнение по-троицки только стихиры «Видехом свет истинный», так как в следующем песнопении выписан нормативный, а не троицкий розвод закрытой статьи.

<sup>62</sup> Такой принцип исполнения напоминает пение у старообрядцев, когда они, поставив перед собой нотированную книгу, исполняют песнопения по «напевке», а не по крюкам.

<sup>63</sup> Выявление нами в собрании Троице-Сергиевой Лавры РГБ списка стихир троицкого перевода, который мы не успели рассмотреть в данной работе, заставляет нас скорректировать данный тезис. Судя по всему, в период формирования особенностей распева в конце XVI в. мастерами Троицкого монастыря все же были созданы ранние нотированные списки этой редакции.

<sup>64</sup> При расшифровке знаменной нотации мы основывались, в частности, на указаниях двоезнаменной азбуки – Ключа Тихона Макарьевского. Несмотря на то, что автор азбуки указывает для стрелы громосветлой с крыжем азбучное значение половина с точкой, четверть вверх, целая (см.: РГБ. Ф. 379, № 3, л. 49 об.), в рядовом изложении он пользуется другим, «борзым» значением знака, – четверть с точкой, восьмая, четверть с точкой (вместо половины, так как формируется пунктир из-за знака сложитие) (см.: РГБ. Ф. 379, № 3, л. 89 об.), на слова «щедрый». См. также розвод сковоротки (л. 51 об., «и виде солнце землю»). «Борзое» исполнение этой стрелы чаще встречается и в других двоезнаменниках. Впрочем, мы не исключаем, что в троицком переводе мог использоваться «тихий» розвод данного знамени.

<sup>65</sup> Нельзя исключить и существование более ранней версии распева, в котором замена попевок еще не была проведена полностью, последовательно. Она могла оказать влияние на содержание списков IV и V.

<sup>66</sup> Термин южнорусских певцов, соответствующий северному «крюковой», «знаменный».

<sup>67</sup> Если же южнорусские певцы не имели в своем распоряжении распетых рядовых стихир Пятидесятнице, то заимствование троицкого распева также выглядит логичным.

<sup>68</sup> Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией. Т. 2. СПб., 1841. С. 285.

<sup>69</sup> Сходные обороты использовались и в фитах знаменного распева: концовки V и VII (Бражникова М., 1984, с. 64).

<sup>70</sup> И другие вариации, рассмотренные нами выше.

<sup>71</sup> Иначе невозможно объяснить четкий параллелизм оборотов в северной и южнорусской версиях троицких стихир, их связь с нормативными распевами.

## ЛИТЕРАТУРА

Александрина А.В. Певческие рукописные книги XV–XIX веков Троице-Сергиевой Лавры. Научное описание. М., 2020. 598 с.

Бражников М.В. Федор Крестьянин. Стихиры // Памятники русского музыкального искусства / ред. Келдыш Ю.В. и др. Вып. 3. М.: Музыка, 1974. С. 15–128.

Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева. Л.: Музыка, 1984. 302 с.

Булычев А.А. Иаков Стромынский // Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 20. С. 474–475.

Быкова О.П. Древнерусские песнопения в системе церковного ритуала праздника Пятидесятницы: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2001. 378 с.

Григорьева В.Ю. Попевки «стезка», «скачек» и «опромет» в теоретических руководствах и певческих рукописях знаменного распева (2-я половина XV–XX вв.) // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2011. Вып. 2. С. 7–64.

Гусейнова З.М. Многораспевность в древнерусском церковном пении: Аспекты изучения // Opera Musicologica. 2017. Вып. 1. С. 5–14.

Гусейнова З.М. «Строчки» и «фитки», «розводец» и «рознаменка». Особенности теоретических текстов в рукописи РГБ. Муз. № 875 // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2023. Вып. 50. С. 24–35.

Денисов Н.Г. Старообрядческая богослужбно-певческая культура. Вопросы типологии. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 752 с.

Коротких Д.А. Некоторые аспекты мастеропения в древнерусском певческом искусстве XVII в. / Einige Aspekte des Meistergesanges in der Altrussischen Gesangkunst des 17. Jahrhunderts. // Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der Internationalen Tagung. Wien. 2006. P. 231–258.

Коротких Павел (иеромонах). Стихирари древнерусских мастеров певческого искусства иноков Логгина и Христофора. Сопоставительный анализ // Временник Зубовского института. 2023. Вып. 3. С. 9–27.

Кручинина А.Н. Попевка в русской музыкальной теории XVII века: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1979. 165 с.

Кручинина А.Н. Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). СПб.: Ut, 2002. С. 46–150.

Лозовая И.Е. Знаменный распев // Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 20. С. 293.

Лукашевич А.А. К прочтению нотации рукописи РГБ. Ф. 304/1 № 428 // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д.В. Разумов-

## REFERENCES

Aleksandrina, A.V. (2020), *Pevcheskie rukopisnye knigi XV–XIX vekov Troitse-Sergievoj Lavry. Nauchnoe opisanie* [Handwritten chant books of the XV–XIX centuries of the Trinity-Sergius Lavra. Scientific description], Moscow, 598 p. (in Russ.)

Brazhnikov, M.V. (1974), “Fedor Krest’janin. Stihiry”, *Pamyatniki russkogo muzykal’nogo iskusstva* [Monuments of Russian musical art], vol. 3, in Yu. Keldysh et al. (ed.), *Muzyka*, Moscow, pp. 15–128. (in Russ.)

Brazhnikov, M.V. (1984), *Litsa i fity znamennoogo raspeva* [Litza and fitas of the znamenny chant], *Muzyka*, Leningrad, 302 p. (in Russ.)

Bulychev, A.A. (2009), “Iakov Stromynskii”, *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia], vol. 20, Moscow, pp. 474–475. (in Russ.)

Bykova, O.P. (2001), *Drevnerusskie pesnopeniya v sisteme tserkovnogo rituala prazdnika Pyatidesyatitsy* [Ancient Russian chants in the system of the Church ritual of the feast of Pentecost], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 378 p. (in Russ.)

Denisov, N.G. (2015), *Staroobryadcheskaya bogoslužebno-pevcheskaya kul’tura. Voprosy tipologii* [Old Believers worship and singing culture. Questions of typology], Progress-Traditsiya, Moscow, 752 p. (in Russ.)

Frolov, S.V. (1979), *Evolutsiya drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva i ego rastsvet v XVI veke* [The evolution of the Ancient Russian chanting art and its dawn in XVI century], Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 213 p. (in Russ.)

Frolov, S. (1983), “Multiplicity of chant variants as a typological property of the Ancient Russian singing art”, *Problemy russkoi muzykal’noi tekstologii (po pamyatnikam russkoi khorovoi literatury XII–XVIII vv.)* [Russian musical textual problems (based on the monuments of Russian choral literature of the 12th–18th centuries)], Leningrad, pp. 12–47. (in Russ.)

Grigor’eva, V.Yu. (2011), “The formulas «stezka», «skachek» and «opromet» in the theoretical manuals and chant manuscripts of Znamenny chant (2nd half of the XV–XX centuries)”, *Vestnik PSTGU, Series V: Voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva* [Bulletin of the PSTU. Series V: Questions of the history and Theory of Christian Art], no. 2, pp. 7–64. (in Russ.)

Gusejnova, Z.M. (2017), “Multi-chant tradition in Ancient Russian Church singing: aspects of study”, *Opera Musicologica*, no. 1, pp. 5–14. (in Russ.)

Gusejnova, Z.M. (2023), “«Strochki» and «fitki», «rozvodets» and «roзнаmenka». Features of theoretical texts in the manuscript RSL. Mus. 875”, *Vestnik PSTGU, Series V: Voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva* [Bulletin of the PSTU. Series V: Questions of the history and Theory of Christian Art], no. 50, pp. 24–35. (in Russ.)

ского): Материалы Междунар. науч. конф. Сер. «Гимнология. Ученые записки». Вып. 6. М., 2011. С. 402–428.

Металлов Василий Михайлович, протоиерей. Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевам. М.: Синод. тип., 1899. 117 с.

Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв.: Школы. Центры. Мастера. Свердловск, 1991. 236 с.

Парфентьев Н.П. Монастырские распевы // Православная энциклопедия. М., 2017. Т. 46. С. 537–545.

Парфентьев Н.П., Парфентьева Н.В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII веков. Челябинск, 1993. 347 с.

Плотникова М.Ю. Многораспевность // Православная энциклопедия. М., 2017. Т. 46. С. 160–161.

Пожидаева Г.А. Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 880 с.

Тюменцев И.О. Дело об измене казначея Иосифа (Девочкина) в истории обороны Троице-Сергиева монастыря в 1608–1610 годах // Христианское чтение. 2022. № 1. С. 290–295.

Фролов С.В. Эволюция древнерусского певческого искусства и его расцвет в XVI веке: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1979. 213 с.

Фролов С.В. Многораспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII–XVIII вв.). Л., 1983. С. 12–47.

Шевчук Е.Ю. Церковное пение в западно-русской митрополии (2-я пол. XV – XVII вв.) // Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 20. С. 603–605.

Шевчук Е.Ю. Ирмологион // Православная энциклопедия. М., 2011. Т. 26. С. 625–633.

Korotkikh, D.A. (2006), “Einige Aspekte des Meistergesanges in der Altrussischen Gesangkunst des 17. Jahrhunderts”, *Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der Internationalen Tagung*, Wien, pp. 231–258. (in Russ.)

Korotkih, Pavel (hieromonk) (2023), “Stichera by Ancient Russian Masters of Chant: A Comparative Analysis of Monk Login and Khristofor’s Art”, *Vremennik Zubovskogo instituta* [A temporary employee of the Zubovsky Institute], no. 3, pp. 9–27. (in Russ.)

Kruchinina, A.N. (1979), *Popevka v russkoi muzykal’noi teorii XVII veka* [The popevka (chant formula) in 17th-century Russian music theory], Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 165 p. (in Russ.)

Kruchinina, A.N. (2002), “Znamenny chant formula in the Russian musical theory of the XVII century”, *Pevcheskoe nasledie Drevnei Rusi (istoriya, teoriya, estetika)* [The singing heritage of Ancient Russia (history, theory, aesthetics)], Ut, Saint Petersburg, pp. 46–150. (in Russ.)

Lozovaya, I.E. (2009), “Znamenny chant”, *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia], vol. 20, Moscow, p. 293. (in Russ.)

Lukashevich, A.A. (2011), “On the interpretation of the notation of the manuscript RNL. F. 304/I № 428”, *Aktual’nye problemy izucheniya tserkovno-pevcheskogo iskusstva: Nauka i praktika (k 120-letiyu konchiny D.V. Razumovskogo)* [Current issues in the study of church singing art: scholarship and practice (marking the 120th anniversary of D. V. Razumovsky’s death)], no. 6, Moscow, pp. 402–428. (in Russ.)

Metallov, V.M., protoierei (1899), *Osmoglasie znamennogo rospeva. Opyt rukovodstva k izucheniyu osmoglasiya znamennago rospeva po glasovym popevкам* [The eight-tone system of the znamenny chant. The experience of guiding the learning of the eight-tone system of znamenny chant by means of the tone-formulas], Sinodal’naya tipografiya, Moscow, 117 p. (in Russ.)

Parfent’ev, N.P. (1991), *Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo v dukhovnoi kul’ture Rossiiskogo gosudarstva XVI–XVII vv.: Shkoly. Tsentry. Mastera* [Ancient Russian chanting art in the spiritual culture of the Russian state of the XVI–XVII centuries: Schools. Centers. The masters], Sverdlovsk, 236 p. (in Russ.)

Parfent’ev, N. (2017), “Monastery chants”, *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia], vol. 46, Moscow, pp. 537–545. (in Russ.)

Parfent’ev, N.P., Parfent’eva, N.V. (1993), *Usol’skaya (Stroganovskaya) shkola v russkoi muzyke XVI–XVII vekov* [The Usolky (Stroganov) school of Russian music of the XVI–XVII centuries], Chelyabinsk, 347 p. (in Russ.)

Plotnikova, M.Yu. (2017), “Multi-chant tradition”, *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia], vol. 46, Moscow, pp. 160–161. (in Russ.)

Pozhidaeva, G.A. (2007), *Pevcheskie traditsii Drevnei Rusi: Ocherki teorii i stilya* [Chanting traditions of ancient Russia. Essays on theory and style], Znak, Moscow, 880 p. (in Russ.)

Shevchuk, E.Yu. (2009), "Church singing in the Western Russian Metropolis (2nd half of the XV–XVII centuries)", *Pravoslavnyaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia], vol. 20, Moscow, pp. 603–605. (in Russ.)

Shevchuk, E. (2011), "Irmologion", *Pravoslavnyaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia], vol. 26, Moscow, pp. 625–633. (in Russ.)

Tyumentsev, I.O. (2022), "The treason case of Treasurer Joseph (Devochkin) in the history of the defense of the Trinity-Sergius Monastery in 1608–1610", *Khristianskoe chtenie* [Christian Reading], no. 1, pp. 290–295. (in Russ.)

