
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031

Т. 8, № 2. 2020

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2020

GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATOIRE

ISSN 2308-1031
Vol. 8, no. 2. 2020

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES
CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2020

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Бюзинг Отфрид, профессор (Германия, Фрайбург-им-Брайсгау)
Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)
Густова-Рунц Лариса Александровна, доктор искусствоведения, профессор (Белоруссия, Минск)
Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор (Россия, Новосибирск)
Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Дубровская Марина Юзэфовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Карелина Екатерина Константиновна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Москва)
Курленя Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Къркклисийски Томи Николов, доктор искусствоведения, профессор (Болгария, София)
Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Якутск)
Леонова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Лесовиченко Андрей Михайлович, кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор (Россия, Новосибирск)
Мичков Павел Александрович, кандидат искусствоведения (Россия, Новосибирск)
Молчанов Андрей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Екатеринбург)
Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Робустова Людмила Павловна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Серегина Наталья Семеновна, доктор искусствоведения (Россия, Санкт-Петербург)
Степняк Збигнев, доктор гуманитарных наук (Польша, Ольштын)
Ульмасов Фируз Абдушукурович, кандидат искусствоведения, доцент (Таджикистан, Душанбе)
Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Владивосток)
Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Ростов-на-Дону)
Штуден Лев Леонидович, доктор культурологии, профессор (Россия, Новосибирск)

Ответственный секретарь – Светлова Ольга Александровна

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

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

JOURNAL OF MUSICAL SCIENCE

SCIENTIFIC JOURNAL
PUBLISHED SINCE 2013
4 TIMES PER YEAR

EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

Büsing Otfried, Professor (Germany, Freiburg im Breisgau)

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

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

Donskikh Oleg Al'bertovich, D. Sc. (Philosophy), Professor (Russia, Novosibirsk)

Drozhzhina Marina Nikolaevna, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

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

Karelina Ekaterina Konstantinovna, D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

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

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

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

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

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

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

Professor (Russia, Novosibirsk)

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

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

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

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

Robustova Lyudmila Pavlovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

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

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

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

Ul'masov Firuz Abdushukurovich, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Tajikistan, Dushanbe)

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

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

Shtuden Lev Leonidovich, D. Sc. (Culturology), Professor (Russia, Novosibirsk)

Responsible secretary – Svetlova Ol'ga Aleksandrovna

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

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

ТАТЬЯНА АРКАДЬЕВНА РОМЕНСКАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ (к юбилею ученого)

© Леонова, Н.В., Робустова, Л.П., Светлова, О.А., 2020

УДК 78.072

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10020

ТАТЬЯНА АРКАДЬЕВНА РОМЕНСКАЯ – УЧЕНЫЙ И ПЕДАГОГ (к 100-летию юбилею)

Н.В. Леонова¹, Л.П. Робустова¹, О.А. Светлова¹

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

Аннотация. Статья посвящена деятельности музыковеда, доктора искусствоведения, кандидата исторических наук, профессора Татьяны Аркадьевны Роменской, которой в 2020 г. исполняется сто лет, шестьдесят из них она проработала в Новосибирской консерватории. Здесь сформировались ее научные интересы, в полном объеме реализовался педагогический потенциал. Авторы выявляют особенности педагогической и научной деятельности сибирского музыковеда. Главной темой, позволившей внести существенный вклад в отечественное музыковедение, стала для Т.А. Роменской музыкальная культура Сибири. На огромном массиве собранных архивных и порой труднодоступных опубликованных источников ей удалось написать историю формирования и развития региональной музыкальной культуры на протяжении большого периода – от конца XVI в. до начальных десятилетий XX в. В сферу внимания включены музыкальный быт разных социальных групп сибиряков, образование, концертная, музыкально-театральная, просветительская, научная деятельность и ряд других составляющих явлений. На основе целостного описания культуры произведена периодизация музыкально-исторического процесса, обозначены ведущие тенденции развития, центры и широкий круг имен участников музыкальной жизни. Педагогическая работа Т.А. Роменской в значительной мере всегда была связана с исследовательскими интересами и установками. Не только потому, что на материале многолетних научных изысканий был разработан и внедрен в учебный процесс курс «История музыкальной культуры Сибири», но и потому, что стремление к новому проявилось в достаточно большом количестве освоенных лекционных и практических учебных курсов. Особое место в этом ряду заняла работа со студентами-музыковедами в классе по специальности и аспирантами. Под руководством Т.А. Роменской было написано около сорока дипломных работ. Среди них есть учебные опусы, посвященные традиционным для музыковедов темам – творчеству зарубежных, русских или современных отечественных композиторов. Однако значительную часть составляют работы, связанные с разными аспектами сибирской темы: фольклором коренных народов и разных социальных и локальных групп переселенцев, творчеством сибирских композиторов, художественной самодеятельностью и отражением музыкальной жизни в периодических изданиях. Так, научные устремления руководителя нашли продолжение в работах учеников.

Ключевые слова: Роменская Татьяна Аркадьевна, 100 лет, музыкальная культура Сибири, Новосибирская консерватория.

Конфликт интересов. Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Леонова, Н.В., Робустова, Л.П., Светлова, О.А. Татьяна Аркадьевна Роменская – ученый и педагог (к 100-летию юбилею). *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 2. С. 5–19. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10020.

TATYANA ARKADYEVNA ROMENSKAYA – SCIENTIST AND TEACHER (for the 100th anniversary)

N.V. Leonova¹, L.P. Robustova¹, O.A. Svetlova¹

¹ Glinka State Novosibirsk Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is dedicated to the activities of a musicologist, Doctor of Art Criticism, Candidate of Historical sciences, Professor Tatyana Arkadyevna Romenskaya, who will turn 100 years old in 2020. For 60 years she has been working at the Novosibirsk Conservatoire, where her scientific interests were formed, the pedagogical potential was fully realized. The authors identify features of the pedagogical and scientific activities of the Siberian musicologist. The main topic that made it possible to make a significant contribution to Russian musicology was for T.A. Romenskaya musical culture of Siberia. Based on collected archival and sometimes hard-to-reach published sources, she was able to write the history of the formation and development of regional musical culture over a long historical period – from the end of the 16th century to the early decades of the 20th century. The sphere of attention includes the musical life of various social groups of Siberians, education, concert, musical and theatrical, educational, scientific activities and a number of other components of the phenomena. periodization A holistic description of the culture allowed for the periodization of the musical-historical process is made, the basic development trends, centers and a wide range of names of participants in musical life are identified. Pedagogical work T.A. Romenskaya was always connected with research interests and attitudes. Not only because the course “The History of Siberian Musical Culture” was developed and introduced into the educational process based on the material of many years of scientific research, but also because a large number of different lecture and practical courses were mastered during the work in two departments. A special place in this row belongs to classes with students-musicologists in their specialty and work with graduate students. Under the leadership of T.A. Romenskaya about forty qualification papers were written. Among them there are educational opuses devoted to topics traditional for musicologists – the creative heritage of foreign, Russian or Soviet composers. However, a significant part of the prepared works related to various aspects of the Siberian theme: folklore of indigenous peoples and various social and local groups of newsettlers, the work of Siberian composers, amateur performances and the reflection of musical life in periodicals. So, the scientific aspirations of the leader were continued in the work of students.

Keywords: Romenskaya Tatyana Arkadyevna, 100 years old, musical culture of Siberia, Novosibirsk Conservatoire.

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

For citation: Leonova, N.V., Robustova, L.P., Svetlova, O.A. (2020), “Tatyana Arkadyevna Romenskaya – scientist and teacher (for the 100th anniversary)”. *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 5–19. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10020. (in Russ.)

Судьба подарила музыковеду Татьяне Аркадьевне Роменской, столетие которой мы с гордостью отмечаем в этом году, интересную, насыщенную, долгую, но трудную жизнь. Более 60 лет Татьяна Аркадьевна работает в Новосибирской консерватории. В НГК она стала маститым, авторитетным педагогом, профессором, кандидатом исторических наук и доктором искусствоведения (рис. 1). Многогранная деятельность Татьяны Аркадьевны была неоднократно отражена на стра-

ницах научных изданий. Однако наиболее полно творческий облик Т.А. Роменской представлен в монографической статье Л.П. Робустовой, посвященной 80-летнему юбилею «корифея музыкальной науки в Сибири» (2001, с. 201), как справедливо пишет автор. И тому есть немало подтверждений, в чем можно убедиться, обращаясь к публикации, не потерявшей свою актуальность и в настоящее время. В ней скрупулезно представлен творческий облик ученого и педагога, который

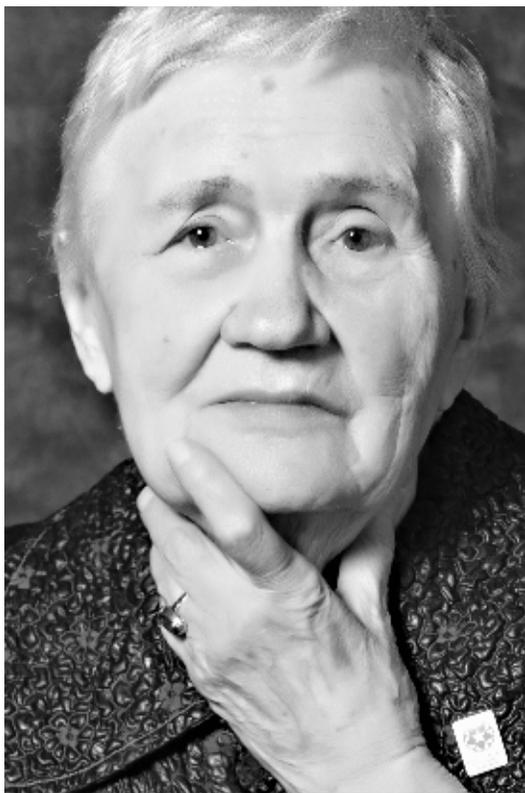


Рис. 1. Татьяна Аркадьевна Роменская.
Фото к 60-летию НГК, 2016 г.

поражает своим разнообразием, глубиной и неисчерпаемостью, что очевидно и двадцать лет спустя, которые Татьяна Аркадьевна как всегда провела в трудах и научно-творческом поиске.

Настоящая статья подготовлена выпускниками Новосибирской консерватории, которые в разные годы учились у Татьяны Аркадьевны. В данной работе мы ставим своей целью восполнить объективно существующий хронологический пробел в изучении ее научно-творческого пути, события которого еще не были отражены в печати. Кроме того, необходимо выпукло представить основные исторические вехи и разнообразные направления ее профессиональной самореализации, дополнив их важными с научной точки зрения фактами и подробностями, которые вкуче целостно характеризуют облик крупного ученого, внесшего неоценимый

вклад в дело культурного преобразования Сибири.

Т.А. Роменская родилась в Грозном, здесь она выросла, с отличием окончила школу, избрала профессиональный путь в музыкальное искусство. В 1938 г. поступила в Грозненское музыкальное училище, но получить диплом фортепианного отделения удалось лишь в 1946 г., поскольку во время войны училище было закрыто. В эти годы она работала «в самодеятельности воинских частей, во фронтовом театре, на оборонительных рубежах»¹. После войны продолжила педагогическую деятельность в музыкальной школе Грозного, преподавала сольфеджио.

В 1952 г. Татьяна Аркадьевна поступила на историко-теоретический факультет Саратовской консерватории, который закончила за четыре года (и опять с отличием), под руководством Л.Я. Хинчин написала перспективную в научном отношении дипломную работу об опере «Иоланта» П.И. Чайковского. Однако продолжить начатое исследование не удалось, жизнь требовала другого: сначала педагогическая деятельность в музыкальном и дошкольном педагогическом училищах Грозного, затем, в 1957 г., переезд в Ухту, где, работая в ДМШ, Т.А. Роменская провела два интереснейших в своей жизни года среди незаурядных людей – ссыльных представителей элитной части местной интеллигенции, два года духовного и интеллектуального обогащения.

1959 г. стал поворотным, изменившим судьбу: по рекомендации Л.Я. Хинчин – тогда уже заведующей кафедрой истории музыки недавно открытой Новосибирской консерватории (Шиндин Б., 2006, с. 286) – было получено приглашение на работу в сибирский вуз (рис. 2). Вместе с новым уровнем педагогической деятельности и реализации профессиональных возможностей открылись перспективы продолжения исследовательской работы.



Рис. 2. Т.А. Роменская. Фото из личного листка. Архив НГК, 1959 г.

Первые тридцать лет работы в консерватории были отданы кафедре истории музыки (рис. 3). И, конечно, студентам, с которыми она занималась по специальности, читала курсы истории русской и зарубежной музыки, архивно-библиографической и редакторской практики, в течение многих лет вела семинар по современной музыке, спецкурс «Основы научно-исследовательской работы». Значительную страницу в педагогической деятельности Татьяны Аркадьевны составил авторский курс «История музыкальной культуры Сибири», который стал ею читаться с 1974/75 учебного года (Головнева Н., 2006а, с. 233). Именно на кафедре истории музыки Т.А. Роменская начала заниматься исследованием музыкальной культуры Сибири, ставшей главной темой ее жизни.

Педагогическая деятельность в вузе складывалась успешно. Особенно много сил и энергии потребовали занятия с музыковедами по специальности. Как руководитель квалификационных работ – дипломных и диссертационных, выпол-

няемых на кафедре истории музыки, Т.А. Роменская всегда учитывала профессиональные интересы студентов и аспирантов, безусловно, ориентировалась на актуальные тенденции современного музыкознания и стоящие перед сибирской музыкальной наукой задачи. По выпускным работам отчетливо высвечиваются несколько векторов научных тем, разрабатываемых Татьяной Аркадьевной вместе с учениками (список дипломных работ и диссертаций приведен в прил. 2). Многие подготовленные ею специалисты продолжили намеченные в студенчестве научные изыскания, работая в разных городах Сибири.

Главным направлением ее класса стало изучение музыкальной культуры Сибири в различных исторических, региональных, жанровых аспектах. Тематика таких работ прослеживается уже в первые годы преподавания Т.А. Роменской, а со второй половины 1970-х гг. она становится приоритетной и единственной. Первый выпускник – О.И. Куницын (1964), работа которого о симфоническом творчестве Б. Ямпилова положила начало его пути как исследователя бурятской профессиональной музыки. Ныне он автор многочисленных публикаций о творчестве композиторов и исполнительстве Бурятии, учебников по бурятской музыкальной литературе². В работе В.Л. Сапельцева (1966) затрагивались проблемы тувинской музыкальной фольклористики, и в последующем в его статьях была предпринята «первая попытка осмысления исторического развития тувинской музыки в XX веке» (Карелина Е., 2009, с. 6). Якутская тема впервые была затронута в дипломной работе Л.Г. Ильиной, посвященной истории музыкальной культуры Якутии, которая рассматривалась на материале ораториального творчества (1978).

В аспирантуре под руководством Т.А. Роменской завершила свое исследо-



Рис. 3. С коллегами по кафедре истории музыки (Н.А. Мартынов, Т.А. Роменская, Л.Я. Хинчин, А.А. Асиновская, А.М. Айзенштадт), начало 1960-х гг.

вание специалист из Республики Саха (Якутия), выпускница Московской консерватории Г.Г. Алексева, в 1989 г. она защитила кандидатскую диссертацию «М.Н. Жирков и его роль в становлении якутской профессиональной музыкальной культуры». Галина Григорьевна стала известным якутским музыковедом, автором исследования в объеме докторской диссертации «Народно-песенное творчество в системе традиционной музыкальной культуры долган» (2005)³.

Периодом активного интереса Т.А. Роменской и ее студентов к фольклорным традициям Сибири стала вторая половина 1970-х гг., когда появились работы И.С. Королевой о песнях русского народа Сибири (1976), О.И. Бугаевой об изучении музыкального фольклора тюркоязычных народностей Сибири (1978), Н.В. Леоновой о современных процессах в народной песенности Сибири на примере анализа свадебных традиций (1978), Н.А. Уриевской о современном состоянии музыкальной фольклористики в Сибири (1978), Л.В. Борзуновой об инструментарии

сибирских народов (1979), М.К. Тебайкиной о проблемах сибирской музыкальной археологии (1980), и позже, в 1980-е гг., работы Т.Ю. Мартыновой о бытовании русской частушки в Сибири (1985) и С.В. Колеговой о рабочих песнях Сибири (1988).

Продолжив исследовательские поиски в рамках научного направления, определенного дипломной работой, Н.В. Леонова защитила кандидатскую диссертацию на тему «Русские календарные песни Сибири». В настоящее время она является ведущим сибирским этномузыкологом – исследователем музыкально-фольклорных традиций сибирских переселенцев, подготовившим ряд дипломированных специалистов и семь кандидатов искусствоведения⁴. Научная преемственность, направленность и системность исследований позволяют говорить о формировании в Новосибирске школы сибирской музыкальной фольклористики.

В 1970-е гг. студенты класса Татьяны Аркадьевны изучали различные аспекты региональной культуры, например,

вокальное творчество сибирских композиторов (Л.А. Химич, Е.Н. Бугрова), отражение музыкальных событий в прессе (Н.Л. Воропаева), и др. Работы студентов-музыковедов 1980-х гг. уже представляли общую картину музыкальной жизни Сибири в определенные исторические периоды. Можно заметить, что они образуют своего рода цикл, охватывающий вторую половину XIX в. (М.В. Аксенова, И.Л. Царева), десятилетие на рубеже XIX–XX вв. (Т.В. Мельникова), дореволюционный этап (М.Г. Войткевич) и советскую эпоху (И.М. Кузнецова, В.Г. Самсонова).

В этом видится особый подход научного руководителя к целостному охвату сибирской музыкальной культуры в ее синхроническом и диахроническом аспектах. Важным этапом в русле комплексного исследования истории музыкальной культуры Сибири стала кандидатская диссертация О.П. Новоселовой «Музыкальная жизнь Восточной Сибири второй половины XIX века», выполненная под руководством Т.А. Роменской уже на кафедре музыкального образования и просвещения и защищенная в 1990 г. в Ленинградской консерватории. Ценнейшие материалы вышеназванных квалификационных работ были использованы при подготовке фундаментального трехтомного издания «Музыкальная культура Сибири».

В дипломных работах учеников Татьяны Аркадьевны значительное внимание уделено отечественной музыке XX в., творчеству ведущих современных композиторов и представителей школ союзных республик. В их числе С.С. Прокофьев, Г.Г. Галынин, В.А. Гаврилин, С.М. Слонимский, В.Н. Салманов, А.А. Николаев, композиторы Молдавии – Э.Л. Лазарев, Эстонии – Л.М. Аустер. Из классико-романтического наследия изучались ранние симфонии Л. Бетховена, сонаты ранних романтиков, «Мефисто-вальсы» Ф. Листа, поздние оперы Н.А. Римского-Кор-

сакова. Диапазон исследуемых жанров простирается от детской фортепианной миниатюры и камерно-вокальных циклов до крупных симфонических и музыкально-театральных произведений.

В классе Т.А. Роменской зарождалась еще одна, новая для сибирского музыковедения тема синтеза искусств. Ее разработка принадлежит Н.П. Коляденко, диплом которой был посвящен музыкальным принципам формообразования в прозе Т. Манна (1975). Данный интерес вырос в исследования ученого в объеме диссертаций – кандидатской «Чувственное и рациональное в художественном обобщении» и докторской «Синестетичность музыкально-художественного сознания: на материале искусства XX века», монографий и учебных пособий и в результате привел к созданию в Новосибирской консерватории научного направления музыкальной синестетики. Оно получило продолжение в подготовленных под руководством Н.П. Коляденко девяти кандидатских и трех докторских диссертациях⁵.

Богатый профессиональный и жизненный опыт в сочетании с неугасаемым стремлением к освоению новых областей знаний сделали Т.А. Роменскую разносторонним специалистом, обладающим широким кругозором (рис. 4). Эти качества позволили ей видоизменить профиль своей педагогической деятельности: в конце уходящего XX в. ее профессиональная жизнь дважды сделала достаточно крутой вираж. Первый раз в 1988, а второй – в 1992 г. Свобода работать и творить, созидать и создавать послужили поводом откликнуться на призыв руководства консерватории войти в состав новой кафедры музыкального просвещения, которая после своей организации просуществовала в вузе пять лет. Татьяна Аркадьевна стала вести не только привычные для себя предметы вузовского



Рис. 4. Занятие по архивно-библиографической практике в архиве НГК, начало 1980-х гг.

учебного плана – музыкальную культуру Сибири, архивно-библиографическую и редакторскую практики, но и предметы педагогического цикла. Прежде всего, это педагогическая практика и руководство выпускными квалификационными рефератами по специальной педагогической подготовке, как они назывались в тот исторический период времени.

Проблематика дипломных рефератов достаточно широко представляет диапазон учебно-методической деятельности Татьяны Аркадьевны (список работ по специальной педагогической подготовке приведен в прил. 3). Она впервые за свою жизнь, преодолев 70-летний возрастной рубеж, занимается работой в области методики и практики преподавания различных дисциплин студентам-музыковедов, композиторов, исполнителей разных специальностей – дирижеров и вокалистов. Естественно, что в памяти всплывают и годы своей работы в учреждениях начального и среднего звеньев образования, их приходится анализировать, рефлексировать и делать основной задачей учебно-творческого руководства в процессе написания студентами письменных работ.

Конечно, Татьяне Аркадьевне пришлось на весь свой педагогический опыт работы в буквальном смысле слова по-

смотреть «другими глазами». А именно – с точки зрения психологии деятельности и развития человеческого сознания, музыкального слуха, мышления, процессов приобретения необходимых знаний, умений и навыков, а также совершенствования общих, музыкальных и профессионально-творческих способностей. Несмотря на большой стаж работы это был для нее, безусловно, новый опыт, который она приобретала как в юные годы, всегда оставаясь хорошей ученицей – качество необходимое творческим личностям, преодолевающим ограниченность исторического и биологического времени. Учительское ученичество! Это всегда ее формат жизнедеятельности. В этом состоит основное ее качество, неутомность ее души, для которой не существует привычных границ времени, которая всегда в творческом стремлении, поиске, полете, думает и мыслит категориями неизведанного и непривычного.

В контексте задач кафедры по-новому реализовывалась и ее лекторско-просветительская деятельность, которой она посвятила многие годы своей творческой биографии, но которая уже реализовывалась опосредованно и была связана с руководством практикой музыкально-просветительской работы. Кроме того, для специализирующихся студентов по дополнительной квалификации «музыкальный просветитель» Татьяна Аркадьевна читала лекции по курсу «История и актуальные проблемы просвещения». Данную квалификацию, равно как и квалификацию «музыкальный критик», в 1995–1999 гг. по желанию получали студенты-музыковеды НГК. Однако этот интересный опыт работы ограничился весьма небольшим количеством выпускников – трех просветителей и четырех критиков – и не позволил педагогам и студентам в полной мере реализовать свой творческий потенциал (рис. 5). В то же время важно



Рис. 5. На занятии по истории музыкальной культуры Сибири с музыковедами II курса ТКФ, 1998 г.

отметить, что даже в этот небольшой по продолжительности период времени Татьяна Аркадьевна оказалась на передовых рубежах учебно-поисковой деятельности, была готова и дальше раздвигать имеющиеся границы и преодолевать рубиконы уже привычного и устоявшегося – качества, свойственные подлинному новатору своего профессионального дела.

Работа Татьяны Аркадьевны в структуре кафедры музыкального образования и просвещения оказалась не только обоюдополезной, но и достаточно продолжительной – более двадцати лет. Своей деятельностью она показала неограниченные возможности по-настоящему творческой личности, возможности результативно трансформироваться в новые, хотя и смежные сферы, советом и делом быть полезной всегда и всем.