---

#### Сведения об авторе

иеромонах Павел (Коротких Денис Анатольевич), кандидат богословия, доцент Коломенской Духовной Семинарии

E-mail: frpaul@yandex.ru

#### Author Information

hieromonk Paul (Korotkikh Denis A.), Theology Candidate, Docent at the Kolomna Theological Seminary

E-mail: frpaul@yandex.ru

Поступила в редакцию 12.05.2025

После доработки 08.07.2025

Принята к публикации 18.08.2025

Received 12.05.2025

Revised 08.07.2025

Accepted for publication 18.08.2025

© Захарьина, Н.Б., Крамаренко, М.Д., 2025

УДК 783

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-180-192

## МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ЦЕРКОВНОМУ ПЕНИЮ В РОССИИ В XVIII в. (ПО ТЕОРЕТИЧЕСКИМ РУКОВОДСТВАМ)

Н.Б. Захарьина<sup>1</sup>, М.Д. Крамаренко<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 190068, Санкт-Петербург, Российская Федерация

**Аннотация.** Целью статьи является выявление свидетельств существования вокальной методики в конце XVII–XVIII вв. Объект –упражнения (проучки) в певческих Азбуках, которые представляли собой комплексное руководство по сольфеджио, вокальной технике и чтению нот. Этот тип источников появился в 80-х гг. XVII в. В следующем столетии он разделился на три вида, которые исследователями ранее не сопоставлялись. Упражнения, записанные знаменной нотацией, использовались старообрядцами-беспоповцами. У старообрядцев-поповцев Азбуки были снабжены той же нотацией с признаками или записаны экспериментальной нотацией. Источники с пятилинейной нотацией принадлежат синодальной ветви Русской православной церкви. Несмотря на различные способы музыкальной записи, все Азбуки содержат одни и те же или похожие вокальные упражнения: пение обиходного звукоряда, интервалов и мелодий свободного движения. Этот факт показывает, что в конце XVII столетия в России сложилась методика обучения вокалу, что подтверждается высочайшим уровнем древнерусских хоров. В Новое время отечественная школа сохранялась и развивалась.

**Ключевые слова:** вокальные упражнения, певческие Азбуки, старообрядческая традиция, синодальная традиция

**Конфликт интересов.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Захарьина, Н.Б., Крамаренко, М.Д. Методика обучения церковному пению в России в XVIII в. (по теоретическим руководствам) // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 3. С. 180–192. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-180-192.

## METHODS OF TEACHING CHURCH SINGING IN RUSSIA IN THE XVIII CENTURY (ACCORDING TO THEORETICAL MANUALS)

N.B. Zakharina<sup>1</sup>, M.D. Kramarenko<sup>1</sup>

<sup>1</sup> N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, 190068, Saint Petersburg, Russian Federation

**Abstract.** The aim of the article is to detect traces of vocal teaching of the late 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> cc. The object are exercises (prouchki) in Musical ABC's, that were complex manual of solfeggio, vocal technique and reading of notation. The researchers task is to extract vocal part of the exercises. These type of source appeared in the 80s of the 17<sup>th</sup> c. In the next century it divided into three kinds. Exercises written with znamenny neumes were used by priestless Old-Believers. Priested Old-Believers had ABCs furnished with the same neumes with priznaki or written with experimental notation. Ones with staff five-line notation belong to the Synodal branch of Russian Orthodox church. These three kinds of sources had never been studied together. Despite of different ways of musical writing all ABCs shoes the same or similar vocal exercises: singing of Church Gamut, intervals, and free melodies. This fact shows that in the late 17<sup>th</sup> c. Russia the vocal teaching method was formed. It is confirmed by the highest level of Old Russian choirs. Then, in the New Time, the domestic school was preserved and developed.

**Keywords:** vocal exercises, Chant ABCs, tradition of Old-Believers, Synodal tradition

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

**For citation:** Zakharina, N.B., Kramarenko, M.D. (2025), "Methods of teaching church singing in Russia in the XVIII century (according to theoretical manuals)", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 180–192. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-180-192.

Высокий уровень сложности памятников древнерусской музыки, их стилевое многообразие предполагает существование развитой системы обучения певцов. До нас не дошли записи уроков пения, что объясняется устной формой передачи знаний, обучения от учителя к ученику (в столь практической дисциплине, как вокал, данная форма является основополагающей и сегодня). Однако есть пласт источников, где отражаются основы вокальной методики того времени. Это певческие Азбуки – музыкально-теоретические руководства, в которых изложены основы чтения нотации, сольфеджио и опосредованно вокальной техники.

XVIII в. унаследовал от предыдущего развитую теорию музыки. Принципиально новым было название «Азбука», которое недвусмысленно свидетельствует об учебном назначении теоретических руководств. Формирование корпуса методических руководств, по словам В.В. Протопопова, начинается в 80-е гг. XVII в.: «...80-е, 90-е и начало нового столетия дают работы по технике нотного письма, звукорядам, необходимым для сольмизации, – установлению ладовых отношений между разными тонами при равенстве интервалов...» (1989, с. 69).

Возникшие после раскола в XVII в. музыкальные азбуки продолжают жить и развиваться в XVIII столетии, разделившись на старообрядческие (беспоповского и поповского согласий) и синодальную традиции. Однако, как мы убедимся далее, в этих типах руководств очень много общего, и эти общие черты позволяют говорить о национальной певческой школе.

Особенно ценен раздел упражнений, поскольку они дают представление об

обучении пению. Надо отметить, что собственно вокальная техника не отделялась от сольфеджио, и данные упражнения с равным правом могут быть названы вокальными и сольфеджийными. В старообрядческих Азбуках они именуются проучками (проуками), а в синодальной традиции позднее, уже во второй половине XIX в., получили название голосовых упражнений. В фокусе настоящей работы оказываются те Азбуки, где есть раздел упражнений.

Этот материал хорошо известен музыковедам. М.В. Бражников пишет: «Наименование “проуки” (или “проучки”) происходит от слова “учить”» (1972, с. 285), «...только в проучках впервые приходится сталкиваться с отрывом музыки от словесной основы, ради подачи упражнения для голоса в его простейшем, чисто техническом виде» (1972, с. 286).

Позднее «проучками» старообрядцев Урала занималась Н.Е. Денисова (1998). Она проанализировала проучки разных старообрядческих согласий, в частности, часовенного согласия и старообрядцев-поморцев. Вопросу отражения культурных представлений старообрядцев на примере проучек посвящены работы Е.Л. Плавской (2005). Исследователь определяет не только учебную, но и дидактическую роль проучек старообрядческих руководств Сибири. Н.С. Серегина посвятила специальную статью истории возникновения и бытования проучки «Кто ты может убежать смертный час» (2022).

Прежде чем приступить к анализу источников, следует пояснить используемые термины. Основной из них – это «обиходный звукоряд». Согласно Ю.Н. Холопову, «обиходный звукоряд –

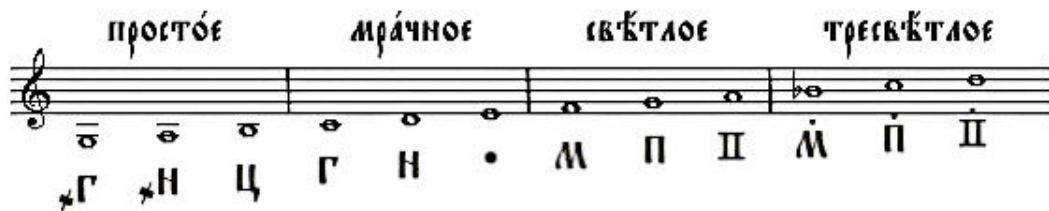
это звуковая система со структурой (в тонах):  $1 - 1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - \frac{1}{2} - 1 - 1$ , составляющая ладовую основу русской средневековой музыки... Обиходному звукоряду свойственно квартовое строение. Трихорды внутри каждой кварты называются «согласиями»... Все согласия имеют одинаковую структуру (в тонах:  $1 - 1$ ). Каждое согласие носит свое наименование: («простое», «мрачное», «светлое», «тресветлое»)» (1976, с. 1067–1069). Звукоряд образует три гексахорда, каждый из которых «состоит из одного и того же комплекса модальных функций:  $ut - re - mi - fa - sol - la$ » (Холопов Ю., 2004, с. 42). И.В. Старикова объясняет обиходный звукоряд как «последовательность 12 ступеней, которые объединены в 4 соединенных тетрахорда идентичной интервальной структуры (тон – тон – полутон; последний тетрахорд неполный).

Однофункциональными в обиходном звукоряде являются ступени на расстоянии кварты» (2018, с. 246–247) (пример 1).

«Сольмизационные слоги» представляют собой буквенные названия ступеней звукоряда в объеме гексахорда: «ут, ре, ми, фа, соль, ля». Это изобретение Гвидо д'Ареццо попало на Русь во второй половине XVII в. Ситуации, в которых использовались сольмизационные слоги, суммировала Л.В. Кондрашкова (2020, с. 164–166).

«Горовосходный холм», по мнению автора, является «древнерусским «педагогическим пособием» по изучению звукоряда церковного пения и представляет собой «наглядный образ восхождения и нисхождения мелодии»» (Кондрашкова Л., 2020, с. 173), изображенный в виде «горы» («горки», «холма», «лестницы»)» (Кондрашкова Л., 2020, с. 161) (рис. 1).

Пример 1. Обиходный звукоряд. РГБ, ф. 379, № 4, л. 2 об.



РГБ Ф.379 №4, л. 2 об.



«Пометы» – группа элементов знаменной нотации, проставляемых для уточнения звуковысотности, ритмики, некоторых особенностей прочтения знаков нотации. В качестве киноварных помет, означающих звуковысотность, используются бук-

вы и сочетания букв церковнославянского алфавита, представляющие собой сокращенные толкования помет: гораздо низко с крыжем ( $g$ ), низко с крыжем ( $a$ ), ца ( $h$ ), гораздо низко ( $cl$ ), низко ( $dl$ ), строка ( $el$ ), мало повыше ( $fl$ ), повыше ( $gl$ ), высоко ( $al$ ),

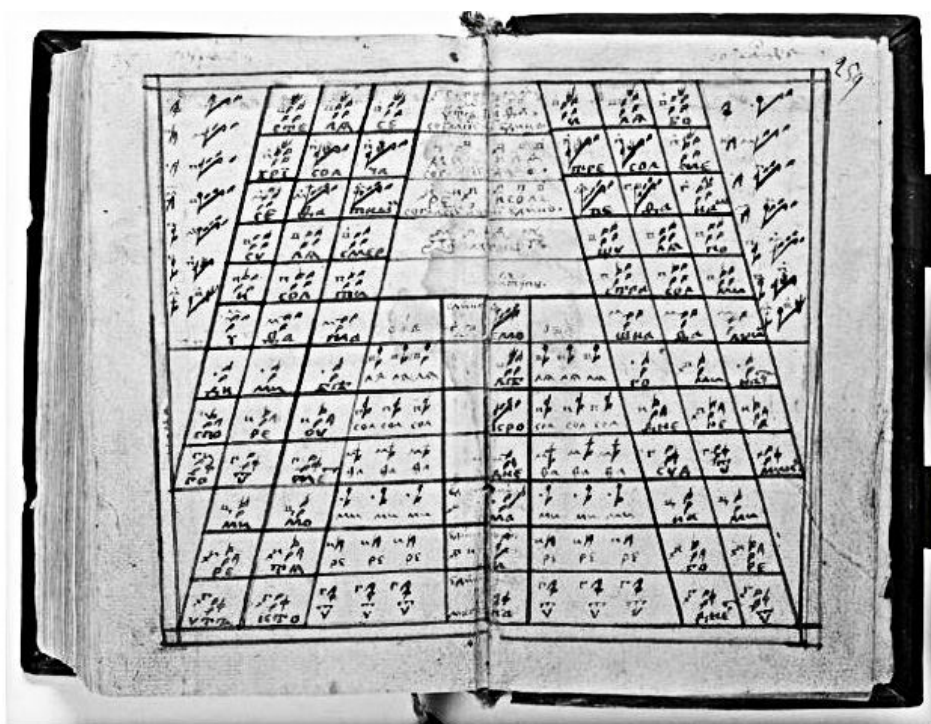


Рис. 1. ГИМ, Син. певч. 58, л. 258 об. – 259. Гороховский холм

мало повыше с хохлом (*b1*), повыше с хохлом (*c2*), высоко с хохлом (*d2*) (см. пример 1).

Источники конца XVII в., содержащие проучки, немногочисленны и крайне вариативны. Они варьируются от нескольких строк (РГБ, ф. 379, № 17) до нескольких листов (РГБ, ф. 379, № 4). Разной может быть редакция текста, до- или послереформенная. Различия становятся явными тогда, когда используется проучка «Иисусе Христе», где имя Спасителя пишется с одной (РГБ, ф. 379, № 4) или двумя (ГИМ, Син. певч. 58) «и». Нет стабильной формы показа упражнений: они могут быть выписаны в виде последовательного текста, а могут, как в рукописи ГИМ, Син. певч. 58, быть вписаны в горювосходный холм.

В самом кратком источнике РГБ, ф. 379, № 17 нет полной уверенности в том, что перед нами вокальные упражнения. Строки, записанные со сольмизационными слогами или с текстом «Господи помилуй», «И трепещут страшнаго дне

суднаго», выглядят как теоретический показ звукоряда, что декларируется записью на полях: «Сия помета творения Ивана Иоакимова сына по реклу Шайдура Новгородца». Однако более поздние и более подробные источники заставляют предполагать, что эти строки предназначались для пропевания. Скорее всего, мы имеем дело с постепенной кодификацией методики преподавания, сложившейся в древнерусской музыкально-педагогической практике.