Смелость, даже бесстрашие перед новыми задачами, умение не пасовать

перед трудностями и адаптироваться к любым условиям, физическим и психологическим, в полной мере проявились в становлении и разворачивании научной жизни Т.А. Роменской. Традиционная музыковедческая тема в консерватории, связанная с изучением оперы «Иоланта» П.И. Чайковского, не получила в дальнейшем значительного развития, но именно эта исследовательская прелюдия, созданная под руководством замечательной Л.Я. Хинчин, выявила недюжинный интерес к научному освоению музыкальных явлений и сформировала твердые и надежные научные принципы, которые сопровождали сибирского музыковеда в последующие годы профессиональной работы в Новосибирской консерватории.

Самой продуктивной, значимой и востребованной темой, которой было отдано более 30 лет жизни, стала тема «сибирская», совершенно непопулярная в кругу

консерваторских музыковедов 1960-х гг. Идея научного освоения музыкальной культуры Сибири и первый объект внимания – музыкально-просветительская деятельность декабристов, были подсказаны Татьяне Аркадьевне профессором Леонидом Николаевичем Шевчуком (Робустова Л., 2001, с. 203), но это зерно упало на благодатную почву. Собирать материалы для исследования пришлось по крупицам, объезжая сибирские города, в которых имелись архивные и музейные хранилища нужных документов. И это в те годы, когда не было технических возможностей копировать и надо было переписывать от руки найденные сведения (ах, если бы тогда были компьютер, ксерокс и Интернет!).

Во время обсуждений на кафедре Татьяне Аркадьевне, по ее словам, «нередко доставалось», и, вполне вероятно, не без основания, за «элементы стихийности», вступающие в противоречие с дисциплиной. Однако это свойство ее «свободно-художнической» натуры не мешало ей быть чрезвычайно пунктуальной в формировании и систематизации личного научного архива. И своих учеников она учила делать выписки по всем правилам, «а не как попало»: отделять цитируемый текст от переизлагаемого, печатными буквами прописывать имена и названия, не использовать «доморощенных» сокращений и библиографических описаний и, обязательно не забывать проставлять страницы... Кажется, никому из учеников не удавалось сдать свою тетрадку или библиотечные каталожные карточки (на обороте которых Татьяна Аркадьевна любила помещать отдельные цитаты или конспекты небольших работ, соединив все карточки, имеющие отношение к данной работе, резинкой) с выписками с первого раза: она твердой рукой отмечала все огрехи, но эта «школа» многим из учеников впоследствии весьма пригодилась.

В 1971 г. первая сибирская тема Т.А. Роменской «Музыкально-просветительская деятельность декабристов в Сибири» завершилась защитой в Томском университете кандидатской диссертации по историческим наукам. Но в процессе подготовки этого, достаточно локального, исследования были обнаружены перспективы нового, совершенно грандиозного, объемного научного описания музыкальной культуры Сибири в многообразии составляющих ее элементов. Путь по созданию этой «эпопеи» потребовал продолжения и развития большой и тщательной собирательской работы, выработки принципов их предметной систематизации, определения критериев исторической периодизации протекавших в региональной музыкальной культуре процессов. На решение этой задачи потребовалось более двух десятков лет, результаты исследования воплотились в монографии и докторской диссертации (1992 и 1994), кульминационной точкой стала публикация фактически авторского второго тома (при участии в ряде разделов Б.В. Селиванова) «Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции» коллективной трехтомной (в шести книгах) монографии, опубликованной в 1997 г. к 40-летию Новосибирской консерватории (список трудов Т.А. Роменской приводится в прил. 1).

Опыт освоения «сибирской» темы показал два важных для ученого подхода: во-первых, музыкальная культура региона рассматривается ею обязательно сквозь призму истории, т.е. как история музыкальной культуры Сибири; во-вторых, подобную тему невозможно раскрыть в рамках классического музыкознания, необходимо выходить за границы отдельной науки – наиболее глубокое знание рождается на пересечении разных научных дисциплин. Вот почему следует опираться на опыт истории, философии,



Рис. 6. Лекция для музыковедов в Центре исследований музыкальной культуры народов Сибири, 2006 г.

культурологии, социологии, этнографии, фольклористики и других областей знания для создания достоверной и объемной картины региональной музыкальной культуры. Этим подходам Татьяна Аркадьевна осталась верна и на следующем выраже своей деятельности.

В планах было продолжение сибирской темы, но с погружением в более ранние исторические пласты: а что было в Сибири «до походов Ермака»? Эта проблематика опять потребовала расширения научного кругозора. Освоение, с одной стороны, основополагающих авторитетных трудов по археологии, антропологии, физиологии, языкознания и, с другой – новинок, работ, предлагающих спорные трактовки научных фактов и неожиданные способы решения научных проблем, связанных с ранними этапами развития человека и человечества вообще, привело к желанию включиться в изучение и обсуждение проблем палеоистории, гипотетических вопросов происхождения музыки и речи, используя для этого специальные знания и интуицию музыковеда. И опять научный поиск (исходить из имеющихся фактов и опираться на логику научного размышления) и вера в необходи-

мость и состоятельность своего научного видения даже тогда, когда ты один, или почти один в данном проблемном поле науки, а результаты твоих изысканий вызывают не энтузиазм и одобрение, а недоумение и скепсис...

У подлинного научного поиска нет легких путей. Но Татьяна Аркадьевна открыто и смело служит сибирской музыкальной науке. Она в числе первых докторов наук вместе с Г.И. Гильбурдом, Е.Г. Гуренко, С.П. Галицкой и Ю.Н. Плаховым вошла в состав открывшегося в 1994 г. Специализированного совета по защите кандидатских диссертаций, реорганизованного в 2001 г. в докторский. Тогда же, в 2001 г. она стала главой образованного приказом ректора Е.Г. Гуренко нового структурного подразделения консерватории – Центра исследований музыкальной культуры народов Сибири (Головнева Н., 2006б) (рис. 6, 7). Последние десять лет Татьяна Аркадьевна вновь работает на кафедре истории музыки, продолжая активно консультировать всех



Рис. 7. На заседании научного семинара «Народная культура Сибири и Дальнего Востока». НГК, октябрь 1997 г.

обучающихся по вопросам истории музыкальной культуры Сибири, публиковать статьи, работать над монографией. Поистине велик научный вклад Татьяны Аркадьевны в историческое музыковедение. Ее главная тема исследования музыкальной культуры Сибири стала магистральным направлением Новосибирской консерватории, открыла пути многим ученикам и последователям.

Подтверждением сказанному является настоящий выпуск журнала «Вестник музыкальной науки», в котором ряд статей посвящен музыкальной культуре Сибири в ее историческом прошлом и настоящем. Данные публикации являются своего рода научным приношением Учителю и Коллеге – профессору Татьяне Аркадьевне Роменской в честь ее знаменательного юбилея!

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Список научных трудов

Т.А. Роменской

1. Иоланта» – лирико-психологическая камерная драма Чайковского. Исследование. Рукопись. 1962. 3 п.л.
2. Романсы русских композиторов на стихи Пушкина. Исследование. Рукопись. 1963. 2 п.л.
3. Музыкальная культура Новосибирска 10–70-х годов XX в. Исторический очерк. Рукопись. 1967. 6 п.л.
4. К вопросу о музыкально-эстетических взглядах декабристов в канун восстания // Вопросы эстетики и музыковедения: Науч.-метод. зап. Новосибир. гос. консерватории. Новосибирск, 1968. Вып. 4. С. 164–178. 1 п.л.
5. К вопросу о музыкально-эстетических взглядах декабристов в период сибирской ссылки // Вопросы эстетики и музыковедения: Науч.-метод. зап. Новосибир. гос. консерватории. Новосибирск, 1968. Вып. 4. С. 199–223. 1,4 п.л.
6. Музыкальная культура советской Сибири. Статья. Рукопись. 1968. 2 п.л.
7. Музыкальная культура советской Сибири // История Сибири: В 5 т. Т. 5. Л.: Наука, 1969. С. 404–406.
8. Музыкально-просветительская деятельность декабристов в Сибири: Дис. ... канд. ист. наук. На правах рукописи. 1971. 12 п.л.
9. Музыкально-просветительская деятельность декабристов в Сибири: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Томск, 1971. 1 п.л.
10. Творческий портрет М.И. Невитова. Статья. Рукопись. 1973. 2 п.л.
11. Музыка в жизни и деятельности декабристов // Декабристы и русская культура. Л.: Наука, 1975. С. 295–324 (АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры). 2,2 п.л.
12. Вокальная лирика новосибирских композиторов. Рукопись. 1975. 3 п.л.
13. Музыка в семье декабриста П.Н. Свистунова // Советская музыка. 1976. № 1. 0,75 п.л.
14. Пионеры музыкального просвещения советской Сибири // История музыкальной культуры Сибири. М., 1978. С. 5–29. 2 п.л.
15. Раздумья музыканта над Собранием Кириши Данилова. Исследование. Рукопись. 1980. 4 п.л.
16. Из истории музыкального образования в Сибири // Музыкальная жизнь. Творчество. Методические проблемы музыкальной науки: Тез. конф. СК РСФСР. Новосибирск, 1982. С. 14–16. 0,1 п.л.
17. Об изучении музыкальной культуры народов Сибири в Новосибирской консерватории // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки: Тезисы. Ташкент: ФАН, 1983. С. 23–25. 0,1 п.л.
18. О взаимодействии музыкальных культур Сибирского региона // Музыкальная культура Сибири и Дальнего Востока. История и современность: Тез. зон. науч. конф. Новосибирск, 1983. С. 12–14. 0,2 п.л.
19. Из истории идей патриотизма в музыкальном искусстве русских сибиряков // Гражданская и патриотическая тематика в музыке композиторов Сибири: Тез. Новосибирск, 1986. С. 51–54. 0,2 п.л.
20. К вопросу об источниках сведений по музыкальному творчеству и быту народов Сибири XVIII–первой половины XIX в. // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока: Межвуз. сб. науч. тр. Новосибирск, 1986. Вып. 3. С. 154–182. 1 п.л.
21. Проблемы эстетики на страницах первого журнала // Развитие литературно-критической мысли в Сибири. Новосибирск, 1986. С. 35–56 (АН СССР, Сибирское отделение, Институт истории, филологии и философии). 1 п.л.
22. О пропаганде эстетических и литературоведческих знаний тобольским журналом «Библиотека ученой...» // Очерки литературной критики Сибири. Новосибирск, 1987. С. 69–79 (АН СССР, Сибирское отделение, Институт истории, филологии и философии). 0,75 п.л.
23. История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 г.: Моногр. Рукопись. 1989. 27 п.л.
24. Музыкально-театральная жизнь Сибири во 2-й половине XIX в. Статья. Рукопись. 1991. 1 п.л.

25. История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года: Моногр. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. 412 с. 21,88 п.л.
26. Музыкально-просветительская деятельность сибирской церкви. Очерк. Рукопись. 1992. 0,5 п.л.
27. Сибирская музыкально-критическая мысль во 2-й половине XIX в. Статья. Рукопись. 1992. 2 п.л.
28. История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года: Дис. ... д-ра искусствovedения. Новосибирск, 1994.
29. История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года: Автореф. дис. ... д-ра искусствovedения. Новосибирск, 1994. 1 п.л.
30. Роменская Т.А., Селиванов Б.В. Очерки по истории музыкальной эстетики Сибири (XVIII–XIX вв.) / Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 1995. 310 с. 18 п.л.
31. Музыкальная культура Сибири на этапе 1861–1905 гг. Исследование. Рукопись. 1996. 16 п.л.
32. История музыкальной культуры Сибири на этапе 1905–1917 гг. Исследование. Рукопись. 1996. 11 п.л.
33. Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2. Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции 1917 г. Кн. 2. Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1997. 510 с. 61 п.л.
34. Музыкальная культура Сибири от истоков до неолита. Моногр. Кн. 1. Рукопись. 2001. 10 п.л.
35. Предисловие // Понурова О.Н. Хоровая жизнь шестидесятых. Новосибирск, 2001. 0,2 п.л.
36. Музыкальная культура Сибири от неолита до вторжения казаков. Кн. 2. Рукопись. 2002. 3 п.л.
37. Предисловие // Ромм В.В. Танец и секреты древнейших цивилизаций. Новосибирск, 2002. 0,4 п.л.
38. О художнике, поэте-романтике и фантазере Вячеславе Иосифовиче Жалковском // Сибирский музыкальный альманах–2002. 2004. С. 274–279. 0,75 п.л.
39. Второй (переходной) этап процесса развития звукового общения (вокальной и вербальной речи) гоминид // Казначеевские чтения. 2007. № 1. С. 189–197. 1 п.л.
40. К проблеме происхождения речи (вербальной и вокальной) // Сибирский музыкальный альманах–2004. 2007. С. 53–69. 1,5 п.л.
41. Рождение вокального мелодизма в жизнедеятельности первобытного Человека // Проблемы развития сибирской школы академического пения: Сб. докл. межрегион. науч.-практ. конф. «Перспективы развития сибирской школы академического пения», 11–17 нояб. 2008 г.; Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2008 С. 54–64. 1 п.л.
42. Экскурс в историю формирования посылок возникновения элементов музыкального мышления // Казначеевские чтения. 2008. № 2. URL: http://slavzso.narod.ru/t3.html#_Точ194501325. 0,75 п.л.
43. Из Государственного архива Алтайского края // Сибирский музыкальный альманах–2005. 2009. С. 224–238. 1 п.л.
44. К вопросу об истоках музыкальной культуры Сибири: о методе исследования // Казначеевские чтения. 2009. № 1. URL: <http://slavzso.narod.ru/1-9/13.html>. 1 п.л.
45. Рождение интонации в речевом общении первобытного человека // Казначеевские чтения. 2009. № 2. С. 185–191. 0,5 п.л. URL: <https://textarchive.ru/c-1318939-pall.html>.
46. Становление ладового чувства у первых Homo Sapiens // Казначеевские чтения. 2010. № 2. С. 138–141. 0,3 п.л. URL: <http://slavzso.narod.ru/1-10/s2-10.html>.
47. Роль обертонового звукоряда в становлении ладового чувства первых Homo Sapiens // Казначеевские чтения. 2011. № 1. С. 160–163. 0,3 п.л.
48. Возникновение и этапы развития речи первобытного человека в эпоху палеолита // Казначеевские чтения. 2012. № 3. С. 193–196. 0,8 п.л.
49. История музыкальной культуры Сибири от истоков до утверждения Российской государственности в XVIII столетии: Моногр. Рукопись. 2012.
50. Рождение интонации-обобщения в музыкальной речи первых Homo Sapiens // Казначеевские чтения. 2012. № 1. С. 168–178. 1,5 п.л.
51. Сибирское отделение Союза композиторов. Статья. Рукопись. 2012. 4 п.л.
52. Стригоцкая Т.А. Рождение у Homo Sapiens поры неолита признаков мелодизма, ладовой организации и музыкальной формы // Казначеевские чтения. 2014. № 1. С. 1–7. 1,5 п.л. URL: <https://docplayer.ru/44513327-Kaznacheevskie-chteniya-1-2014.html>.
53. Скульптура «Юпитер» – археологический детектив // Казначеевские чтения. 2015. № 1. С. 120–131. 2 п.л. URL: http://oko-uran999.narod.ru/kazn_cht_1-15-6i.pdf.
54. О современном новаторстве // Казначеевские чтения. 2016. № 4. С. 41–58. 1,5 п.л.
55. Проблемы современного сибирского театра // Казначеевские чтения. 2016. № 3. 1 п.л.
56. Роменская (Стригоцкая) Т.А. К вопросу о происхождении речи. Статья первая: исходные установки // Вестник музыкальной науки. 2018. № 2. С. 52–59. 0,5 п.л. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-proishozhdenii-rechi-statya-pervaya-ishodnye-ustanovki>. DOI: 10.24411/2308-1031-2018-00048.
57. Роменская (Стригоцкая) Т.А. К вопросу о происхождении речи. Статья вторая: Homo habilis и Homo erectus // Вестник музыкальной науки. 2018. № 3. С. 48–55. 0,5 п.л. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-proishozhdenii-rechi-statya-vtoraya-homo-habilis-i-homo-erectus>. DOI: 10.24411/2308-1031-2018-00006.
58. Первый период четвертого этапа истории речи // Казначеевские чтения. 2018. № 3. С. 99–112. 1 п.л.

59. Стригоцкая (Роменская) Т.А. Четвертый этап истории речи: становление вербального общения Homo Sapiens neanderthalensis: К вопросу о роли фактора «речь» в эволюции человека // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 168–181. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10019.

Приложение 2. Дипломные работы, выполненные под руководством Т.А. Роменской по кафедре истории музыки

1. Куницын О.И. Симфоническое творчество Б. Ямпилова. 1964.
2. Оленковская З.С. Особенности трактовки и воплощения испанской темы в камерно-вокальных циклах В. Салманова и А. Николаева. 1965.
3. Смирнов Д.И. Опера Э. Лазарева «Клоп». 1965.
4. Павлова Е.М. «?»⁶ 1966.
5. Сапельцев В.Л. Современное состояние тувинской музыкальной фольклористики и некоторые вопросы ее развития. 1966.
6. Зорина Э.М. «?» 1967.
7. Тевелева Р.Л. «?» 1967.
8. Лекох А.Е. «Русская тетрадь» В. Гаврилина. 1968.
9. Пярг И.Г. «Тийна» Л. Аустер – этапное произведение в истории эстонского балета. 1968.
10. Юдей Е. «Девушка и смерть» Горького–Галынина. 1969.
11. Котляров В.К. Развитие традиций лирической оперы Чайковского в лирических сценах в эпопею С. Прокофьева «Война и мир». 1969.
12. Кишиневская Л.Н. «?» 1971.
13. Тимакова О.Е. Традиции и новаторство в первых частях ранних симфоний Бетховена. 1971.
14. Кириченко Л.Н. Музыкально-просветительская деятельность Невитова М.М. в Сибири. 1972.
15. Химич Л.А. Камерно-вокальные циклы сибирских композиторов 60-х – 70-х годов. 1974.
16. Коляденко Н.П. Роль музыкальных принципов формообразования в прозе Т. Манна. 1975.
17. Минская Е. Драматургические функции эпизодов в позднем оперном творчестве Римско-Корсакова. 1975.
18. Осипова Е.И. Герой и народ в опере «Виринья» Слонимского. 1975.
19. Серова Г.Е. Место и значение фортепианных сонат ранних романтиков. 1975.
20. Бажанова Е.М. О некоторых тенденциях развития советского детского фортепианного репертуара 70-х годов. 1976.
21. Воропаева Н.Л. Омская пресса начала XX в. о музыке. 1976.
22. Королева И.С. Сборник «Сибирские русские народные песни» с предисловием. 1976.
23. Бугаева О.И. К проблеме изучения музыкального фольклора тюркоязычного населения Сибири. 1978.
24. Грезева Н.А. Эволюция идейно-образного содержания в «Мефисто-вальсах» Ф. Листа. 1978.

25. Ильина Л.Г. Об истории якутской музыкальной культуры (на материале ораториального творчества). 1978.

26. Леонова Н.В. Современные процессы в народной песенности Сибири (на примере анализа свадебных песен Обь-Иртышского Междуречья и Верхнего Приобья). 1978.

27. Уриевская Н.А. Основные задачи русской фольклористики Сибири. 1978.

28. Борзунова Л.В. К проблеме изучения инструментария народов Сибири. 1979.

29. Тебайкина М.К. Некоторые проблемы сибирской музыкальной археологии. 1980.

30. Мартынова Т.Ю. Русская частушка. К проблеме жанра и форм ее бытования в Сибири. 1985.

31. Бугрова Е.Н. Творческий портрет композитора-песенника О. Иванова. 1986.

32. Кузнецова И.М. Из истории музыкальной культуры Советской Сибири (очерки). 1986.

33. Аксенова М.В. Музыкально-этнографическая деятельность политических ссыльных в Сибири (вторая половина XIX в.). 1987.

34. Войткевич М.Г. Музыкальная жизнь Сибири между двумя революциями (1905–1917 гг.). 1987.

35. Мельникова Т.В. Музыкальная жизнь Сибири (1896–1905 гг.). 1987.

36. Царева И.Л. Музыкальная жизнь Сибири второй половины XIX века в отражении сибирской печати. 1987.

37. Карманова Н.В. Неизвестный сборник кантов. 1988.

38. Колегова С.В. Рабочие песни Сибири. 1988.

39. Самсонова В.Г. Художественная самодеятельность в г. Новосибирске. 1988.

Приложение 3. Квалификационные работы по специальной педагогической подготовке, выполненные под руководством Т.А. Роменской по кафедре музыкального образования и просвещения

1. Урсегова Н.А. Программа курса сольфеджио для фольклорно-этнографического отделения Новосибирского областного колледжа культуры и искусств. ТКФ, 1997.

2. Жукова О.В. Японская музыка в Сибири (к вопросу о просветительской деятельности НГК им. М.И. Глинки). ТКФ, 1998.

3. Никулин Г.А. К проблеме развития метроритмических навыков в средних классах ДМШ. ТКФ (композиция), 1998.

4. Шелудякова Н.Ю. К проблеме активизации деятельности учащихся на уроках сольфеджио (на примере 1–3 классов). ТКФ (композиция), 1998.

5. Курнева И.А. Программа по музыкальной литературе для учащихся 5 класса общеобразовательной школы «Гармония». ТКФ, 1999.

6. Новикова О.В. Сто мелодий коренных народов Сибири (хрестоматия по сольфеджио). ТКФ, 1999.

7. Разин А.Р. Сто примеров одноголосного диатонического диктанта для 1–2 классов ДМШ. ТКФ (композиция), 1999.

8. Форостенко Н.Ю. Программа курса «Мировая художественная культура» для учащихся экономического лицея (к вопросу о специфике изучения музыки). ТКФ, 1999.

9. Якубовская М.В. Сборник песен для развития интонационных и певческих навыков учащихся 1 класса отделения народных инструментов в ДМШ. ТКФ, 1999.

10. Мясоедова Т.С. Проблемы работы с начинающими в обучении игре на домре. ФНИ, 2000.

11. Титенкова Л.С. Основные методы и принципы современной вокальной школы. ВФ, 2000.

12. Суслов Д.А. Работа над дикцией в пении. ВФ, 2000.

13. Илюшников А.П. Некоторые аспекты методики начального обучения вокалистов. ВФ, 2000.

14. Быков Д.И. Методика выработки устойчивого положения гортани в пении. ВФ, 2000.

15. Бралинова А.К. Самостоятельная работа певца над оперной партией. ВФ, 2000.

16. Бедарев П.Д. Работа над дыханием начинающего певца. ВФ, 2000.

17. Полещук Н.М. Хрестоматия по сольфеджио для учащихся духового отделения ДШИ. ТКФ, 2000.

18. Сиднева Т.П. Методика обучения начальным навыкам джазовой импровизации. ТКФ (композиция), 2000.

19. Талалайченко Е.А. Развитие творческих способностей на уроках композиции в ДМШ. ТКФ (композиция), 2001.

20. Васькин В.А. Хрестоматия по сольфеджио (на материале произведений сибирских композиторов). ТКФ, 2001.

21. Апасов А.А. Вопросы воспитания и обучения композиторов (методологические подходы и поиски решения). ТКФ (композиция), 2003.

22. Окунева А.А. Музыкальный театр как предмет музыкально-эстетического воспитания дошкольников. ТКФ (композиция), 2004.

23. Мякинина Н.В. Разработка программы курса «История органного искусства». ТКФ, 2004.

24. Кундик Е.В. Раннее музыкальное развитие детей в студии «Апельсинчик». ДХФ, 2005.

25. Старостина О.В. Учебное пособие по курсу «Зарубежная хоровая литература» для учащихся НОККИИ: раздел «Венские классики». ДХФ, 2005.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Роменская Т.А. Автобиография. Личное дело. Архив Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

² Олег Иосифович Куницын // Музыкальная культура Сибири: Информационная система. URL: <http://www.media-nsglinka.ru/index.php?r=mcspersona/view&id=8> (дата обращения: 18.03.2020).

³ Галина Григорьевна Алексеева // Музыкальная культура Сибири: Информационная система. URL: <http://www.media-nsglinka.ru/index.php?r=Mcspersona/view&id=375&print=1> (дата обращения: 18.03.2020).