В рукописи Син. певч. 58, на развороте л. 258 об. – 259 нарисована таблица, по форме благодаря косым линиям напоминающая горювосходный холм (см. рис. 1). Ее следует читать от внешнего ряда к внутреннему, начиная от нижней левой ячейки, поднимаясь по столбцу вверх и спускаясь от правой верхней ячейки по столбцу вниз. Затем от второй нижней ячейки вверх и т.д. В этой таблице присутствуют: проучка от *c1* до *d2* и обратно «статьями», т.е. целыми нотами, на текст

«Господи Иисусе Христе Боже наш помилуй нас аминь»; проучка на весь звукоряд от *g* до *d2* сольмизационными слогами; проучка «Кто ты можешь убежать смертного часа и трепещи страшного дне судного» также на весь звукоряд. В центральной нижней части холма представлено упражнение на репетиции в диапазоне *c1* – *a1*: каждый звук повторяется трижды стопицами, т.е. мелкими длительностями с сольмизационными слогами. В Син. певч. 58, кроме того, одна полоса посвящена вокальным упражнениям с секвентным движением.

В РГБ, ф. 379, № 19 запись аналогичных проучек содержит характерные ошибки: слог *ре* воспроизводится как *тре* – как в последовательном изложении, так и в начале строки. Видимо, писец записывал со слуха (*ут* – *ре* – *ми...*), не вникая в смысл, что говорит о кодификации устного пласта обучения.

Наиболее пространный древнерусский свод проучек содержит рукопись РГБ, ф. 379, № 4, л. 2 об. – 6 об. Первые три проучки на звукоряд распеваются на молитвенные тексты (см. пример 1). Проучка на текст «Господи помилуй» захватывает мрачное и светлое согласия, представляя собой поступенное движение вверх целыми длительностями от «гораздо низко» (*c1*) до «высоко» (*a1*). Далее распевается тот же текст, но только на двух ступенях звукоряда с движением на терцию вверх – «мало повыше» (*f1*) и «высоко» (*a1*). Длительности неодинаковы, сочетаются целые и половинные. Затем следует третья проучка с текстом «Господи Иисусе Христе Сыне Божии и помилуй нас аминь», в которой задействуется обиходный звукоряд в диапазоне *g* – *b1* в восходящем и нисходящем движении.

Далее записаны 8 проучек, подтекстованных сольмизационными слогами. Первая из них представляет собой поступенное восходящее и нисходящее движе-

ние по звукоряду в диапазоне сексты от «гораздо низко» (*c1*) до «высоко» (*a1*), целыми. Это вокальное упражнение на освоение примарной зоны – среднего гексахорда обиходного звукоряда. Упражнение в данной области звукоряда соответствует первому этапу распевания – начальному разогреву голоса. Большая длительность звуков содействует развитию длинного и медленного выдоха – основы певческого дыхания, плавного голосоведения<sup>1</sup>. Звуки сопровождаются сольмизационными слогами, способствующими запоминанию звукоряда, интонационной точности исполнения и тренировке пения со слогами.

Вторая проучка направлена на выравнивание регистров, это поступенное восходящее движение по всему звукоряду от «гораздо низко с крыжем» (*g*) до «высоко с хохлом» (*d2*).

Третья проучка – секвентное повторение мелодического оборота от каждой ступени в диапазоне «гораздо низко» (*c1*) – «высоко» (*a1*). Мелодический оборот представляет волнообразное движение: восхождение на три ступени и спуск на терцию вниз. Такое вокальное упражнение стало общепринятым, например, оно использовано в «Полной школе пения» А.Е. Варламова. Данная проучка служит подготовительным этапом перед упражнениями на свободное мелодическое движение (пример 2).

Проучки с четвертой по седьмую представляют блок проучек свободного мелодического развития, направленных на тренировку грамотного интонирования при условии скачкообразного движения, ломбардского ритма, контрастных длительностей.

Певческие азбуки старообрядцев-беспоповцев лучше всего изучены музыковедами. В настоящий момент известно 7 азбук выговского (поморского) типа, относящихся к XVIII столетию<sup>2</sup>.

Пример 2а. РГБ, ф. 379, № 4, л. 3. Проучка № 3



б. Варламов А.Е. Полная школа пения



в. РГБ, ф. 379, № 4, л. 4 об. – 5. Проучка № 6



Основным материалом настоящего исследования стала Азбука из собрания кн. П.П. Вяземского О.22, хранящаяся в РНБ. Она написана в начале XVIII в. и обладает всеми характерными чертами выго-лексинской музыкально-теоретической традиции.

На л. 2 начинается изложение проучек: «проучка 1 по какизам...». Проучки изло-

жены без текста и занимают л. 2 об. – 5 об. Азбука содержит пространное методическое разъяснение (л. 30–31 об.): «Подобает ведати известно на колико строк поется божественное осмогласное пение», где есть и следующее высказывание: «И выучив сия строки по согласию. Та же текст[т]ом. Потом гладким пением накрепко».

За исключением незначительных расхождений, проучки беспоповских Азбук в точности соответствуют проучкам из рукописи РГБ, ф. 379, № 4. Однако расхождения достойны внимания, они выявляют обновление музыкального материала при сохранении общего принципа его расположения. Так, в Азбуке РНБ, О.І.267 в шестой и седьмой проучках особенно слышны характерные интонации, свойственные знаменному роспеву и народной музыке, в частности, свадебной песне Заонежья «Я не знала, я не ведала» (пример 3).

Азбуки старообрядцев, приемлющих священство, в рассматриваемый период не так представительны. Самые ранние образцы относятся к 3-й четверти XVIII в. Мы взяли в качестве репрезентативной Азбуку, хранящуюся в собрании Д.В. Разумовского (РГБ, ф. 379, № 8-4). Ее состав вполне соответствует своему времени, ха-

рактерной чертой является наличие деме-ственной Азбуки.

В данной рукописи есть два блока проучек: на л. 2 об. – 4 (без текста) и на л. 38 об. (с текстом). В отличие от предыдущих источников здесь сразу дается проучка на весь звукоряд. Первые семь проучек показывают движение по звукоряду разными длительностями, от целой до четвертной, иногда в ровном ритмическом движении, иногда с использованием различных ритмических фигур и репетиций (см. пример 1).

Восьмая, девятая и десятая проучки представляют собой секвенции; в десятой проучке в восходящем и нисходящем движении обороты разные. Проучка одиннадцатая – проучка свободного мелодического развития. В последовательности звуков складываются разложенные аккорды мажорного трезвучия (до мажор) и минорного (ля минор) (пример 4).

Пример 3. РГБ, О.І.267, л. 1 – 1 об. Начальный фрагмент проучки № 7 и начальный фрагмент песни «Я не знала, я не ведала»



Пример 4. РГБ, ф. 379, № 8-4

| Проучка № 8         | Проучка № 9         |
|---------------------|---------------------|
| <p>А)</p> <p>Б)</p> | <p>В)</p> <p>Г)</p> |



Рукопись Невьянского собрания Уральского государственного университета 92р – уникальный памятник линейно-значковой нотации XVIII в. Она была найдена в 1979 г. во время работы Н.П. Парфентьева в составе Уральской археографической экспедиции в г. Невьянске. Исследователь посвятил статью (Парфентьев Н., 1987) описанию этого памятника и отметил, что причиной изобретения нотации, альтернативной знаменной, было стремление к облегчению и ускорению процесса обучения певчих.

Перед Азбукой линейно-значкового письма в данной рукописи есть и Азбука крюковая, прочки из которой с незначительными расхождениями совпадают с аналогичным разделом Азбуки РГБ, ф. 379, № 8-4.

За крюковой Азбукой следует Азбука линейно-значкового письма. Последовательность упражнений вполне традиционна, однако состав и вариативность гораздо шире, чем в других рассматриваемых нами Азбуках. Расширен набор текстовых строк для пропевания звукоряда: это молитвенные тексты («Кто тя может убежати смертный час. Ни царь ни князь ни святитель ни мудрец», «Яко се удаляющийся от Бога погибну», «Мне же прилепляться Богу благо есть», «Рече Господь прославляющего мя прославлю»), дидактические («Время начинать петь младому отроку отлагаи вся детские игры», «Аше сему хочещи научитися приложи усердие»), и вполне мирская фраза «Всяк

себе добра желает получить», распетая, надо сказать, самыми мелкими длительностями.

Особенностью этой Азбуки является то, что некоторые упражнения имеют названия. Так, упражнение на исполнение интервала квинты названо «пременительная», на пассажеобразный мелодический оборот – «холмовая» (волнообразное движение), на нисходящее движение – «обратная». «Стрясошна» показана двумя характерными мелодическими фразами знаменного распева: первая состоит из распева «тряски» и попевок «долинка с ударкой» 1-го гласа, вторая – из свободного мелодического движения с окончанием попевки «кулизма» 8-го гласа. Упражнение «разные» представляет собой свободное мелодическое развитие (пример 5).

Источники синодальной традиции немногочисленны. Это одна рукопись и два печатных издания с их переизданиями.

«Азбука начального учения нотного пения, содержащегося на цефатном ключе»<sup>3</sup> в рукописи из собрания Д.В. Разумовского (РГБ, ф. 379, № 8-2) относится к середине XVIII в. Как и в древнерусских и старообрядческих Азбуках, вокальные упражнения начинаются с освоения звукоряда, в данном случае при помощи киевской квадратной ноты и сольмизационных слогов, целыми и половинными длительностями (см. пример 1). Далее следуют упражнения на движение по звукоряду с репетицией каждой

ступени, что мы уже видели в древнерусском источнике (ГИМ, Син. певч. 58). Далее представлены упражнения на секвентное повторение мелодического оборота волнообразного движения с ходом на терцию, аналогично азбуке древнерусской традиции (РГБ, ф. 379, № 4). Следующие упражнения под-

разумевают отработку среднего гексахорда звукоряда – поступенное движение в равных длительностях и пунктирном ритме. Заключительными приводятся упражнения на освоение терций и кварт. В один ряд с упражнениями записано распевание бытовой фразы: «Купите, бояре, соли пуд», по трезвучиям (пример 6).

Пример 5. УрГУ Невьянск. 92р

|                                                                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Проучка «Холмовая»</p>  |
| <p>Проучка «Разная»</p>  |

Пример 6. РГБ, ф. 379, № 8-2

|                                                                                                           |                                                                                                            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Упражнение № 7</p>  | <p>Упражнение № 9</p>   |
| <p>Упражнение № 8</p>  | <p>Вставная фраза</p>  |

Следующий источник представляет собой «Азбуку начального учения простого нотного пения, содержащегося на цефатном ключе», изданную в Синодальной типографии. Первое издание состоялось в 1772 г., но не сохранилось. Исследователи ссылаются на второе издание, состо-

явшееся в 1784 г. Вокальные упражнения в точности совпадают с упражнениями из РГБ, ф. 379, № 8-2. Изменен лишь порядок: блок упражнений на интервалы идет перед упражнениями на тренировку среднего гексахорда, и отсутствует фраза с подтекстовкой.

Еще одна Азбука была издана в 1778 г. в составе Сокращенного Обихода<sup>4</sup>. Структура соответствует предыдущей Азбуке, с той только разницей, что она основана не на обиходном звукоряде, а на мажорной гамме. Кроме того, здесь расширен диапазон (g – c2) и несколько изменен состав упражнений: добавлены упражнения на звукоряд четвертными длительностями и на четырехкратные репетиции, отсутствуют упражнения на освоение интервалов и на проработку среднего гексахорда звукоряда. В таком виде Азбука была повторена в изданиях Сокращенного Обихода в 1784 и 1787, 1801 и 1808 г., однако дальнейшие переиздания книги содержат уже Азбуку, основанную на обиходном звукоряде.

Итак, с 80-х гг. XVII в. в певческих рукописях фиксируются вокальные упражнения, которые позволяют нам судить о методике обучения пению. Форма и содержание упражнений имеют общие принципы вне зависимости от принадлежности к той или иной конфессии (старообрядчество и его отдельные согласия, синодальная церковь) или место-

нахождения. Это упражнения на освоение обиходного звукоряда, на отработку мелодических оборотов, на тренировку исполнения интервалов от ступеней звукоряда, свободного мелодического развития. Последовательность вокальных упражнений строится по принципу усложнения технических задач: от поступенного движения по звукоряду к развитой мелодии.

Самым распространенным текстом для распевания звукоряда был «Кто ты может убежати смертный час». Эта проучка встречается практически в каждой Азбуке, в рукописи ГИМ, Син. певч. 58 вписана в горовосходный холм, становясь, таким образом, одним из символов музыкального знания. В журнале «Отечественные записки»<sup>5</sup> статью митр. Евгения «О русской церковной музыке» предваряет рисунок горовосходного холма, а под ним записанная нотами данная проучка. Именно ее В.В. Стасов записал в альбоме сестры М.И. Глинки, Л.И. Шестаковой (РНБ, ф. 190, ед. хр. 94, л. 30). Отметим, что выдающийся искусствовед не ошибся ни в одном крюке (рис. 2).

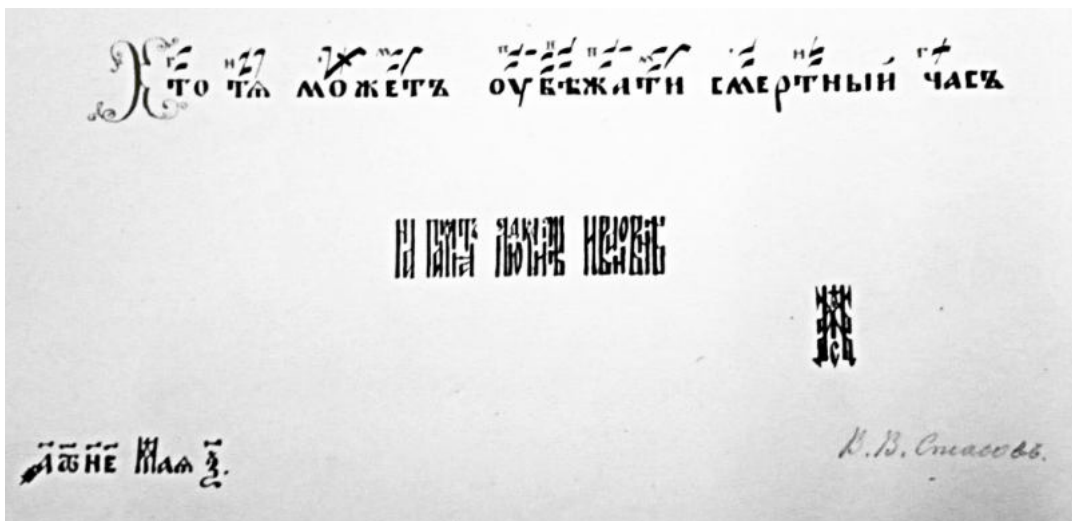


Рис. 2. Лист из альбома Л.И. Шестаковой с записью В.В. Стасова

Н.С. Серегина считает литературным источником этого вокального упраж-

нения фольклорную вертепную драму о царе Ироде. Однако варианты текста

в разных Азбуках не содержат имени Ирода. В Азбуке РГБ, ф. 379, № 8-4, л. 38 об. текст подан как цитата с ремаркой «Рече святыи Иоанн Златоуст»; в рукописях РГБ, ф. 379, № 6, сер. XIX в., и РНБ, НСРК, F.672, XX в. проучка предваряется нотированным текстом «Пророк Даниил убояся и рече». Просмотр соответствующих текстов пока не выявил истинного происхождения фразы, так что источник проучки в настоящий момент неясен.

В вертепной драме он, вероятно, использовался именно благодаря своей известности.

Вокальные упражнения из древнерусской музыкальной культуры продолжают существовать в XVIII в., переходят в XIX, прочно входя в русскую музыкальную культуру. Содержащие их источники свидетельствуют о формировании национальной школы преподавания церковного пения.

**Благодарность.** Благодарим Т.Г. Казанцеву, Ф.В. Панченко, Л.В. Кондрашкову, Е.Е. Михайлову, А.А. Михееву за консультации и помощь в поиске источников.

**Acknowledgement.** We would like to thank T.G. Kazantseva, F.V. Panchenko, L.V. Kondrashkova, E.E. Mikhailova, and A.A. Mikhееva for their advice and assistance in finding sources.

### Список рукописных источников

ГИМ, Син. певч. 58. Обиход, Азбука. 3-я четв. XVII в. Нотация знаменная пометная призначная. 258 л.

РГБ, ф. 379, № 17. Сборник богослужебный (Синодик, Азбука, песнопения). 4-я четв. XVII в. Нотация знаменная пометная. 180 л.

РГБ, ф. 379, № 4. Сборник певческий (Азбука и стихиры). 4-я четв. XVII в. Нотация знаменная пометная призначная. 196 л.

РГБ, ф. 379, № 19. Сборник певческий (Азбука, Обиход, Праздники). 4-я четв. XVII в. Нотация знаменная пометная призначная. 361 л.

Вяземского О.22. Азбука. Нач. XVIII в. Нотация знаменная пометная. 103 л.

РГБ, ф. 379, № 8-4 Фитник и «Сказание демественного знамени». 3-я четв. XVIII в. Нотация знаменная пометная призначная, демественная. 47 л.

РГБ, ф. 379, № 8-2. Сборник музыкально-теоретический. Сер. XVIII в. 8 л.

УрГУ Невьянск. 92р. Сборник певческий (Азбука, Обиходник). Кон. XVIII в. Линейно-значковая, знаменная пометная призначная. 119 л.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Акцент на дыхании мы находим в Азбуке XIX в. БАН Друж. 496, л. 3 об.: «Сии вси 11 согласиев пропой не сдыхая, и каждое не много протягай голосом <...> и как пропоешь малую горку не сдыхавши и на каждом согласие (так!) поравну голосом протягать. Поетому так и узнаешь какая мера голоса заключается в статии».

<sup>2</sup> Нам доступны: РНБ, О.1.267, кон. XVII-нач. XVIII в., Вяз. О.22, нач. XVIII в., ИРЛИ, Усть-Цил. нов. собр. № 294 (1-я четв. XVIII в.), Вяз. О.78, XVIII

в., РГБ, ф. 272, № 429, XVIII в., БАН, Епифан. 27, кон. XVIII – нач. XIX в.

<sup>3</sup> Азбука начального учения простого нотного пения, содержащегося на цефатном ключе. 2-м тиснением. М.: Синод. тип., 1784. 4 л.

<sup>4</sup> Сокращенный Обиход нотного пения. М.: Синод. тип., 1778. 155 л.

<sup>5</sup> Отечественные записки, издаваемые Павлом Свиньиным. СПб., 1821. (в тип. В Плавильщикова). № 19. С. 145–288.

### ЛИТЕРАТУРА

Бразнников М.В. Древнерусская теория музыки: По рукопис. материалам XV–XVIII вв. Л.: Музыка, 1972. 423 с.

### REFERENCES

Brazhnikov, M.V. (1972), *Drevnerusskaya teoriya muzyki: Po rukopisnym materialam XV–XVIII vv.* [Old Russian theory of music: based on hand-written

Денисова Н.Е. «Проучки» в уральских старообрядческих музыкально-теоретических руководствах (по фондам НБ УрГУ) // Уральский сборник. История. Культура. Религия. Екатеринбург, 1998. Вып. 2. С. 67–72.

Кондрашкова Л.В. Звучащий образ Святой горы в русской духовной музыке // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Т. 27. М., 2020. С. 161–176.

Парфентьев Н.П. Новый рукописный памятник «значковой» нотации XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность, искусство, археология. 1985. М.: Наука, 1987. С. 171–176.

Плавская Е.Л. Музыкально-теоретические представления старообрядцев: На материале Сибирского региона: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2005. 26 с.

Протопопов В.В. Русская мысль о музыке в XVII веке. М.: Музыка, 1989. 90 с.

Серегина Н.С. Проучка «Кто ты может убежать...» в певческих азбуках XVII в. // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 2. С. 96–101.

Старикова И.В. Обиходный звукояд // Православная энциклопедия. М., 2018. Т. 52. С. 246–247.

Холопов Ю.Н. Обиходный звукояд // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1976. С. 1067–1069.

Холопов Ю.Н. Обиходные лады и многоголосие // Христианская культура: Прошлое и настоящее: Сб. тр. по материалам науч. конф. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 39–54.

materials of the 15th–18th centuries], Muzyka, Leningrad, 423 p. (in Russ.)

Denisova, N.E. (1998), “«Prouchki» in Ural Old Believers' Musical-Theoretical Manuals (according to the funds of the Scientific Library of the Ural State University)”, *Ural'skii sbornik. Istoriya. Kul'tura. Religiya* [Ural collection. History. Culture. Religion], Vol. 2, Ekaterinburg, pp. 67–72. (in Russ.)

Kholopov, Yu.N. (1976), “Church Gamut”, *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia], Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, pp. 1067–1069. (in Russ.)

Kholopov, Yu.N. (2004), “Common modes and polyphony”, *Khristianskaya kul'tura: proshloe i nastoyashchee* [Christian culture: past and present], RAM im. Gnesinykh, Moscow, pp. 39–54. (in Russ.)

Kondrashkova, L.V. (2020), “The sounding image of the holy mountain in Russian sacred music”, *Trudy Tsentral'nogo muzeya drevnerusskoi kul'tury i iskusstva imeni Andreyu Rubleva* [Proceedings of the Central Museum of Ancient Russian Culture and Art named after Andrei Rublev], Vol. 27, Moscow, pp. 161–176. (in Russ.)

Parfent'ev, N.P. (1985), “New handwritten monument of «icon» notation of the 18th century”, *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya* [Monuments of culture. New discoveries], Nauka, Moscow, pp. 171–176. (in Russ.)

Plavskaya, E.L. (2005), *Muzykal'no-teoreticheskie predstavleniya staroobryadtsev: Na materiale Sibirskogo regiona* [Musical and theoretical ideas of the Old Believers: Based on the material of the Siberian region], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 26 p. (in Russ.)

Protopopov, V.V. (1989), *Russkaya mysl' o muzyke v XVII veke* [Russian thought about music in the 17th century], Muzyka, Moscow, 90 p. (in Russ.)

Seregina, N.S. (2022), “The lesson «Who can escape you...» in the singing alphabets of the 17th century”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 2, pp. 96–101. (in Russ.)

Starikova, I.V. (2018), “Church Gamut”, *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia], Vol. 52, Moscow, pp. 246–247. (in Russ.)

## Сведения об авторах

Захарьина Нина Борисовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова

E-mail: zakharina@rambler.ru

Крамаренко Мария Денисовна, студент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова

E-mail: mk3333201@gmail.com

**Authors Information**

Nina B. Zakharina, D.Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Department of Ancient Russian Singing at the N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory

E-mail: zakharina@rambler.ru

Kramarenko Maria Denisovna, student of the N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory

E-mail: mk3333201@gmail.com

Поступила в редакцию 20.06.2025

После доработки 25.07.2025

Принята к публикации 18.08.2025

Received 20.06.2025

Revised 25.07.2025

Accepted for publication 18.08.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 193–199  
ISSN 2308-1031  
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 3, pp. 193–199  
ISSN 2308-1031

© Ардашерзода, К.А., 2025

УДК 780.6

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-193-199

## МУЗЫКА НАЯ В АУДИОКОЛЛЕКЦИИ ЗОЛОТОГО ФОНДА АРХИВА КОМИТЕТА ПО ТЕЛЕВИДЕНИЮ И РАДИОВЕЩАНИЮ ПРИ ПРАВИТЕЛЬСТВЕ РЕСПУБЛИКИ ТАДЖИКИСТАН

К.А. Ардашерзода<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье впервые описывается коллекция музыки таджикской поперечной флейты *най*, записанная в 1905–2021 гг. Она хранится в Золотом фонде Архива Комитета по телевидению и радиовещанию при Правительстве Республики Таджикистан. Коллекция включает 158 образцов, записанных от 30 известных исполнителей-*найнавозов*. Анализ коллекции осуществляется по следующим параметрам: хронологический период, исполнители и их принадлежность к региональным традициям, инструментальный состав, репертуар и отношение к традиционной или академической культуре. Выделены три периода записи коллекции. К первому относятся записи традиционных наигрышей 1905 и 1933 г., которые были сделаны от выдающегося мастера Абдулкодира Исмоилова 1888 г. р. В течение второго периода (1954–1989) от 10 исполнителей записан 61 наигрыш, 44 из них традиционные. Найдены в других источниках и приведены сведения о четырех исполнителях – Наиме Азимове 1910 г.р., Аъзаме Камолове 1912 г.р., Нисоне Шоулове 1925 г.р. и Курбонали Ёкубове 1949 г.р. Третий период (1990–2021) включает 96 образцов, исполненных 20 мастерами. Приведены сведения о трех из них – Хуршеде Низомове 1967 г.р., Нурали Шерматзода 1964 г.р. и Машарифе Хомидове 1963 г.р. Традиционную музыку репрезентируют 55 наигрышей, академическую – 41 композиция. Записи традиционной музыки (101 образец) дают представление о двух региональных традициях музыки таджикского *нае* – северной согдийской и южной хатлонской.

**Ключевые слова:** Золотой фонд Архива Комитета по телевидению и радиовещанию при Правительстве Республики Таджикистан, традиционная инструментальная музыка, архивная аудиоколлекция музыки таджикского *нае*, таджикские исполнители на *нае*

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Ардашерзода К.А. Музыка *нае* в аудиоколлекции Золотого фонда Архива Комитета по телевидению и радиовещанию при Правительстве Республики Таджикистан // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 193–199. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-193-199.

## NAI MUSIC IN THE AUDIO COLLECTION OF THE GOLDEN FUND OF THE ARCHIVE OF THE COMMITTEE FOR TELEVISION AND RADIO UNDER THE GOVERNMENT OF THE REPUBLIC OF TAJIKISTAN

К.А. Ardasherzoda<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

**Abstract.** This article presents, for the first time, a description of the collection of music for the Tajik transverse flute, the *nai*. The recordings, created between 1905 and 2021, are preserved in the Golden Fund of the Archive of the Committee for Television and Radio under the Government of the Republic of Tajikistan. The collection comprises 158 samples recorded by 30 prominent *nai* performers (*nainavozov*). The analysis is based on several parameters: chronological periods, performers and their regional traditions, instrumental ensemble types, repertoire, and their relation to either traditional or academic music culture. Three recording periods are identified. The first includes traditional *nai* pieces from 1905 and 1933, performed by the renowned master Abdulqodir Ismoilov (b. 1888). The second period (1954–1989) features 61 *nai* pieces recorded from 10 performers, including 44 traditional compositions. Biographical data on four musicians – Naim Azimov (b. 1910), A'zam Kamolov (b. 1912), Nison Shoulov (b. 1925), and Qurbonali Yoqubov (b. 1949) – were found in additional sources. The third period (1990–2021) includes 96 pieces performed by 20 musicians. Biographical notes are provided on three of them: Khurshed Nizomov (b. 1967), Nurali Shermatzoda (b. 1964), and Masharif Homidov (b. 1963). Of the total, 55 pieces represent traditional music, while 41 compositions reflect the academic style. The collection of traditional recordings (101 items) offers insight into two regional traditions of Tajik *nai* music: the northern Sogdian and the southern Khatlon traditions.