⁴ Наталья Владимировна Леонова // Музыкальная культура Сибири: Информационная система. URL: <http://www.media-nsglinka.ru/index.php?r=Mcspersona/view&id=141> (дата обращения: 18.03.2020).

⁵ Нина Павловна Коляденко // Музыкальная культура Сибири: Информационная система. URL: <http://www.media-nsglinka.ru/index.php?r=Mcspersona/view&id=438> (дата обращения: 18.03.2020).

⁶ Здесь и далее подобным образом обозначены работы, названия которых восстановить не удалось.

ЛИТЕРАТУРА

Головнева Н.И. Роменская Татьяна Аркадьевна // Новосибирская консерватория – 50 лет: Энцикл. слов. Новосибирск, 2006а. С. 233.

Головнева Н.И. Центр исследований музыкальной культуры народов Сибири // Новосибирская консерватория – 50 лет: Энцикл. слов. Новосибирск, 2006б. С. 291–292.

Карелина Е.К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: Исследование. М.: Композитор, 2009. 552 с.

Робустова Л.П. Музыкальная Сибирь – тема ее жизни (к юбилею профессора Т.А. Роменской) // Сибирский музыкальный альманах–2000. 2001. С. 201–204.

REFERENCES

Golovneva, N.I. (2006a), “Romenskaya Tatyana Arkadyevna”, *Novosibirskaya konservatoriya – 50 let* [The Novosibirsk Conservatoire – 50 years], Novosibirsk, p. 233. (in Russ.)

Golovneva, N.I. (2006b), “Center for research of musical culture of the peoples of Siberia”, *Novosibirskaya konservatoriya – 50 let* [The Novosibirsk Conservatoire – 50 years], Novosibirsk, pp. 291–292. (in Russ.)

Karelina, E.K. (2009), *Istoriya tuvinskoj muzyki ot padeniya dinastii Tsin i do nashikh dnei: Issledovanie* [History of Tuvan music from the fall of the Qing dynasty to the present day: research], Kompozitor, Moscow, 552 p. (in Russ.)

Т.А. РОМЕНСКАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ

Шиндин В.А. Хинчин Лия Яковлевна // Новосибирская консерватория – 50 лет: Энцикл. слов. Новосибирск, 2006. С. 286.

Robustova, L.P. (2001), “Musical Siberia – the theme of her life (for the anniversary of Professor T. A. Romenskaya)”, *Sibirskii muzykal’nyi al’manakh–2000* [Siberian music almanac–2000], pp. 201–204. (in Russ.)

Shindin, V.A. (2006), “Khinchin Liya Yakovlevna”, *Novosibirskaya konservatoriya – 50 let* [The Novosibirsk Conservatoire – 50 years], Novosibirsk, p. 286. (in Russ.)

Сведения об авторах

Леонова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: nleonova53@mail.ru

Робустова Людмила Павловна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: robus2004@yandex.ru

Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: svetlolga@mail.ru

Authors information

Natalya V. Leonova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Department of Ethnomusicology at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: nleonova53@mail.ru

Lyudmila P. Robustova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Head of the Department of Music Education and Enlightenment at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: robus2004@yandex.ru

Olga A. Svetlova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Head of the Department of Music History at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: svetlolga@mail.ru

Поступила в редакцию 21.04.2020

После доработки 24.04.2020

Принята к публикации 25.04.2020

Received 21.04.2020

Revised 24.04.2020

Accepted for publication 25.04.2020

ТАТЬЯНА АРКАДЬЕВНА РОМЕНСКАЯ – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ СИБИРИ: ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Л.Л. Пыльнева¹

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

Аннотация. В статье анализируется исследовательская работа Татьяны Аркадьевны Роменской (р. 1920) – профессора Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. В центре внимания – направления исследований ученого, связанные с культурой и историей обширного региона Сибири, в том числе изучение концертной, музыкально-театральной, музыкально-критической и педагогической деятельности представителей региона с периода его присоединения к России до наших дней, возведения храмов, становления церковнопевческого искусства, просветительской роли церкви, просветительской деятельности ссыльных и образованных переселенцев. Т.А. Роменской проанализированы публицистическая работа сибиряков, формирование краеведческой науки, организация периодической печати досоветского периода. Сделаны выводы об основных направлениях музыковедческой работы, нашедшие отражение в деятельности последователей. Дана оценка достижений крупного сибирского ученого. Рассматриваются также архивы ученого, формировавшиеся на протяжении нескольких десятилетий и содержащие ценную документацию по культуре Сибири. В их числе копии архивных документов, статей из прессы, писем, нотных рукописей, наиболее показательных и редких публикаций о культуре региона и музыкальном искусстве. Т.А. Роменской собраны материалы по деятельности Сибирского отделения Союза композиторов, работе филармонических коллективов, а также труды выдающихся сибирских музыковедов, этнографов, археологов и историков.

Ключевые слова: Роменская Т.А., музыкальная культура Сибири, архивы Сибири, сибирская пресса, Новосибирская консерватория им. М.И. Глинки, сибирское музыковедение, сибирское краеведение.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Пыльнева, Л.Л. Татьяна Аркадьевна Роменская – исследователь Сибири: Основные направления деятельности. *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 2. С. 20–34. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10021.

TATIANA ARKADYEVNA ROMENSKAYA – RESEARCHER OF SIBERIA: THE MAIN DIRECTIONS OF RESEARCH ACTIVITY

L.L. Pylneva¹

¹ Glinka State Novosibirsk Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article analyzes the research work of Tatiana Arkadievna Romenskaya (1920) – Professor of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire. The focus is on the directions of the scientist's research related to the culture and history of the vast region of Siberia. Including the study of concert, musical-theatrical, musical-critical and pedagogical activities of representatives of the region from the period of its accession to Russia to the present day, the construction of temples, the formation of church art, the educational role of the church, the educational activity of exiles and educated settlers. T.A. Romenskaya analyzed the journalistic work of the Siberian, the formation of the regional press, the organization of the periodic press

of the pre-Soviet period, as well as the press in Soviet times. The conclusions are drawn about the main directions of musicological work, which are reflected in the activities of followers. Assessed the achievements of a major Siberian scientist. This article considers the archives of the scientist, which have been formed for several decades and contain valuable documentation on the culture of Siberia. Including copies of these archival documents, articles from press, letters, note manuscripts, the most revealing and rare publications about the culture of the region and musical art. The scientists also collected materials on the activities of the Siberian branch of the Union of Composers, the work of the Philharmonic collectives, the works of outstanding Siberian musicologists, ethnographers, archeologists and historians.

Keywords: Romenskaya T.A., musical culture of Siberia, archives of Siberia, Siberian press, Glinka Novosibirsk Conservatoire, Siberian musicology, Siberian local history.

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

For citation: Pylneva, L.L. (2020), "Tatiana Arkadyevna Romenskaya – researcher of Siberia: the main directions of research activity". *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 20–34. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10021. (in Russ.)

Т.А. Роменская (р. 06.06.1920) – известный музыковед и историк¹, с 1959 г. работающий в Новосибирской государственной консерватории. Преподавательская деятельность Татьяны Аркадьевны охватила предметы музыкально-исторического и музыкально-просветительского циклов: это история русской и зарубежной музыки, история музыкальной культуры Сибири, история и актуальные проблемы музыкального просвещения, архивно-библиографическая и редакторская практика, основы научно-исследовательской работы, основы музыкального просвещения, руководство дипломными работами. Многолетняя работа со студентами представляется весьма важной, но, говоря о Роменской, прежде всего надо остановиться на научной деятельности.

Как известно, спектр интересов ученого широк. Помимо разработки тем, связанных с историей русского и зарубежного музыкального искусства, Татьяна Аркадьевна обратилась к сибирской проблематике, и именно здесь ее вклад в отечественное музыкознание наиболее масштабен. Фактически это исследователь, ставший одним из корифеев в изучении музыкальной

культуры Сибири. Реализованные и намеченные разработки вылились в самостоятельные исследовательские направления ряда историков, аналитиков, этномузыкологов. Ученым собрана колоссальная информационная база (архив данных) по музыкальной культуре Сибири. Тем не менее, личность и труды крупного ученого, который отмечает вековой юбилей, до сих пор не стали специальным объектом внимания коллег и последователей.

Целью настоящей статьи становится оценка вклада Т.А. Роменской в сибирское музыкознание. Попутно решаются задачи:

1) оконтурить круг проблем, оказавшихся в поле научных разработок и исследовательских интересов ученого;

2) систематизировать архивные материалы, собранные Т.А. Роменской на протяжении научной работы по сибиреведению.

В целом спектр проблем, освещаемый ученым, объединил историю музыкальной деятельности различных слоев переселенческого населения региона от периода освоения Сибири до начала XX в., вопросы музыкально-критической и просветительской деятельности сибиряков

в досоветское и советское время, работу любительских музыкальных и литературных обществ, отделений ИРМО и ИРГО, эстетические концепции, сформировавшиеся в сибирской науке, становление музыкального образования, работу сибирских композиторов – членов СО СК, проблемы происхождения музыкального искусства на территории Сибири. Основные результаты научных изысканий опубликованы в крупных трудах (1971, 1992, 1995, 1997а, б, 2008а, б, 2011, 2014, 2018а, б).

В работах «Музыкальная культура Сибири от походов Ермака (1582 г.) до крестьянской реформы 1861 года» и «Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века», составивших книги второго тома коллективной монографии «Музыкальная культура Сибири» впервые в истории отечественной науки дан анализ основных процессов становления переселенческой музыкальной культуры в азиатской части России от истоков освоения земель до начала XX столетия. Исследование Т.А. Роменской сопровождалось опорой на фактический материал, сконцентрированный не только в опубликованных статьях и очерках очевидцев, но и в уцелевших рукописных документах, экземплярах сибирской прессы, сохранившихся в архивах.

Показательно, что появление упомянутых трудов, ценное само по себе, дало также толчок к более детальному изучению регионального музыкального искусства различных периодов в отдельных городах, краях и республиках Сибири. В ряду подобных работ исследования И.В. Белоносовой (2005), Н.И. Головневой (1994), Е.К. Каре-

линой (2009), Е.В. Прыгун (2008), Л.Л. Пыльневой (2013), Е.С. Царевой (2014) и др. Стоит отметить, что на подходы к сбору, систематизации, периодизации и анализу материала во многом повлияли наработки Т.А. Роменской. Так, большое внимание к прессе и архивным документам стало значимым информационным ресурсом не только в упомянутых публикациях, но и во множестве других научных опусов. Данные из области региональной музыкальной критики, в частности, легли в основу диссертационного исследования С.С. Сырвачевой (2019), статей Ю.Л. Фиденко (2018), Л.Л. Пыльневой (2018), И.И. Крыловской (2016), книги Л.А. Матвеевой (2009) и мн. др.

Принципиальной стала комплексная методология, предложенная Т.А. Роменской для освоения и реконструкции процессов музыкального искусства в контексте смежных дисциплин: общей истории, эстетики, литературоведения, этнографии. Соответственно важными для понимания сути культурного развития в регионе явились диссертационная работа исторической направленности (1971) и анализ эстетических концепций сибирских мыслителей, осуществленный в соавторстве с Б.В. Селивановым «Очерки по истории музыкальной эстетики в Сибири XVIII–XIX вв.» (1995).

Логичным продолжением и в то же время новым направлением исследований стала музыкальная археология, реализованная в трудах 2000–2010-х гг.: впервые в истории сибирского музыкознания сделаны шаги по реконструкции истоков зарождения и формирования

феномена музыки в регионе. Труды Т.А. Роменской продолжают прирастать, вскрывая различные аспекты избранной проблематики и формируя поле для дальнейшего исследования.