**Keywords:** Golden Fund of the Archive of the Committee for Television and Radio under the Government of the Republic of Tajikistan, traditional instrumental music, archival audio collection of Tajik *nai* music, Tajik *nai* performers

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

**For citation:** Ardasherzoda, K.A. (2025), "Nai music in the audio collection of the Golden Fund of the Archive of the Committee for Television and Radio under the Government of the Republic of Tajikistan", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 193–199. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-193-199.

Целью данной статьи является многоаспектный анализ уникальной коллекции аудиозаписей музыки таджикской поперечной флейты *най*. Коллекция описывается впервые с использованием алгоритма, предложенного в работе (Кондратьева Н., 2019). Местом ее хранения является Архив Комитета по телевидению и радиовещанию при Правительстве Республики Таджикистан.

Архив Комитета по телевидению и радиовещанию при Правительстве Республики Таджикистан представляет собой уникальное хранилище аудиовизуальных материалов, охватывающих широкий спектр культурного наследия страны. До 2002 г. Архив функционировал в составе созданного в 1928 г. Дома радио. В 2002 г. он был утвержден в качестве самостоятельного структурного подразделения Комитета по телевидению и радиовещанию при Правительстве Республики Таджикистан.

В видеофонде Архива содержится более 27 241 единиц хранения записей традиционной музыки, театральных поста-

новок и созданных в советский период фильмов студии «Таджикфильм». В аудиофонде хранятся более 59 000 магнитных лент с записями музыкальных и литературных произведений, а также радиопередач. В структуре Архива особое место занимает Золотой фонд, в котором сосредоточены наиболее ценные материалы. К ним отнесены 3 691 магнитная лента с записями музыки (2 768 часов звучания) и 5 746 лент с записями литературных произведений (4 309 часов звучания).

К настоящему времени сотрудниками Архива под руководством его директора Ф.Д. Зиёзода оцифровано более половины записей в формате wav. В этом процессе приняли участие Ш. Алиев, Р. Гуфонов, У. Полтиелов, К. Рачабов, И. Саидов, Ф. Зиёзода, Х. Сафарзода, С. Султонов, Ш. Хакназаров, В. Шлыков, М. Юсупова и др.

В январе 2024 г. автором совместно с Н.М. Кондратьевой и Ф.Д. Зиёзода из аудиоматериалов Золотого фонда для проведения специального исследования была сделана выборка коллекции соль-

ных и ансамблевых наигрышей на *нае*. В нее вошли 158 образцов музыки таджикской поперечной флейты, записанные от 30 исполнителей-*найнавозов*. Эти записи представляют собой ценнейший источник, дающий представления о выдающихся исполнителях, их репертуаре, специфических приемах игры, в некоторых случаях, о разновременных вариантах и историческом изменении традиции на протяжении 116 лет. В архивной документации, к сожалению, данные об исполнителях содержат только указание фамилии и имени. Более подробную информацию о них удалось получить из других источников.

Записи музыки *нае*, хранящиеся в Золотом фонде, были сделаны в 1905–2021 гг. Для удобства представления материала выделим в этом временном отрезке три периода.

Две самые ранние записи относятся к 1905 и 1933 гг. Это традиционные наигрыши, исполненные Абдулкодиром Исмоиловым. Абдулкодир Исмоилов известен также как Абдукодир Нойи (1888, г. Канибадам – 1951, г. Ташкент) – выдающийся *найнавоз*, представитель знаменитой исполнительской школы Конибодомы. Его учителем-*устодом* до шестнадцати лет был отец – знаменитый Исмоил Нойи (1847–1904) (Низомов А., 2003, с. 145). Абдулкодир Исмоилов считается одним из крупнейших *найнавозов* первой половины XX в. Известно, что с 1908 г. он сотрудничал с ведущими музыкантами – Хофиз Содирхоном, Хочи Хамрохом, Хофиз Маъруфом и др. Его наигрыши были записаны в Ташкенте и изданы на грампластинках (Рачабов А., 2009, с. 88–89; Хакимов Н., 2005, с. 346–347). В Золотом фонде хранятся записи композиций *Навои най* («Напев *нае*») (1905) и *Наво* («Напев») (1933). На протяжении жизни он осуществлял исполнительскую и педагогическую деятельность

в Канибадаме, Самарканде (1928–1935) и Ташкенте. А. Исмоилов представляет, по-видимому, северную согдийскую региональную традицию (Хакимов Н., 2010, с. 6) игры на *нае*.

Второй период охватывает 1954–1989 гг. В это время была сделана 61 аудиозапись. Традиционные наигрыши представлены в 44 записях. Их исполнили Наим Азимов, Курбонали Ёкубов, Саидчон Калонов, Аъзам Камолов, Эшонмурод Мирзомуродов, Мухаммадчон Мухаммадов, Рустам Одилов, Досты Орзуев, Бурхон Саидов, Нисон Шоулов. Относительно четырех из этих музыкантов мы можем привести более подробную информацию.

Наим (Наимчон) Азимов (1910, г. Худжанд – 1993, там же) знаток таджикской народной музыкальной традиции, *устод*, дирижер, заслуженный артист Таджикской ССР (1955). Вырос в семье ремесленников. В 1929 г. окончил музыкальное училище в Самарканде, где обучался игре на традиционных инструментах – *нае*, *танбуре* и *дуре* под руководством Толибчона Содикова. С 1929 г. жил в Душанбе, стал одним из инициаторов создания таджикского профессионального театра и музыкальных коллективов. С 1934 г. работал в городах Худжанде, Нов, Канибадаме (Рачабов А., 2009, с. 26–27). Коллекция содержит шесть записей в исполнении мастера. В них представлены четыре традиционных наигрыша с разновременными вариантами: *Ушишок* («название макома») (1964), *Чоргох* («название лада») (записи 1954, 1964), *Шайдо* («Страстно влюбленный») (записи 1964, 1967–1970 (?)) и *Мархабо* («Приветствие») (1964).

Аъзам Камолов (1912, г. Самарканд – 1971, г. Душанбе) родился в крестьянской семье. В юности был учеником-*шогирдом* *устода* Абдулкодир Исмоилова и, соответственно, продолжателем школы Исмоила Нойи. Его исполнение на *нае* высоко оценивалось слушателями и при-

знавалось образцом высокого профессионализма в традиционной музыкальной культуре. А. Камолов, кроме того, был первым таджикским дирижером. Работал в Самарканде, в 1936 г. переехал в Душанбе. В 1941 г. получил звание народного артиста Таджикской ССР и ордена Ленина. Известен в Таджикистане и как композитор<sup>1</sup>. Коллекция содержит две композиции в его исполнении – традиционный сольный наигрыш *Чоргохи як* («В ладе *чоргох*») (1964) и пьесу С. Калоннова и Н. Савиной «*Суруд ва ракс*» («Песня и танец») для оркестра народных инструментов с солирующим *наем* (1966).

Нисон Шоулов (1925, г. Бухара – 2000, Израиль) – *найнавоз*, *устод*, народный артист Таджикской ССР (1978). Один из крупнейших знатоков и интерпретаторов таджикской народной музыки. Музыкальные знания получил от своего деда. В 1939 г. окончил музыкальное училище в Бухаре. Работал в театрах, был артистом Государственной филармонии Таджикской ССР и музыкальным руководителем ансамбля *макомистов*. Преподавал в Таджикском государственном институте культуры и искусств им. М. Турсунзаде (Рачабов А., 2009, с. 413). Коллекция Золотого фонда содержит 24 аудиозаписи в его исполнении. Это 15 традиционных наигрышей с вариантами (19 записей): *Сабо* («Утренний ветер») (1958), *Сайри гулишан* («Прогулка по цветущем саду») (1958), *Чули Ирок* («Степь Ирака») (записи 1960, 1960, 1979), *Оби равон* («Текущая вода») (записи 1963, 1975), *Дилафруз* (женское имя, букв. «озаряющая сердце») (1964), *Нолаи най* («Стон ная») (1964), *Бахор* («Весна») (1965), *Ёрат шавам* («Стать твоим возлюбленным») (1966), *Чонон* («Возлюбленная») (записи 1966, 1979), *Дузох* (второй маком в шашмакоме) (1969), *Оханги покистони* («Пакистанская мелодия») (1979), *Дар Фирогат* («Тоска») (1979), *Ором* («Спокойствие») (1980), *Ба-*

*ёти* 2, 3 («В ладах баёт 2 и 3») (1984), *Хануз* («До сих пор») (1984). Также записаны пять авторских композиций: *Алла* («Колыбельная») У. Толмасова и С. Хамроева (1964), *Кашкарчаи Содирхон* («В стиле Содирхона из Кашкара») Х. Содирхона (1964), *Суруди бе матн* («Песня без слов») М. Муллочонова (1964), *Нолаи най* («Стон ная») Н. Шоулова (1972) и *Нолаи най* У. Толмасова (1975).

Курбонали Ёкубов (1949, г. Душанбе) – *найнавоз*, *устод*, заслуженный деятель искусств Таджикской ССР (1988), народный артист Таджикистана (2010), кавалер ордена *Шараф* («Честь»). Окончил Душанбинское музыкальное училище, а в 1973 г. художественный факультет Таджикского государственного педагогического университета имени С. Айни. Брал уроки у Нисона Шоулова. От него записаны четыре традиционных наигрыша: *Ракси кухистони* («Горный танец») (1979), *Бахория* («Весенняя») (1984), *Ашки ситора* («Плач звезды») (1987), *Гариби* («На чужбине») (1989); а также восемь композиций, авторами которых являются С. Билолов (пьесы *Ошик намеояд дигар* («Любовь больше не приходит») (1985), *Сафобахиш* («Дарующий покой») (1985), *Аскар равон* («Солдат идет») (1987)); С. Билолов и Б. Пиговат (*Хайр то рузи дигар* («До свидания») (1985)); Д. Дустмухаммедов (*Ракс барои най ва оркестр* («Танец для ная с оркестром») (1983)); Ш. Сайфиддинов и Б. Хабибов (*Суруди кухсор* – «Песня гор» (1988)); М. Тохиров (*Чаман ялла* – «Веселье на зеленой поляне» (1988)).

Третий период начинается с 1990 г. Последняя запись сделана в 2021 г. К этому периоду относится 95 образцов в исполнении 20 *найнавозов*. Удивление и восхищение вызывает тот факт, что записи традиционной музыки сотрудники Архива и музыканты вели в годы политической нестабильности (1990–1992) и гражданской войны, длившейся в Таджикистане

с 1992 по 1997 г. Эта работа позволила значительно пополнить коллекцию Золотого фонда в целом и коллекцию найгрышей на *нае* в частности. В этот период были записаны *найнавозы* Зафар Абдуллоев, Ахмадчон Ганиев, Курбонали Ёкубов, Рахматуллох Каримов, Илхом Муъминов, Хуршед Низомов, Давлат Одинаев, Сорбон Олимов, Махмадали Орзуев, Орзу Орзуев, Махмад Рахимов, Сайдали Сангов, Саидахмад Таборов, Холмурод Тагоев, Машариф Хомидов, Махмудчон Хусейнов, Халимчон Чураев, Фахриддин Шамсов, Нурали Шерматзода, Намоз Шеров. О трех исполнителях нам удалось собрать необходимую информацию в 2024 г. в ходе экспедиционной работы с ними.

Хуршед Низомов (1967, г. Душанбе) – *найнавоз*, музыковед, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов Таджикистана (2014), награжден медалью *Барои хизматхо* («За заслуги»). Выпускник Душанбинского музыкального училища, Таджикского государственного института культуры и искусств им. М. Турсун-заде, Ташкентской государственной консерватории им. М. Ашрафи, аспирантуры Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова, автор восьми научных публикаций. С 2020 г. работает директором Администрации творческих коллективов и музыкальных программ Комитета по телевидению и радиовещанию при Правительстве Республики Таджикистан. В коллекции содержится один найгрыш в его исполнении – композиция Х. Пирова *Сузи дил* («Боль в сердце») для *нае* в сопровождении оркестра народных инструментов (2001).

Нурали Шерматзода (1964, деревня Хучархи Дангаринского района Хатлонской области) – *найнавоз*, композитор, *устод*, народный артист Республики Таджикистан (2022). Окончил Душанбинское музыкальное училище, где учился игре

на *нае* у своего отца Табара Шерматова, Таджикский государственный институт культуры и искусств им. М. Турсун-заде. Преподавал в Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова. С 1989 г. является руководителем ансамбля «Дарё» при Комитете телевидения и радиовещания. В коллекции 13 исполненных им композиций. Среди них семь традиционных найгрышей (восемь записей) – *Гулбахорон* («Цветущая весна») (2014), *Ёд кунам* («Вспоминаю») (1992), *Наврӯзи оламоро* («Новый день мира») (2003), *Наврӯзи* («Наврӯз») (2003), *Оханги най* («Мелодия *нае*») (1989), *Тулуи Шамс* («Восход солнца») (1991, 1991), *Шахноз* («Царская грация») (1990). Кроме того, есть пять авторских композиций: *Мавҷрез* («Бурные волны») Муборакшо Чумъаева (2001); *Навозиш хамроз* («Сокровенное исполнение») и *Найрез 2* («Звучание *нае* 2») Нурали Шерматзода (2003, 2015 соответственно); *Тадбир ин буд* («Таков был замысел») и *Юсуфи гумгашта* («Потерянный Иосиф») Кудратулло Яхёева (1990).

Машариф (Шарифчон) Хомидов (1963, г. Хучанд) – *найнавоз*, *устод*, автор композиций для *нае*. Учился играть на *нае* у Абдуазиза Бойматова, а затем у Нисона Шоулова в Таджикском государственном институте культуры и искусств им. М. Турсун-заде. Более 30 лет является солистом ансамбля «Шашмаком», а также преподавателем *нае* в музыкальных школах Душанбе. От него записаны 12 традиционных образцов (11 найгрышей, у одного из которых есть вариант): *Абдурахмонбеги* («Потомок Абдурахмона») (2001), *Барки нигох* («Озарение взгляда») (1993), *Зеботаре* («Еще красивее») (1992), *Мухаммаси Ушшок* («Раздел макама Ушшок») (1993), *Наврӯзи ачам* («Персидский Наврӯз») (1990; 1999), *Насри сегох* («Повествование в ладе сегох») (1999), *Таманно* («Желание») (1996), *Хануз*

(«До сих пор») (1993), *Ракси покистони* (Пакистанский танец») (1999) *Чаман ялла* («Веселье на зеленой поляне») (1993), *Яллаи най* («Танец ялла с наем») (1996). Кроме того, он исполнил четыре авторские композиции: *Талкини Хиччоз* («Толкование макама Хиччоз») и *Найрез* («Звучание ная») А. Абдуллоева (1993, 1998 соответственно); *Ёди Ватан* («Воспоминание о Родине») Г. Саодатова (1999); *Пайванди дил* («Сердечная связь») М. Хомидова (1999).

Среди народных наигрышей представлены как сольные импровизации (26 записей), так и традиционные ансамбли (дуэты и трио), в которых помимо *ная* участвуют мембранофоны *дойра* и *таб-лак* (28 записей). Есть ансамбли и с участием традиционных струнных инструментов – *дутара*, *ситора*, *рубара*, *гиджака* (47 записей).

Эти наигрыши сильно варьируются по протяженности. Самый короткий из них – *Навои най* Сорбона Олимова, записанный в 2016 г. – длится 51 с, самый длинный – *Баёти ду* Нисона Шоулова, за-

писанный в 1984 г. – 8 мин 20 с. Разная их протяженность связана как с разнообразием музыкальных форм музыки *ная*, так и с индивидуальными подходами мастеров к исполнению. Короткие наигрыши, как правило, представляют собой яркие, насыщенные фрагменты традиционных композиций, длинные дают более полное представление о процессах формо- и ритмообразования, свойственных музыке *ная*.

Анализ коллекции показал, что она с разной полнотой репрезентирует две региональные традиции музыки таджикского *ная*: северную согдийскую и южную хатлонскую. Согдийскую традицию представляют, как минимум 50 образцов, исполненных Абдулкодиром Исмоиловым, Наимом Азимомым, Аъзамом Камоловым, Нисоном Шоуловым и Машарифом Хомидовым. К хатлонской традиции в настоящее время (до выяснения необходимых сведений об остальных исполнителях) могут быть с большой вероятностью отнесены 25 образцов в исполнении Курбонали Ёкубова и Нурали Шерматзода.

## ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Композиторы и музыковеды Таджикистана: Справочник / ред.-сост. Ф. Азизи, К. Хикматов, Н. Хакимов. Душанбе, 2010. 312 с.

## ЛИТЕРАТУРА

Кондратьева Н.М. Чалканские колыбельные в архивных аудиоколлекциях и научной литературе // Народная культура Сибири: Материалы XXVI и XXVII науч.-практ. семинаров Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. Омск, 2019. С. 38–44.

Хакимов Н. Народная музыкальная культура таджиков // Сохранение традиционной музыкальной культуры через участие местного сообщества. Душанбе, 2010. 43 с.

Рачабов А., Абдурашидов А., Азизи Ф. Донишномаи Шашмаком; Институти таърих бостоншиносӣ ва мардумшиносии ба номи А. Дониш. Душанбе, 2009. 422 с.

Низомов А. Таърих ва назарияи Шашмаком. Душанбе: Ирфон, 2003. 334 с.

Хакимов Н. «Шашмаком» дар карни XX: анъана ва навовари. Хучанд, 2005. 408 с.

## REFERENCES

Khakimov, N. (2005), “*Shashmakom*” dar karni XX: *an’ana va navovari*, Khuchand, 408 p. (in Tajik)

Khakimov, N. (2010), “Folk musical culture of Tajiks”, *Sokhranenie traditsionnoi muzykal’noi kul’tury cherez uchastie mestnogo soobshchestva* [Preservation of traditional musical culture through participation of local community], Dushanbe, 43 p. (in Russ.)

Kondratieva, N.M. (2019), “Chalkan lullabies in archival audio collections and scientific literature”, *Narodnaya kul’tura Sibiri* [Folk culture of Siberia], Omsk, pp. 38–44. (in Russ.)

Nizomov, A. (2003), *Tarikh va nazariyai Shashmakom*, Irfon, Dushanbe, 334 p. (in Tajik)

Rajabov, A., Abdurashidov, A., Azizi, F. (2009), *The Shashmaqom encyclopedia*, Institute of History of Archeology and Ethnography named after A. Donish, Dushanbe, 422 p. (in Tajik)

**Сведения об авторе**

Ардашерзода Комрон Ардашер, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Н.М. Кондратьева)  
E-mail: komron-0605@mail.ru

**Author Information**

Komron A. Ardasherzoda, Postgraduate at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), docent N.M. Kondratieva)  
E-mail: komron-0605@mail.ru

Поступила в редакцию 14.06.2025

После доработки 18.07.2025

Принята к публикации 20.08.2025

Received 14.06.2025

Revised 18.07.2025

Accepted for publication 20.08.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 200–214  
ISSN 2308-1031  
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 3, pp. 200–214  
ISSN 2308-1031

© Забулионите, А.К.И., Цзян Тао, 2025  
УДК 78.072  
DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-200-214

## ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ПЕСНЕ ХУ ЛИ И ЛИ ЮЙГАНА «НОВАЯ “ОХМЕЛЕВШАЯ ФРЕЙЛИНА”» Часть 2

А.К.И. Забулионите<sup>1, 2</sup>, Цзян Тао<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Санкт-Петербург, Российская Федерация

<sup>2</sup>Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

**Аннотация.** С целью определения эстетического направления (*шинуазри* / постмодернизм) поп-песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”» анализируется музыка, исполнение и ее клип. Показывается, что в музыке поп-песни органически сливаются два музыкальных потока: элементы традиционной китайской пекинской оперы и ритмы западной поп-музыки (R&B, рок-музыки). В музыке поп-песни достигается художественное состояние «и-цзин», соответствующее традиционной китайской эстетике, психологии и философской традиции. Композитор Ху Ли обращается к традиционным музыкальным приемам (использует присущий пекинской опере резонаторный звук «иньцян», характерные для китайской музыкальной культуры мелодические приемы, прибегает к агогике). Поверх эмоционально целостного выражения китайского духа, образующего основу музыкального текста, наслаиваются западные элементы, придающие современный окрас повторяющимся вечно-истинным образам китайского восприятия мира. Анализ показывает, что в поп-песне Ху Ли нет признаков постмодернистской деконструкции и фрагментации китайской национальной традиции, а единственный прием, который можно было бы истолковать как постмодернистский – тема возвращения (заданная как в тексте песни, так и в музыке, исполнении и клипе) не может быть определен как постмодернистский *déjà vu*, ибо он не поддержан другими принципиально важными признаками постмодернизма. Возвращение к прошлому и в целом обращение к классической традиции, присущее современному китайскому эстетическому направлению *шинуазри*, суть которого мы определили как стилизацию, исполняющую важную коммуникативную роль в культуре. Выявленные в анализе особенности воссоздания классических образов в поп-песне «Новая “Охмелевшая фрейлина”» не приводят к распаду ни классических образов, ни целостного восприятия мира. В этой песне присутствует переосмысление традиции в виде стилизации, т.е. ее следует отнести к эстетике *шинуазри*, но не постмодернизма.

**Ключевые слова:** поп-музыка, *шинуазри*, постмодернизм, стилизация, традиционная китайская культура, современная китайская музыка

**Конфликт интересов.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Забулионите А.К.Т., Цзян Тао. Переосмысление классической традиции в песне Ху Ли и Ли Юйгана «Новая “Охмелевшая фрейлина”». Часть 2 // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 200–214. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-200-214.

# REINTERPRETATION OF THE CLASSICAL TRADITION IN THE SONG OF HU LI AND LI YUGANG “THE NEW «DRUNKEN BEAUTY»”

## Part 2

A.K.I. Zabulionite<sup>1,2</sup>, Jiang Tao<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg State University, 199034, Saint Petersburg, Russian Federation

<sup>2</sup> A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

**Abstract.** In order to determine to which aesthetic direction (chinoiserie / postmodernism) the pop song “The New «Drunken Beauty»” belongs, we analyze the music, performance and video of the pop song. It is shown that pop song music organically merges two musical streams: elements of traditional Chinese Peking opera with the rhythms of Western pop music (R&B, rock music). The analysis shows that the pop song music achieves the artistic state of “i-ching” that is in line with traditional Chinese aesthetics, psychology and philosophical tradition. Composer Hu Li turns to traditional musical techniques – he uses the yinqiang resonator sound characteristic of Beijing opera, melodic techniques typical of Chinese musical culture, and turns to agogic. On top of the emotionally holistic expression of the Chinese spirit that forms the basis of the musical text, Western elements are layered, giving a modern colouring to the recurring eternally true images of the Chinese perception of the world. The conducted analysis shows that in Hu Li’s pop song there are no signs of postmodernist deconstruction and fragmentation of the Chinese national tradition, and the only technique that could be interpreted as postmodernist – the theme of return (set both in the lyrics and in the music, performance and music video) in fact cannot be defined as a postmodernist technique of *déjà vu*, because it is not supported by other fundamentally important features of postmodernism. The analysis shows that there are no signs of postmodern deconstruction and fragmentation of Chinese national tradition in Hu Li’s pop song, and the only technique that could be construed as postmodernist – the theme of return (set both in the lyrics and in the music, performance and music video) cannot actually be defined as a postmodernist technique of *déjà vu*, for it is not supported by other fundamentally important signs of postmodernism. The return to the past and, in general, the appeal to the classical tradition is inherent in the modern Chinese aesthetic trend of chinoiserie, the essence of which we defined as stylization, which plays an important communicative role in culture. The peculiarities of recreating classical images in the pop song “The New «Drunken Beauty»” revealed in the analysis do not lead to the disintegration of classical images, nor to the violation of the holistic perception of the world. In this song we encounter a reinterpretation of tradition in the form of its stylization, thus it should be attributed to the aesthetics of chinoiserie, but not to the aesthetics of postmodernism.

**Keywords:** pop music, chinoiserie, postmodernism, stylisation, traditional Chinese culture, contemporary Chinese music

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

**For citation:** Zabulionite, A.K.I., Jiang Tao (2025), “Reinterpretation of the classical tradition in the song of Hu Li and Li Yugang «The New ‘Drunken Beauty’». Part 2”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 200–214. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-200-214.

**Анализ музыкального текста песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”».** За-ложенная Ху Ли (автором слов и музыки) переакцентировка в поэтическом тексте песни, как показано в первой части статьи, не позволяет говорить о разложении классических образов, а следовательно, отнести текст песни к постмодернистской эстетике. В анализе музыки Ху Ли, исполнения Ли Юйгана и клипе к песни

(режиссеры Цинь Цзюнь и Бай Юньфэй) определим как интерпретируется классическая традиция, чтобы показать, что песня «Новая “Охмелевшая фрейлина”» относится к эстетике *шинуазри*.

Анализируя музыку, следует отметить, что она обусловлена образами и акцентами текста песни. Сочиняя музыку, Ху Ли обращается к традиции пекинской оперы школы Мэй, что декларируется

в названии поп-песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”». Чтобы в музыкальную ткань песни интегрировать элементы традиционной китайской пекинской оперы в западную R&B и рок-музыку, в аранжировке и инструментовке композитор Ху Ли использовал как традиционные китайские музыкальные инструменты (флейта *сяо*, *гуцинъ*, *пипа*, *гучжэн*, бамбуковая флейта *чжуди*), так и современные (электронная гитара, электрический бас, джазовый барабан, синтезатор).