Одним из составляющих всей исследовательской деятельности ученого явилась архивная работа, в результате которой сформировался личный архив Т.А. Роменской. Он собирался несколько десятилетий (преимущественно в 1960–1990-е гг.), в том числе в ходе многочисленных поездок по городам Сибири: в их списке Томск, Тобольск, Иркутск, Барнаул, Омск, Бийск, Кемерово, Красноярск, Улан-Удэ, Чита. Создание архива можно считать одним из важнейших достижений исследователя: в настоящее время он служит ценной базой данных по целому спектру вопросов краеведческого, регионоведческого, музыковедческого характера. В архиве сконцентрированы изданные научные работы, авторские манускрипты, рукописные копии и фотокопии сибирских архивных материалов, статей из сибирской прессы, писем, мемуаров, правоустанавливающих документов и директив, отчетов, ведомостей, концертных программ. Имеется также библиотека и фонд цитат из раритетных опубликованных источников.

Проанализированы и выявлены имеющие отношение к музыкальной культуре Сибири материалы государственных архивов, городских, областных, краевых, республиканских коллекций, в том числе фонды государственных архивов Алтайского и Красноярского краев, Иркутской, Омской, Томской, Кемеровской, Читинской

областей, Тобольского филиала Государственного архива Тюменской области, Центрального государственного архива Дальнего Востока, Научного архива Тобольского музея-заповедника, Архива Якутского филиала СО РАН (ранее СО АН СССР), Государственной библиотеки им. В.И. Ленина (в частности, рукописного отдела), Центрального государственного архива древних актов, Центрального государственного исторического архива, Барнаульского естественно-исторического музея.

Коллекция Т.А. Роменской включает множество фондов, и в рамках данной публикации целесообразно остановиться на наиболее крупных из них. Прежде всего, необходимо отметить большое количество источников из сибирской прессы досоветского периода. Это статьи из периодики, посвященные концертному и музыкально-театральному искусству и образованию. Собраны и подробно проанализированы следующие издания: «Акмолинские областные ведомости» (1889–1890, 1898, 1894–1895); «Алтай» (1913); «Алтайское дело» (1910–1912, 1914, 1916); «Амур» (1860–1862); «Библиотека ученая, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная в пользу и удовольствие всякого звания читателей» (1793–1794); «Восточная заря» (1910); «Восточное обозрение» (1869, 1882, 1884–1887, 1892–1904, 1907, 1910); «Голос Сибири» (1912); «Енисей» (1895, 1898); «Енисейская мысль» (1913, 1915); «Енисейские губернские ведомости» (1862, 1864, 1866–1867, 1873, 1876, 1891, 1898); «Жизнь Алтая» (1912); «Забайкальские областные ведомости» (1867, 1882, 1897–1899); «Ирбитский яр-

марочный листок» (1868–1870); «Иркутские губернские ведомости» (1858, 1864–1865, 1892, 1900–1905); «Иркутские епархиальные ведомости» (1875, 1877); «Иртыш, превращающийся в Ипокрену» (1791); «Красноярец» (1907); «Музыкальный труженик» (1908–1910); «Омский вестник» (1909–1917); «Омский телеграф» (1907–1911); «Отклики Сибири» (1915); «Пермские губернские ведомости» (1869–1970); «Свободная Сибирь» (1917); «Сибирская газета» (1881–1886, 1888, 1901); «Сибирская летопись» (1901–1917); «Сибирская театральная газета» (1906); «Сибирские вопросы» (1905–1912); «Сибирские театральные известия» (1906); «Сибирский вестник» (1812–1822, 1865, 1883, 1886–1892); «Сибирский вопрос» (1906–1909 гг.); «Сибирское слово» (1901–1911); «Сибирь» (1873, 1875–1878, 1881–1887, 1909–1911); «Театр и искусство» (1916–1919); «Театр и музыка» (1912); «Тобольские губернские ведомости» (1857–1858, 1861, 1863–1868, 1870–1872, 1881, 1885–1887, 1892, 1893–1896, 1899); «Тобольские епархиальные ведомости» (1885, 1895–1896, 1902); «Томский справочный листок», впоследствии «Сибирская жизнь» (1894, 1901, 1904–1905); «Томские губернские ведомости» (1857 (№ 1–36), 1858 (№ 6–51), 1866 (№ 1–51), 1867 (№ 1–51), 1868 (№ 1–51), 1883, 1898, 1894 1906–1907); «Томский листок» (1886, 1888–1889, 1894, 1896); «Якутские епархиальные ведомости» (1893–1896, 1901).

Также отметим наличие копий отдельных публикаций из «Сибирского архива», «Сибирского вестника Гр. Спасского», «Сибирского сборника».

Отдельный фонд составляют источники из сибирской прессы советского периода: «Алтайская правда» (1937–1939, 1972); «Байкал» (1966); «Большевистская смена» (1939); «Енисей» (1944–1948, 1950); «Звезда Алтая» (1972–1975); «Искусство» (Омск) (1921–1922); «Искусство и жизнь» (Иркутск) (1918–1919); «Красное знамя» (1930–1931, 1968, 1972–1973); «Омская правда» (1972); «Сибирская живая старина» (1923–1929); «Сибирские огни» (1922–1924, 1926, 1928, 1930, 1939, 1941, 1946–1950–1955, 1959–1964, 1973); «Советская культура» (1972–1975); «Сцена и зрелища» (Иркутск) (1919); «Театр и искусство» (Чита) (1919–1920); «Томский зритель» (1926–1927).

В личном архиве образован фонд, в котором сохранены копии редких не сибирских изданий дореволюционного и постреволюционного периода: это статьи и цитаты из «Архангельских губернских ведомостей», «Библиотеки для чтения», «Вестника Европы» (проработаны издания за 1803–1911 гг.), «Вестника ИРГО», «Голоса минувшего» (1913–1917), «Живой старины» (1890–1915), «Журнала Министерства народного образования», «Исторического вестника» (1880–1916), «Киевских губернских ведомостей», «Колокола», «Красного архива» (1925), «Москвитянина» (1841–1842), «Московских ведомостей», «Московского телеграфа» (1825, 1829), «Отечественных записок» (1821–1883), «Полного собрания законов Российской империи с 1649 года», «Русского архива» (1864–1903), «Русского вестника» (1813–1906), «Русского мира», «Русской мысли» (1880–1912), «Русского слова»

(1865), «Русской музыкальной газеты» (1894–1918) «Русской старины» (1870–1917), «Санкт-Петербургских ведомостей» (1837–1845), «Санкт-Петербургского журнала», «Современника» (1847–1915), «Трудов музыкально-этнографической комиссии» (1906–1911). В подобных газетах и журналах обнаружено мало материалов о Сибири, но выдержки из них служат контекстной информацией, необходимой для сравнения состояния культуры за Уралом с ситуацией в других областях метрополии и выявления взаимосвязей между ними.

Названные издания позволили собрать огромный массив информации, который лег в основу главы, посвященной становлению сибирской музыкальной критики «Сибирская музыкальная пресса» (1997б, с. 191–236), а также стал важнейшим источником для анализа концертной, театральной и музыкально-педагогической деятельности сибиряков и гастролеров, членов любительских обществ, ИРМО и т.д. Сформированные на основе фактического материала данные и выводы изложены также в других главах упомянутых фундаментальных трудов Т.А. Роменской «Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года» (1997а, с. 119–181) и «Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века» (1997б, с. 35–191; 320–391). Ценность материалов очевидна. Благодаря титанической работе в сибирских архивах и библиотеках, Т.А. Роменской удалось выявить источники, свидетельствующие о наличии весьма развитого музыкального искусства в регионе, и за-

полнить существенный пробел в отечественном музыковедении.

Судя по данным архива, сведения, поступавшие от корреспондентов разных городов, не всегда были благоприятны: наряду с весьма благожелательными² встречались и откровенно критические³. В результате обработки большого массива публицистических статей, авторы которых экспонируют различные позиции, выводы, сделанные Т.А. Роменской, дали возможность воссоздать объективную панораму формирования и бытования академической музыкальной культуры в городах Сибири и указали направления для дальнейшего изучения. Можно утверждать, что немногие западные российские провинции к настоящему времени изучены столь же досконально, как Сибирь.

Учитывая факт, что не все собранные музыкально-критические работы были использованы в исследованиях, очевидно, что они образуют крупный фонд для дальнейших разработок и интерпретаций. Создание такого «задела» представляется принципиально важным подходом для формирования будущего сибирского краеведения. Так, сохранились ценные сведения об исполнительском уровне сибирских музыкантов, которые были бы полезны при изучении становления и динамики развития фортепианного, скрипичного, хорового, вокального, ансамблевого и оркестрового исполнительства в регионе⁴. Развернутые рецензии дают возможность сделать выводы о персонах, принимавших участие в музыкальной деятельности сибирских городов, о преобладающем репертуаре и динамике его изменения, откли-

ке публики. При этом картина вырисовывается весьма неоднородная, и данные о заложенных в прошлом основах исполнительства и образования позволяют проследить специфику развития различных центров, в которых были сконцентрированы концертно-театральная работа и музыкальное образование.

Помимо большого количества заметок из периодики имеется ряд специальных фондов. Извлеченная из различных архивов информация организована в тематические блоки. Например, отдельный раздел составляют материалы, посвященные пребыванию в Сибири ссыльных поляков. Папки содержат списки отечественной и зарубежной литературы по заданной теме, копии документов и выписки из фондов Архива Иркутской области (ф. 24), данные из «Русского архива» за 1870 г., «Историко-литературного журнала», «Исторического вестника» (Г. 1 X, Т. 32), ВСО РГО (ф. 293, ед. хр. 831, 1850–1918 гг.), «Истории Сибири» (СПб., 1889, ч. 2).

Показателен научный метод Т.А. Роменской, направленный на максимальную перекрестную проверку полученной информации по всем доступным источникам. Так, в числе выписок встречаем высказывание очевидцев, проливающее свет на причины распространения определенных видов музицирования в городах и регионах Сибири, а также о персонах, принимавших деятельное участие в развитии культуры: «...сибиряки много обязаны полякам в обучении музыке. Музыке они учили также с замечательной охотой. В Кяхте они сильно распространили игру на фортепиано. Уже в 1836 году в Иркутске моло-

дые купцы танцевали французскую кадрили и принимали самое живое участие в балах, входивших в моду, и на музыкальных вечерах, начавших интересоваться обществом. <...> В Кяхте поляки весьма нередко давали музыкальные концерты; один из таких артистов остался директором оркестра в иркутском театре» (Максимов С., 1900, с. 349). Исследователем были найдены данные, подтверждающие важную роль ссыльных поляков в развитии музыкальной деятельности, в частности, письмо Параздинского: «По прибытии в Иркутск вскоре по предложению я поступил в городской оркестр, которым управлял с лишком 2 года. Кроме того, я четыре раза участвовал в концертах, дававшихся с благотворительной целью, играл соло»⁵.

Еще один фонд архивных данных посвящен работе учебных заведений Сибири досоветского периода: например, ЦГИАЛ, ф. 802 – о деятельности духовных учебных заведений Тобольска, Иркутска, Камчатки; ф. 1265 – отчеты генерал-губернаторов, гражданских губернаторов и градоначальников Кяхты, Тобольска, Тары, Енисейской и Иркутской губерний, Якутской области; ф. 1264 – отчеты по Управлению Западной Сибири. Кроме того, анализируются источники из архивов Синода.

Известно, что подобные материалы собирались для работы над разделами упомянутых фундаментальных трудов, связанных с процессами в музыкальном образовании дореволюционного этапа. Однако замыслы исследователя оказались шире: об этом свидетельствует сконцентрированная документация, касающаяся

образования в XX в. и неопубликованные рукописи Т.А. Роменской, в частности, посвященные становлению музыкального образования и исполнительства в регионе с 1920-х гг. (сохранились фрагменты неоконченной рукописи, а также машинописная копия текста с авторскими правками). Представляется, что публикация подобных материалов могла бы стать ценным и логичным продолжением уже изданных трудов ученого.