Ху Ли создает стандартную для произведений поп-музыки структуру композиции: Вступление–А–В–интерлюдия–А1–В1–Заключение. Но если говорить об общем «художественном состоянии» («и-цзин» 意境), которое вызывает музыка Ху Ли, то оно определяется присущим китайской традиционной музыке линейным мышлением, идеологической основой которого, как известно, являются философские идеи: конфуцианская «золотая середина» (чжун-юн 中庸之道), даосское «действие через бездействие» (у-вэй 无为) и буддийская «пустота» (кун 空). В то же время, гармонически сочетая традиционную китайскую пентатонику с элементами гексахорда<sup>1</sup> (с добавленным звуком «бянь-гун» 变宫) и с приемами западной поп-музыки, композитор придает новое звучание традиционной мелодии оперы «Охмелевшая фрейлина».

В поп-песне композитор Ху Ли использует характерный для пекинской оперы резонаторный звук «иньцян» (音腔). Согласно китайскому исследователю Шэнь Ця, «любой резонаторный звук, который представляет собой особый способ изменения высоты тона, интенсивности и тембра звучания, можно назвать “иньцян”» (У Жуньхуа, 2018, с. 79). Он имеет важную художественную ценность и эстетическое значение в таких видах традиционного китайского искусства, как музыкальная драма (пекинская опера Цзинцзюй,

хэнаньская опера Юйцзюй, гуандунская опера Юэцзюй и др.), исполнительское искусство на национальных музыкальных инструментах и национальное пение.

Например, в припеве части В композитор неоднократно использует малые интервалы – малую секунду в тт. 33 и 37 (см. приложение, пример 1). В китайской традиционной музыке эти интервалы являются одним из проявлений «иньцян». Следует отметить, что этот прием не соответствует тому, что в западной классической музыке называется мелодическим украшением звука (мелизмами), поскольку «иньцян» является неразрывным целым с основной мелодией, а не ее внешним декоративным элементом. У Жуньхуа, Ли Синь отмечают, что Шэнь Ця, исследователь теории «иньцян», полагает, что любой звук с фиксированной высотой может стать «иньцян». Под «иньцян» понимается особый стиль звука, создаваемый варьированием акустических компонентов (высоты, интенсивности, тембра) в процессе извлечения звука (У Жуньхуа, 2018, с. 79).

Такие звуки, рождаемые специальной вокальной артикуляцией, придают мелодии объемность, тембровую красочность, эффект резонансной глубины. Являясь элементарной единицей музыкальной структуры, «иньцян» можно назвать «клеткой», из которой состоит организм традиционной китайской музыки. Как показывают исследователи У Жуньхуа и Ли Синь, «иньцян» – целостная структура. С точки зрения и механизма звукопорождения, и процесса восприятия звука, и эстетических предпочтений, «иньцян» является прямым порождением традиционной китайской культуры и эстетической психологии и он неразрывно связан с философской идеей о диалектическом единстве человека и природы» (У Жуньхуа, 2018, с. 79). В поп-песне резонансный звук «иньцян» придает своеобразный колорит пекинской оперы.

Среди средств музыкальной выразительности мелодия всегда считалась наиболее яркой. Именно в национальных мелодиях больше, чем в других средствах выразительности (таких, как метр, ритм, темп и другие), выражается характер народа, его культурный архетип и чувство эстетического. В мелодии «Новая “Охмелевшая фрейлина”» Ху Ли отводит большую роль двум сочетаниям трех музыкальных звуков: Цзюэ-Чжи-Юй трихорд, состоящий из малой терции и большой секунды; в нотах:  $g-b-c$  и Чжи-Юй-Гун «зеркальный» трихорд, состоящий из большой секунды и малой терции; в нотах:  $b-c-es$ . Сцепление трихордов Цзюэ-Чжи-Юй-Гун; в нотах:  $g-b-c-es$  служит ядром китайской пентатоники и наиболее распространенным мелодическим приемом.

Как отмечает Ши Юн, «эти “сочетания трех музыкальных звуков” являются отличительной особенностью китайской пентатоники. В некотором смысле можно сказать, что они являются основными интервалами и они проходят красной нитью через всю национальную музыку» (2018, с. 120). Уточним: речь идет уже не о некоторых отдельных интервалах, образующих трихорды, а о ладовом аспекте мелодии, в которой игра пентатонных трихордов имеет важнейшее музыкально-смысловое значение. Вся мелодия песни Ху Ли строится на варьировании трихордов, получающих развитие в пентатоническом пространстве мелодии на протяжении всей композиции (см. приложение, пример 1).

Малые терции Цзюэ-Чжи и Юй-Гун, даже если они как будто отделяются от пентатонной трихордовой структуры, сохраняют с ней ладово-интонационную связь, сообщая мелодии яркую национальную окраску (см. приложение, пример 1, часть В, тт. 32–49 и 66–90). В куплетной части А композитор использует

интервал большой секунды Чжи-Юй, которая также сохраняет ладовое значение (см. приложение, пример 1, тт. 17, 19, 21, 23 и т.д.). Следует отметить, что малая терция в рамках трихорда имеет особое значение в эстетике китайской музыки.

Исследователь Хуан Сянпэн в свое время рассуждал на тему психологии восприятия звуков китайцами с точки зрения «генезиса» вопроса. Он считает, что «хотя сама древнекитайская музыка больше не существует, она незаметно интегрировалась в национальную музыкальную традицию, она связана с тональными характеристиками нашего национального языка и живет в определенных мелодических мотивах, определенной ритмической форме, определенной структуре лада и даже музыкальных предпочтениях масс» (Хуан Сянпэн, 1978, с. 187). Он подчеркивает: «Малая терция занимает важное место в развитии китайского национального звукоряда. Даже сегодня в выкриках-припевах в китайских народных трудовых песнях в большинстве случаев используется малая терция» (Хуан Сянпэн, 1978, с. 192).

Исследователь Сю Хайлинь использовал результаты измерения звука примитивных китайских музыкальных инструментов, чтобы реконструировать психологию эстетического восприятия музыки первобытными людьми<sup>2</sup>. Он заявляет, что такая избирательная, стабильная, соответствующая правилам музыкальная структура «показывает нам развитое эстетическое чувство и понимание красоты тональной формы первобытных людей. Еще тогда установились музыкально-эстетические критерии и модель мышления, оказавшие глубокое и продолжительное влияние на структуру более поздней национальной музыки (включая мелодию, лад, структуру звукоряда и др.)» (Сю Хайлинь, 1990, с. 15).

Исследователь Ши Юн также подчеркивает значимое место малых терций

Цзюэ-Чжи и Юй-Гун в народной музыке (2018, с. 119). Кроме того, особое значение малой терции в китайской национальной мелодике зафиксировано в древнекитайских книгах: трактат «Ли цзи» («Записи о ритуале») глава «Юй цао» («Нефритовые нити»); трактат «Чжоу ли» («Чжоуские ритуалы») главы «Чунь гуань» («Весенние чиновники») и «Юэ ши» («Музыкант»); трактат «Юэ шу» («Книга о музыке») глава «Ли юнь» («Обряды и ритуал»).

С традиционной музыкой «Новую «Охмелевшую фрейлину»» связывает и особая роль звука 宫 гун, которую использует Ху Ли, создавая мелодию поп-песни. Особая функция и статус звука гун (宫) была зафиксирована в древнекитайских трактатах: «Ши цзи» («Исторические записки»), глава «Тянь гуань шу» («О небесных явлениях»); «Гуань цзы» («Древнекитайские философские трактаты»); «Хуай нань цзы – тянь вэнь сюнь» («Китайский философский трактат – толкование небесных знаков»); «Го юй» («Речи царств»); «Гуй гу цзы» («Учитель из долины бесов»); «Мэн си би тань» («Записки о ручье снов») и др.

Значимость звука гун (宫) закреплена и в конфуцианской музыкально-эстетической мысли, согласно которой внутреннее и внешнее должно находиться в гармонии (чжунхэ, 中和) и проявляться в «гуманности» (жэнь, 仁), что является предпосылкой для реализации «ритуалов и музыки» (лиюэ, 礼乐). Звук гун (宫) или лад гун (宫) считаются несущей формой, которая может воплощать эту «гуманность» (жэнь, 仁) и «нейтрально-гармоничный» (чжунхэ, 中和) музыкальный дух.

Значимость звука гун (宫) подчеркивается и в современном китайском музыкознании. Исследователь Фэн Вэньци называет гун (宫) «первым из пяти звуков» (1984, с. 23), а Сюнь-цзы в «Суждениях о функции музыки» так описывает значение этого звука: «В музыке при опре-

делении важнейшего и определяются созвучия, при сопоставлении музыкальных инструментов реализуется организация музыкального ритма, а при объединении нескольких музыкальных инструментов осуществляется становление музыкальных систем»<sup>3</sup>. Фраза «...при определении важнейшего и определяются созвучия» подразумевает, что сначала нужно установить основной звук – гун (宫), чтобы на этой основе создать другие звуки и объединить их всех в гармоничную музыку.

Если проследить развитие мелодии в куплетной части, можно увидеть, что каждая музыкальная фраза, состоящая из двух тактов, начинается со звука 宫 гун и заканчивается на звуке 羽 юй (тонике) (см. приложение, пример 1). Мелодический прием – начать со звука 宫 гун, широко распространен в китайской традиционной музыке, отсылает к таким свойственным китайской музыке категориям, как «гуманность» и «гармония».

Вся мелодия песни с характерными для традиционной китайской музыкальной культуры приемами (сочетание трех музыкальных звуков, малые терции, особая роль звука гун) строится как линейное мышление (сянь-син-сы-вэй 线性思维) с присущим ему стремлением к простоте и чистоте как наивысшему эстетическому идеалу (Тянь Цин, 1986).

Разные приемы линейного мышления присутствуют и в инструментовке песни. Например, в партии музыкального инструмента *pipa* в основной теме вступления Ху Ли использует прием элизии («рыба кусает хвост»), который является одним из проявлений подобного мышления. Согласно такому построению, новая музыкальная фраза начинается с той же ноты, на которую закончилась предыдущая. Например, в партии *pipa* (см. приложение, пример 2, тт. 7–15) начало фразы в т. 11 соединено с окончанием предыдущей фразы октавой Цзюэ-Цзюэ.

Таким образом мелодическая линия партии пипы ведется без резких переходов, музыкальные фразы соединяются между собой одной нотой, образуя мягкое волнообразное движение. Этот способ ведения мелодии отвечает линейной характеристике мелодического движения китайской музыки и соответствует таким психолого-эстетическим критериям китайского народа, как принцип целостности, который предполагает соблюдение старых принципов с постепенным внесением изменений и принцип «гармонии» (чжунхэ, 中和), противостоящий внезапным изменениям.

В песне «Новая “Охмелевшая фрейлина”» композитор и исполнители на китайских национальных музыкальных инструментах продемонстрировали и такую художественную особенность традиционной китайской музыки, как агогика, которая характеризуется свободой и подвижностью. Музыканты вольны отходить от метрономического ритма в эмоционально значимых местах мелодии, что придает особую выразительность исполнению «настроенческих произведений». Исходя из этого, в аранжировке поп-песни музыканты продемонстрировали разнообразие техник игры и звуковые особенности китайских национальных музыкальных инструментов, а именно: трели на продольной флейте сяо; фруллато, глиссандо и трели на бамбуковой флейте чжуду; флажолет на гужэне, тремоло на пипа и др.

Исполнительская агогика как своеобразная техника исполнения, сообщающая звучанию особую эстетическую окраску, придает музыке повествовательность и связность, способствует реализации единства конкретного и абстрактного, плана содержания и плана выражения, объективных особенностей содержания и формы и их субъективной интерпретации, сообщая мелодии «линейность». Кроме того, следует отметить, что агоги-

ка вступления перекликается с угасанием мелодии бамбуковой флейты и синтезатора в заключении. Соотносясь со строкой «увидеть во сне историю любви династии Тан», музыка усиливает буддийский мотив стихов («гостить в чужом мире»), придавая дополнительную глубину эмоциональному переживанию.

Анализ музыкального текста песни показывает, что китайская составляющая формирует эмоциональную целостность ткани, настроение, обращенное к духу китайской культуры. На этой китайской основе в музыкальный текст включаются элементы западной поп-музыки. Добавление элементов R&B и рок-музыки в аранжировку песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”» и использование современных музыкальных инструментов (электрогитары, электрического баса, джазовых барабанов, синтезаторов электронной музыки) в аккомпанементе придают мелодии современное звучание.

**Исполнение Ли Юйганом песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”» и видеоклип.** В исполнении песни Ли Юйган обращается к разным приемам пения в традиционной китайской пекинской опере. Его пению присуща манера исполнения, именуемая «свободный стиль». Он использует также вокальный прием традиционной китайской оперы «фань-чуань» (выступление в чужом амплуа (反串)), сочетая его с современными популярными вокальными приемами. Следует отметить, что прием фань-чуань, т.е. исполнение ролей противоположного пола, имеет глубокий философско-мировоззренческий смысл. В китайской художественной эстетике существуют две важные категории – женственная красота (инь-жоу 阴) и мужественная энергия (янган 阳刚), которые, согласно китайским представлениям действуют параллельно и никакая из них не может быть остав-

лена в стороне. Противопоставленные и объединенные между собой, они являются движущей силой перемен (зарождения, развития, зрелости, упадка и исчезновения всякого сущего), образуя Путь Дао (и-инь-и-ян-вэй-чжи-дао — 阴—阳谓之道), который выражает основной принцип, пронизывающий мировоззрение китайской культуры.

Эстетический прием «фань-чуань» представляет собой художественную ипостась этого взаимного превращения и взаиморегулирования в природе, восходящий к философии даосизма, охватывающий все китайское искусство. Поэтому обращение Ли Юйгана к приему «фань-чуань» как к одному из важных средств художественной выразительности музыкального языка обогащает эмоциональную окраску песни дополнительными мировоззренческими коннотациями, присущими ментальности китайской культуры и китайской этнокультурной психологии.

Смысловое пространство песни не просто иллюстрирует, но по-своему расширяет видеоклип. Как в поэтическом тексте, музыке и в исполнении, так и в клипе творчески воспроизводятся национальные традиции китайской культуры. Создатели клипа в основном используют традиционные элементы китайской пекинской оперы (костюмы, грим, занавес, персонажи, движения и другие). Выступление как в мужском, так и в женском амплуа в клипе изображается в двух ракурсах. С одной стороны – ракурс ретроспективного взгляда.

Надев костюм традиционного персонажа китайской пекинской оперы «Цин И» (роль молодой женщины), сочетая его с гримом и движениями в стиле пекинской оперы, Ли Юйган сыграл на сцене персонаж из пекинской оперы школы Мэй «Ян Гуйфэй», пережив и прочувствовав трагическую окраску истории люб-

ви между императором Тан Сюаньцзун и его супругой Ян Гуйфэй с точки зрения современного человека. Тонко перебрасывая связь, преодолевающую время и пространство, он ведет диалог между современностью и прошлым. Такого рода диалог (заложенный уже в тексте песни: «Во сне вернулась к любви в династии Тан») соответствует буддийскому «закону причины и следствия на протяжении трех временных миров».

С другой стороны, в клипе отражен взгляд юноши на пекинскую оперу – учающий, передающий стремление современных молодых людей Китая приобщиться и прочувствовать традиционную китайскую культуру, дух культурного наследия.

**Выводы.** Анализ песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”» дал возможность выявить переакцентировку в истолковании традиционных образов. Однако их переосмысление в условиях обновляющейся жизни – естественное явление в исторической динамике культуры. Другой вопрос – характер выявленных смысловых сдвигов, которые сами по себе еще не позволяют отнести эту поп-песню к постмодернистской эстетике. Ни переосмысление традиционных образов, ни привнесенные западные элементы (в музыке, в исполнении, в клипе) не нарушают целостного гармонического мировосприятия, воплощенного в песне и присущего китайской культуре.

Можно ли обнаружить в этой песне признаки постмодернизма? При постановке этого вопроса прежде всего обращает на себя внимание тема возвращения к прошлому. Является ли она присущим постмодернизму приемом *déjà vu* (уже виденное)? В этой связи следует подчеркнуть: чтобы этот прием можно было характеризовать как постмодернистский, он должен применяться в комплексе с другими принципиально важными при-

знаками постмодернизма: дистанцированием от традиционного мировосприятия, которое подвергается фрагментации, со свободной игрой элементами в их отрыве от классических смыслов, с отрицанием линейного мышления, с эклектизмом, иронией/пастишем и др. Но этого постмодернистского комплекса характеристик не удастся выявить ни в тексте, ни в музыке Ху Ли, ни в исполнении песни Ли Юйганом.

Целостность мира в поп-песне «Новая “Охмелевшая фрейлина”» не распадается на элементы. Обращаясь к традиционным художественным приемам в создании как стихотворного, так и музыкального текста, а также принципам ее исполнения, автор остается в русле китайской традиционной эстетики, китайского мировосприятия, выраженных в философии и трех классических концептах творчества, которые окончательно оформились в эпоху Тан под влиянием философских систем конфуцианства, даосизма и буддизма (Сторожук А., 2006). Эта целостность китайской ментальности проявляется, конечно, уже в том виде, как она переживается современным молодым поколением, которое вовсе не порывает с историей, а пытается увидеть в ней

и собственные смыслы, и вечно повторяющиеся сюжеты.

Хотелось бы подчеркнуть, что оживающее прошлое, буддийский мотив посещения его в качестве гостя, становится важной чертой эстетического направления *шинуазри*, чертой, выражающей и протягивающей линию внутренней связи прошлого и настоящего. В *шинуазри* – не дистанцирование от прошлого, но связь с ним, не ирония или пастиш, но возвышение прошлого и углубление настоящего через соприкосновение с тем, что уже стало высокой и утонченной классикой. С эстетической точки зрения, прошлое в *шинуазри* охвачено сиянием, отсвет происходящих в нем событий путями Дао снова и снова возвращается в настоящее и обновляется в нем. *Шинуазри*, суть которого мы определили как стилизацию, является важным эстетическим направлением в обновлении классической традиции. Ибо стилизация в сопоставлении с понятием стиля, как отмечала Е.Н. Устюгова, не есть характеристика понижающая, но исполняет важную коммуникативную роль в культуре, о чем мы более обстоятельно писали в статье «Шинуазри как направление в китайском поп-музыке и как понятие в музыковедении» (Забулионите А.К., 2021).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Мелодия песни «Новая “Охмелевшая фрейлина”», тт. 1–95

♩ = 84

Part

10

Pt.

17

Pt.

那一年的雪花飘落

梅花开枝头 那一年的华清池旁 留下太多愁

20  
Pt.   
不要说 谁是谁 非 感情错 与对 只想梦里与你一起

23 **A**  
Pt.   
再醉一回 金雀钗 玉搔头是你 给我的礼物

26  
Pt.   
霓裳羽衣曲几番轮回 为你歌舞 剑门关是你对我

29  
Pt.   
深深的思念 马嵬坡下愿为真爱 魂断红颜 爱恨

33 **B**  
Pt.   
就在一瞬间 举杯对月情似天

37  
Pt.   
爱恨两忙忙 问君何时恋菊花

41  
Pt.   
台倒影明月 谁知吾爱心中寒 醉在君王

46 **间奏**  
Pt.   
怀梦回大唐爱

53 **A**  
Pt.   
金雀钗 玉搔头是你

59  
Pt.   
给我的礼物 霓裳羽衣曲几番轮回 为你歌舞



Пример 2. Песня «Новая “Охмелевшая фрейлина”», тт. 7–15

Pt.  
 GZ.  
 Guqin.  
 Pipa.  
 Xiao.  
 Fl. *tr* *gliss.*  
 St.  
 E. Pn.  
 E. Gt. 失真  
 E. Gt.  
 E. Bass  
 Drums

10

Pt.

GZ.

Guqin.

Pipa.

Xiao.

Fl.

St.

E. Pn.

E. Gt.

E. Gt.

E. Bass

Drums

13

Pt.

GZ.

Guqin.

Pipa.

Xiao.

Fl.

St.

E. Pn.

E. Gt.

E. Gt.

E. Bass

Drums

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Традиционный китайский национальный «гексахорд» – это лад, образованный путем добавления вспомогательного звука (цин-цзяо 清角 – это малая секунда выше 角-Цзюэ) или бьянь-гу 变宫 – малая секунда ниже 宫 Гун) к традиционной пентатонике (ступени китайского пятиступенного лада называются 宫 гун, 商 шан, 角 цзюэ, 徵 чжи и 羽 юй, которые в европейской традиции соответствуют ряду C–D–E–G–A. Добавление вспомогательных звуков обогащает красоту мелодической линии китайской музыки. В песне «Новая “Охмелевшая фрейлина”» первая ступень гексатонического звукоряда – нота Юй (с 羽)).

<sup>2</sup> Малая терция повсеместно встречается уже в таких древних китайских музыкальных инструментах, как окарина сюнь (однотональный дырочный музыкальный инструмент, издающий только два тона) и колокола чжун (древнекитайский ритуальный музыкальный инструмент).

<sup>3</sup> Сюнь-цзы (около 313–238 г. до н.э.) – знаменитый китайский мыслитель, писатель, политик, представитель конфуцианства. «Суждения о функции музыки» – глава из трактата философа Сюнь-цзы, в которой он рассуждает о музыке и связанных с ней вопросах.

## ЛИТЕРАТУРА

Забулионите А.К.И., Цзян Тао. Шинуазри как направление в китайском поп-музыке и как понятие в музыковедении // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 2. С. 67–76.

Сторожук А.Г. Художественные концепты и проблемы творчества в литературе эпохи Тан: Автореф. ... д-ра филол. наук. СПб., 2006. 46 с.

修海林. 氏族社会音乐形式美及其审美特征. 中国音乐. 北京. 1990第四期. 第一页13–16. (Сю Хайлин. Музыкальная форма и ее эстетические особенности в родовом обществе // Китайское музыковедение. Вып. 4. Пекин, 1990. С. 13–16.)

田青. 中国音乐的线性思维. 中国音乐学. 1986. 第四期. 第一页 58–67. (Тянь Цин. Линейное мышление китайской музыки // Китайское музыковедение. 1986. № 4. С. 58–67.)

吴润华·李歆. 沈怡《音腔论》及其学术影响力研究. 贵州大学学报·艺术版. 2018. 第32卷. 107期. С.77–82. (У Жуньхуа, Ли Синь. Исследование «Теории “иньцян” 音腔» Шэнь Ця и ее академического влияния // Журнал Университета Гуйчжоу. Художественное издание. 2018. Т. 32, № 107. С. 77–82.)

冯文慈. 释“宫商角徵羽”阶名的由来. 中国音乐. 第一期1984. с. 22–24. (Фэн Вэньци «Объяснение происхождения названий весов Гун, Шан, Цзяо, Чжэн и Ю». Содержится в сборнике Китайского общества истории музыки: «Источник древней музыки», 1984. С. 22–24).

黄翔鹏. 新石器和青铜器时代已知音响资料与我国音阶发展史问题/音乐论丛. 北京, 1978. 290 第一页. (Хуан Сянпэн. Известные акустические данные эпохи неолита и бронзы и проблемы истории развития гамм в моей стране // Музыкальная теория, серия 1. Пекин: Народ. муз. изд-во, 1978. 290 с.)

施咏. 中国传统乐论. 南京·东南大学出版社. 2018. 291 с. (Ши Юн. Теория традиционной китайской музыки. Нанкин: Юго-Восточный университет, 2018. 291 с.)

## REFERENCES

Feng Wenci (1984), Shi Gong, Shang, Jiao, Zhi, Yu jieming youlai [Explanation of the Origin of the Names of the Scales of Gong, Shang, Jiao, Zhi and Yu], *Zhongguo yinyueshi “guyuezhuyuan”* [Chinese Society for Music History Collection: The Source of Ancient Music], pp. 22–24. (in Chin.)

Huang Xiangpeng (1978), Xinshiqi he qingtongshidai de yizhi yinxiangziliao yu woguo yinjie fazhanshi wenti [The known acoustic data of the Neolithic and Bronze Age and the problems of the history of the development of scales in my country], *Yinyue lilun* [Music Theory], Series 1, People's Music Publishing House, Beijing, 290 p. (in Chin.)

Shi Yong (2018), *Zhongguo chuantongyuelun* [Theory of traditional Chinese music], Southeast University Publishing House, Nanjing, 291 p. (in Chin.)

Storozhuk, A.G. (2006), *Khudozhestvennye kontsepty i problem tvorchestva v literature epokhi Tan* [Artistic concepts and problems of creativity in the literature of the Tang epoch], Abstract of D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 46 p. (in Russ.)

Tian Qing (1986), *Zhongguo yinyuede xianxingsiwei* [Linear thinking of Chinese music], *Zhongguo yinyuexue* [Musicology in China], vol. 4, Beijing, pp. 58–67. (in Chin.)

Xiu Hailin (1990), *Shizu shehui yinyuexingshimei jiqi meigantezheng* [Musical form and its aesthetic features in the clan society], *Zhongguo yinyue* [Musicology in China], vol. 4, Beijing, pp. 13–16. (in Chin.)

Wu Runhua, Li Xin (2018), Shenqia “yinqianglilun” jiqi xueshu yingxiangli [Research on “Shen Cha's Yinqiang Theory 音腔” and its academic influence], *Guizhoudaxue xuebao “yishuban”* [Journal of Guizhou University. Art edition], Vol. 32, no. 107, pp. 77–82. (in Chin.)

Zabulionite, A.K.I., Jiang Tao (2021), “Chinoiserie as a trend in Chinese pop music and as a concept in musicology”, *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], vol. 2, pp. 67–76. (in Russ.)

## Сведения об авторах

Забулионите Аудра Кристина Иосифовна, доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, профессор Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, профессор Арктического государственного института культуры и искусств (Республика Саха, г. Якутск), ORCID: 0009-0000-7469-7902

E-mail: zkristi@mail.ru

Цзян Тао, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: 372816639@qq.com

**Authors Information**

Audra Kristina I. Zabulionite, D. Sc. (Philosophy), Professor at Saint Petersburg State University, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Professor at the Arctic State Institute of Culture and Arts (Republic of Sakha, Yakutsk), ORCID: 0009-0000-7469-7902

E-mail: zkristi@mail.ru

Jiang Tao, Postgraduate at the Institute of Music, Theater and Choreography of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: 372816639@qq.com

Поступила в редакцию 13.03.2025

После доработки 16.07.2025

Принята к публикации 20.08.2025

Received 13.03.2025

Revised 16.07.2025

Accepted for publication 20.08.2025

# ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

2025, Т. 13, № 3

16+

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору  
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций  
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-57798 от 18 апреля 2014 г.

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени 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](http://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 15.09.2025. Дата выхода в свет 30.09.2025

Формат 70х108/16. Усл. печ. л. 18.81 Уч.-изд. л. 14,7

Тираж 300 экз. Заказ № 147. 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