Особый блок составили «Записки ВСО ИРГО по этнографии», «Известия ВСО ИРГО», «Записки ЗСО ИРГО», которые содержат данные о научных экспедициях членов Общества по Сибири и на сопредельных территориях, в том числе материалы и сведения этнографического характера. Это связано с особым интересом Т.А. Роменской к изучению традиционных культур коренного и переселенческого населения региона как важнейшего пласта музыкального искусства, многие формы которого уцелели до настоящего времени. Сохранился каталог печатных и рукописных источников по фольклору, а также выдержки, особо заинтересовавшие исследователя в связи с работами по сибирской тематике, в том числе материалы из «Этнографического обозрения» (1896–1897, 1899–1913), «Этнографии» (1926–1930), «Советской этнографии» (1931–1972), «Алтайского сборника» (1894, 1898–1899, 1903–1912, 1930), «Русского фольклора» (1956–1962), «Известий общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете» (1893, 1907–1908), «Сборника музея антропологии и этнографии» (1900–1957), «Запи-

сок БНИИК» (1948–1958). Папки, посвященные этнографии, содержат данные по истории становления отечественной фольклористики, в частности, сибирской. Выписаны многие цитаты из рукописей представителей XVIII–XIX вв., из периодики, а также из трудов, принадлежащих ученым XX столетия.

Материалы по фольклору не имеют законченного, исчерпывающего характера по каким-либо узким темам, а собраны, скорее, по принципу необходимости для исследования (например, о сибирской лексике, сибирских говорах, бытовании музыкальных образцов на локальных территориях). В то же время, это направление нашло продолжение в деятельности учеников Татьяны Аркадьевны, в частности, блестящего ученого-фольклориста Н.В. Леоновой⁶ и целого класса ее последователей, представителей следующего поколения этномузыкологов.

Внимание к работе сибирских отделений Русского музыкального общества повлекло формирование еще одного фонда. В нем сохранены ксерокопии и копии Проекта устава Тобольского музыкального общества, сведений по учреждаемому в Тобольске музыкальному обществу за музыкальный сезон с октября 1877 по 1 июня 1878 г., отчетов Тобольского отделения ИРМО (сезоны с 1878/79 по 1892/93 и с 1895/96 по 1903/04 гг.), отчета Томского отделения и учрежденных при нем «Музыкальных классах» (1893–1894 гг.), отчетов Томского отделения ИРМО (1886–1887, 1904 гг.), программы Тобольского отделения ИРМО за сезоны с 1877/78 по 1885/86 гг., с 1888/89 по 1893/94 гг. и за 1896/97 гг.,

списков действительных членов отделений ИРМО и членов-посетителей. Также имеются рукописные копии программ, данные «Русской музыкальной газеты» о работе Томского и Омского отделений общества.

Помимо фотокопий, в данном фонде содержатся переписанные от руки отчеты и программы, сделанные в различное время разными почерками. Подобные работы выполнялись студентами и аспирантами НГК им. М.И. Глинки и, возможно, нуждаются в проверке, поскольку обнаружены не вполне вероятные сведения об исполняемых произведениях. Абсолютно же достоверными представляются копии документов, сделанные рукой Татьяны Аркадьевны. Имеется также курсовая работа М. Лисовой «Первый период в работе Томского отделения Русского музыкального общества», написанная под руководством Т.А. Роменской в 1974 г. Упомянутые фундаментальные труды самой Татьяны Аркадьевны содержат крупные разделы, посвященные работе ИРМО: «Деятельность любителей и музыкальные общества» (1997б, с. 35–115), «Деятельность любителей и музыкальных обществ» (1997б, с. 320–350) и «Музыкальное образование» (1997б, с. 383–419). К настоящему времени это наиболее полное исследование работы сибирских отделений ИРМО, в котором дан анализ различных сторон деятельности организации, представлена фактология, названы имена выдающихся музыкантов.

Сформирована коллекция персональных документов, связанных с личностями музыкантов, внесших важный вклад в становление музыкальной культуры Сибири. В него

включены, например, копии писем декабристов и их родственников, путевых и дневниковых заметок. Особого внимания Т.А. Роменской удостоилась работа сибирских областников, в результате чего появились папки, касающиеся трудов А.П. Шапова, Н.М. Ядринцева, Г.Н. Потанина. Показательны фонды, направленные на изучение малоизвестных персоналий, сыгравших ключевую роль в отражении общественного мнения горожан в определенный период. Например, такова папка о творчестве дьякона Гр. Скрябина – автора сатирических музыкально-поэтических опусов (ТФ ГАТО, ф. 156, оп. 1, 1762 г. д. 118, лл. 44–55), содержащая «доношение» об эпиграммах и собственно их тексты. Отдельно собраны эссе и статьи Рафаила Иванова.

Отметим наличие выдержек из архивных документов, писем и очерков, касающихся сибирского краеведения, которые порой создавались как профессиональными исследователями Сибири, так и любителями, интересующимися образом жизни различных слоев населения, историей, легендами, искусством и музыкой. Широкого распространения подобные свидетельства не получили. Но их ценность для ученого-историка несомненна: это весьма примечательные оценки сибирской культуры очевидцами. Проработаны, например, знаменитые портфели Г.Ф. Миллера, хранящиеся в ЦГАДА (ф. 199, оп. 2, № 481, 546, 509, 741), собрание Ф.Ф. Мазурина (ф. 196, № 394), сборник Агафоника (ф. 214, ст. 31, лл. 270–280), сибирские летописи, и многие другие фонды⁷. Очевидно, что без подобных источников информация о мно-

гих особенностях сибирского быта и культуры давно бы канула в Лету.

В архиве сибирского музыковеда имеются ценные копии документов, музыкальных и музыкально-драматических произведений, относящиеся к различным периодам истории музыкальной культуры Сибири, в том числе фотокопии материалов, выполненные в «доксероксный» период: например, «Песни сибирских казаков» (издание Сибирского казачьего войска, 1916); копии кантов XVIII в.; музыкальных и поэтических опусов декабристов; труд Н.С. Щукина, посвященный вертепному театру в Иркутске; копии статей из журналов «Иртыш, превращающийся в Ипокрену» и «Библиотека ученая, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная в пользу и удовольствие всякого звания читателей»; копия сатирической комедии «Золотая пшеничка», которая появилась в 1880 г. и с огромным успехом шла в Иркутске. Подобные манускрипты служат иллюстративным материалом, подтверждающим теоретические выкладки трудов Роменской, в том числе используются в лекционных курсах.

В архиве содержатся и материалы, касающиеся наших современников, связанных с Новосибирской государственной консерваторией: например, рукописи статей, выступлений на конференциях С.В. Серебренниковой, дипломные работы студентов кафедры теории музыки, созданные под ее руководством; рукописи Г.А. Осипенко, посвященные изучению тувинской симфонической музыки; рукописи, письма и печатные работы О.И. Куницына по музыкальной культуре Бурятии,

и в частности, г. Улан-Удэ; машинописные статьи А.А. Асиновской, направленные на изучение искусства Хакасии, и т.д.

Собрано множество изданных концертных программ и брошюр, приуроченных к проведению сибирских пленумов и конференций, а также к концертам композиторов – членов СО СК, в том числе А.Ф. Мурова, Г.Н. Иванова, Ю.П. Юкечева, Ю.И. Шибанова. Учитывая факт членства Т.А. Роменской в Союзе композиторов и ее активную профессиональную и жизненную позицию, такое внимание к коллегам и к музыкальным событиям города выглядит весьма органичным. Работу в этом направлении во многом продолжили последователи ученого. В их числе, например, профессор О.И. Куницын⁸, масштабная деятельность которого в течение нескольких десятилетий позволила глубоко изучить развитие бурятского музыкального искусства 1940–2000-х гг. Большое влияние оказала Т.А. Роменская и на определение научных интересов автора данной статьи.

В заключение хотелось бы дать предварительную оценку значения деятельности Т.А. Роменской для сибирского музыкознания. Прежде всего, ею фактически сделан серьезный шаг в формировании базы данных по региональному искусству. Вся сохранившаяся в личном архиве документация была рассредоточена в большом количестве источников сибирского происхождения, и их концентрация в единой компактной и систематизированной форме позволила оценить подлинный масштаб развертывания искусства в регионе, оконтурить круг

изученных явлений и спланировать научно-исследовательские направления. В этом плане труд Т.А. Роменской во многом предопределил новый этап работы с источниками, воплотившийся в создании информационной системы «Музыкальная культура Сибири» (URL: www.media-nslinka.ru): многие документы из архива в настоящее время вводятся в широкий научный обиход в цифровом формате. Роменская также являлась инициатором введения курса архивно-библиографической практики в НГК и долгие годы его преподавала, передавая новым поколениям музыковедов навыки архивной работы.

Кроме того, хотелось бы напомнить еще об одном факторе оценки: очевидно, что работа, которая ведется в русле привычных исследований, может быть целесообразной, позволяет восполнять пробелы в сфере научного знания, но она, как правило, не дает серьезных импуль-

сов к развитию. Выход же за пределы устоявшейся концепции требует определенной смелости, поскольку разрушает существующую систему представлений и нуждается в формировании нового видения мира. Главнейшим достижением Т.А. Роменской является расширение представлений о бытовании российской музыкальной культуры путем включения в нее музыкального пространства Сибири как весомой составляющей. Это во многом способствовало становлению сибирского музыковедения как самостоятельной научной школы, как нового полюса многополярного научного мира.

Наконец, привлечение учеников и последователей к анализу музыкальной культуры Сибири – особая заслуга ученого. Данная идея оказалась провидческой, во многом определив одну из магистральных тенденций современных исследований представителей Новосибирской консерватории.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кандидат исторических наук (1971), доктор искусствоведения (1994), профессор (1995), член СО СК РФ (1970).

² Так, иркутский автор дает восторженную оценку концерту: «В воскресенье, 15 окт., в зале Иркутской городской думы состоялось первое для этого сезона общедоступное литературно-музыкальное утро, при любезном участии гг. Антоновой и Амирджала. Интересно составленная программа и незначительная входная плата (от 5 до 80 коп.) привлекли массу публики, большинство которой принадлежало учащейся молодежи и недостаточным классам местного населения. Все утро прошло с полным успехом. Каждый номер вызывал бурные аплодисменты, и почти всем исполнителям пришлось по нескольку раз выходить на bis. Особенно шумные овации выпали, совершенно заслуженно, на долю гг. Антоновой и Амирджала.

Чарующее исполнение г. Антоновой давно уже оценено по достоинству посетителями

театра, производило глубокое впечатление на людей непосредственных, может быть в первый раз слышавших оперных артистов. <...> Могучий голос и одушевленный драматизм г. Амирджала неудержимо увлекал аудиторию, и только ария “Я вас люблю” из “Пиковой дамы”, кажется, меньше других номеров удалась артисту, в исполнении которого чувствовалось мало лирического настроения. Великое спасибо гг. артистам, которые своим участием в общедоступных концертах дают возможность наслаждаться образцовым пением массе людей, не имеющих возможность посещать театр с его высокими ценами. Гг. любители также дали аудитории много интересного и ценного в воспитательном отношении материала. Весьма симпатична попытка ознакомления широких масс с классической музыкой. Струнный квартет Гайдна был весьма недурно исполнен гг. Сотниковым, Шевцовым и Торским, и строгая музыка знаменитого композитора,

видимо, понравилась слушателям» (Иркутские губернские ведомости. 1900. 19 окт. № 117).

³ «Якутск, 15-го февраля 1892 г. Отрадно становится на душе, когда видишь, как прогрессирует кружок любителей музыки и литературы <...> Раньше здешняя публика видела довольно-таки редко спектакли, не говоря уже о концертах <...> Теперь, с образованием кружка, у нас в довольно непродолжительное время, было уже три плохих спектакля и один плачевный вокально-музыкально-литературный вечер. Благодаря хорошему управлению и знанию дела некоторыми исполнителями кружка и неусыпному труду режиссера, пение напоминало квакание лягушек, так же как и музыка, а в особенности чтение...» (Восточное обозрение. 1891. 23 февр. № 8. С. 5).

⁴ Приведем пример неопубликованной статьи, которая позволяет судить о качестве подготовки концертантов. Корреспондент «Восточного обозрения» (1902. 9 апр. № 81. С. 2), сообщая о работе Общества любителей музыки и литературы Томска и о социально-культурной обстановке, в которой данной организации приходится функционировать, делает выводы о качестве исполнения произведений: «В нынешнем сезоне Общество особенно налегло на музыку, что вполне понятно, т.к. ставить спектакли после драмы в городском театре нет смысла. Программы стали интереснее, нашелся в лице г. Гейнриха дирижер, в лице г. Аннина – хормейстер. Хронически нуждаясь в средствах и, не надеясь одной музыкой (которой нынче больше, чем нужно) привлечь публику, общество задумало разнообразить вечера живыми картинами в виде мраморных групп; <...> Сама по себе значительная программа была растянута, благодаря длительным промежуткам, до 12 1/2 ночи. Состояла она из двух отделений музык и одного – упомянутых живых картин, не всегда совсем понятных. В музыкальном отделении оркестр очень недурно сыграл 5 сюиту Массенэ (Ж. Массне. – Л.П.) под управлением г. Гейнриха. Хорошо с технической стороны, но недостаточно тонко по нюансам исполнила г-жа Спенглер Листа “Венгерскую фантазию”. Вещь эта в зале Общественного собрания звучала несравненно лучше, чем на бенефисе г. Столлермана; но оркестр в звуках г. Столлермана был гораздо удовлетворительнее: аккомпанировал увереннее и ритмичнее, местами довольно трудная, была определена. Некоторый интерес, как новинка,

представил скрипач г. Еселевич, выступивший впервые solo перед публикой с концертом № 9 Берли. Хотя скрипач видимо играл не со спокойной душой, однако по сравнению с г. Горецким, дававшим свой концерт на днях (давайте, братие, и мы концерты давать!), все преимущества на стороне первого. Имела успех у благосклонной публики г-жа Засман, певшая с сопровождением виолончели г. Медлин. Брат его исполнил очень хорошо и с успехом трудный для солиста, но безсодержательный по музыке “Карнавал” Тершака для флейты с оркестром.

Из двух ансамблей – финала оп. “Рогнеда” и финала III акта оп. “Эрнани” – лучше прошел “Эрнани”, слабо звучал ансамбль солистов. “Рогнеда” прошла менее удовлетворительно: к концу ее оркестр с хором разошелся и хор между собою, так что получилась изрядная какофония. В общем эти оба хора должны были бы дать гораздо более широкое и грандиозное впечатление».

⁵ Архив Иркутской области, ф. 24.

⁶ Кандидат искусствоведения, профессор кафедры этномузыковедения НГК им. М.И. Глинки.

⁷ Из очерков любителей показательным образцом может служить статья на тему «Что читает верхоленский крестьянин», в которой описаны весьма своеобразные вкусы населения. В частности, отмечается, что «старички читают зимой в праздники библию, жития, молитвы, секреты от наговоров», молодежь же предпочитает «бренчать на балалайке» (Сибирский сборник. 1888. № 4. С. 38); «всем книгам предпочитают песни, сказки, календари, сонники, оракулы <...> повести, романы случайны и редки, находят “незанятыми”», «стремление к чтению появляется у учившихся крестьянских подростков – один отрадный факт. Популярны издания “Посредника”, сочинения Короленко, Гаршина, Л. Толстого, книги дешевого издания, издания Авдеевой, лубочные издания (“Дурень”, “Черт и баба”, “Солдат или топорщик”, “Бова королевич”, “Первый винокур”, “Два странника”); «о песнях, сказах можно сказать не многое. Не развито у них чувство к изящному, эстетическому, духовному, чтобы оно могло выразиться, как потребность». Здесь же фиксируется любовь к инструментальной музыке (бандура, балалайка, скрипка, гитара), наличие неплохих церковных хоров. Автором заметок является некая г-жа Р-ва, учитель женской школы (Максимов С., 1900, с. 37–43). Мнение этого автора подтверждает Астырев: «Ни мне, ни кому-либо из довольно длинной вереницы восточно-сибирских этнографов

и бытописателей не удалось встретить ничего замечательного в этом роде: по отзыву всех, углублявшихся в исследование этих вопросов, сибиряк – не поэт, не музыкант и не певец» (Максимов С., 1900, с. 65–66).

⁸ Кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств БАССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии РБ, длительное время преподавал во ВСГАКиИ.

ЛИТЕРАТУРА

Белоносова И.В. Музыкальная культура Читы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2005. 22 с.

Головнева Н.И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985). Новосибирск, 1994. 384 с.

Карелина Е.К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней. Исследование / науч. ред. В.Н. Юнусова. М.: Композитор, 2009. 552 с.: нот., ил.

Крыловская И.И. Хроники деятельности Харбинского отделения Профессионального союза работников искусства (1925–1929) // Исторические. Философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Теория и практика. 2016. № 11. Ч. 1. С. 72–82.

Максимов С.В. Сибирь и каторга: В 3 ч. 3-е изд. СПб., 1900.

Матвеева Л.А. Фортепианная культура Сибири и Дальнего Востока России (конец XVIII в. – 1980-е гг.). Хабаровск: Хабар. гос. ин-т искусств и культуры; Частная коллекция, 2009. 288 с.

Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2. Кн. 1: Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года / Т.А. Роменская. Новосибирск, 1997а. 432 с.

Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2. Кн. 2: Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века / Т.А. Роменская. Новосибирск, 1997б. 510 с.

Прыгун Е.В. Становление и развитие музыкального образования в Красноярске от истоков до начала XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2008. 218 с.

Пыльнева Л.Л. Процессы становления творчества композиторов Бурятии, Тывы и Якутии. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. 476 с.

Пыльнева Л.Л. Императорское Русское музыкальное общество в городах Сибири конца XIX – начала XX столетия: Проблемы и достижения // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 180–186.

Роменская Т.А. Музыкально-просветительская деятельность декабристов в Сибири: Дис. ... канд. ист. наук. М., 1971.

REFERENCES

Belonosova, I.V. (2005), *Muzykal'naya kul'tura Chity* [Musical culture of Chita], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 22 p. (in Russ.)

Fidenko, Yu.L. (2018), “Musical life of Vladivostok and the local branch of the Imperial Russian musical society (1909–1920)”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], no. 4, pp. 187–192. (in Russ.)

Golovneva, N.I. (1994), *Stanovlenie yakutskoi professional'noi muzykal'noi kul'tury (1920–1985)* [Formation of Yakut professional musical culture (1920–1985)], Novosibirsk, 384 p. (in Russ.)

Karelina, E.K. (2009), *Istoriya tuvinskoj muzyki ot padeniya dinastii Tsin i do nashikh dnei. Issledovanie* [History of Tuvan music from the fall of the Qing dynasty to the present day. Study], in V.N. Yunusova (ed.), *Kompozitor*, Moscow, 552 p. (in Russ.)

Krylovskaya, I.I. (2016), “Chronicles of the Harbin branch of the professional Union of art workers (1925–1929)”, *Istoricheskie. Filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Teoriya i praktika* [Historical. Philosophical, Political, and Legal Sciences, Cultural Studies, and Art Criticism. Theory and practice], no. 11, part 1, pp. 72–82. (in Russ.)

Maksimov, S.V. (1900), *Sibir' i katorga* [Siberia and penal servitude], in 3 parts, ed. 3. (in Russ.)

Matveeva, L.A. (2009), *Fortepiannaya kul'tura Sibiri i Dal'nego Vostoka Rossii (konets XVIII v. – 1980-e gg.)* [Piano culture of Siberia and the Russian Far East (late XVIII – 1980s)], *Khabarovskii gosudarstvennyi institut iskusstv i kul'tury; Chastnaya kolleksiya*, Khabarovsk, 288 p. (in Russ.)

Prygun, E.V. (2008), *Stanovlenie i razvitie muzykal'nogo obrazovaniya v Krasnoyarske ot istokov do nachala XX veka* [Formation and development of music education in Krasnoyarsk from the beginning to the beginning of the XX century], Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 218 p. (in Russ.)

Pyl'neva, L.L. (2013), *Protssesy stanovleniya tvorchestva kompozitorov*

Роменская Т.А. История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. 412 с.

Роменская Т.А. Рождение вокального мелодизма в жизнедеятельности первобытного Человека // Проблемы развития сибирской школы академического пения: Сб. докл. междунар. науч.-практ. конф. «Перспективы развития сибирской школы академического пения», Новосибирск, 11–17 нояб. 2008 г. / ред. В.В. Ромм. Новосибирск, 2008а. С. 54–65.

Роменская Т.А. Экскурс в историю формирования посылок к возникновению элементов музыкального мышления // Евразийское пространство: Состояние, перспективы развития: Материалы Междунар. науч. конф. 2008 / под. ред. В.П. Казначеева. Новосибирск: Архивариус-Н, 2008б. С. 83–89.

Роменская Т.А. Рождение интонационно-обобщения в музыкальной речи первых Homo sapiens // Казначеевские чтения. 2011. № 1. С. 168–178.

Роменская Т.А. Рождение у Homo sapiens поры неолита признаков мелодизма, ладовой организации и музыкальной формы // Казначеевские чтения. 2014. № 1. С. 1–7.

Роменская (Стригоцкая) Т.А. К вопросу о происхождении речи. Статья первая: Исходные установки // Вестник музыкальной науки. 2018а. № 2. С. 52–59.

Роменская (Стригоцкая) Т.А. К вопросу о происхождении речи. Статья вторая: Homo habilis и Homo erectus // Вестник музыкальной науки. 2018б. № 3. С. 48–55.

Роменская Т.А., Селиванов Б.В. Очерки по истории музыкальной эстетики Сибири (XVIII–XIX вв.). Новосибирск, 1995. 310 с.

Сырвачева С.С. Становление музыкального театра в Хабаровске: Середина 1890-х – 1930-е годы: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2019. 291 с.

Фиденко Ю.Л. Музыкальная жизнь Владивостока и местное отделение Императорского Русского музыкального общества (1909–1920) // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 187–192.

Царева Е.С. Музыкальная жизнь Красноярска от истоков до 1922 года: Пути формирования музыкальной культуры европейского типа: Моногр. Красноярск, 2014. 368 с.

Buryatii, Tyvy i Yakutii [Processes of formation of creativity of composers of Buryatia, Tuva and Yakutia], Izdatelstvo NGTU, Novosibirsk, 476 p. (in Russ.)

Pyl'neva, L.L. (2018), “Imperial Russian musical society in the cities of Siberia of the end of the XIX – beginning of the XX century: problems and achievements”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], no. 4, pp. 180–186. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (1971), *Muzykal'no-prosvetitel'skaya deyatel'nost' dekabristov v Sibiri* [Musical and educational activities of the Decembrists in Siberia], D. Sc. Thesis, Moscow. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (1992), *Istoriya muzykal'noi kul'tury Sibiri ot pokhodov Ermaka do krest'yanskoi reformy 1861 goda* [History of musical culture of Siberia from the campaigns of Yermak to the peasant reform of 1861], Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk, 412 p. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (1997a), *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: V 3 t. T. 2. Kn. 1: Muzykal'naya kul'tura Sibiri ot pokhodov Ermaka do krest'yanskoi reformy 1861 goda* [Musical culture of Siberia: In 3 vol. Vol. 2. Book 1: Musical culture of Siberia from the campaigns of Yermak to the peasant reform of 1861], Novosibirsk, 432 p. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (1997b), *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: V 3 t. T. 2. Kn. 2: Muzykal'naya kul'tura Sibiri vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [Musical culture of Siberia: In 3 vol. Vol. 2. Book 2: Musical culture of Siberia in the second half of the XIX – early XX century], Novosibirsk, 510 p. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (2008a), “The birth of vocal melodism in the life of primitive Man”, *Problemy razvitiya sibirskoi shkoly akademicheskogo peniya* [Problems of development of the Siberian school of academic singing], in V.V. Romm (ed.), Novosibirsk, pp. 54–65. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (2008b), “An excursion into the history of the formation of premises for the emergence of elements of musical thinking”, *Evraziiskoe prostranstvo: Sostoyanie, perspektivy razvitiya* [Eurasian space: State and prospects of development], in V.P. Kaznacheev (ed.), Arhivarius-N, Novosibirsk, pp. 83–89. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (2011), “The birth of intonation-generalizations in the musical speech of the first Homo sapiens”, *Kaznacheevskie chteniya* [Readings named after Kaznacheev], no. 1, pp. 168–178. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (2014), "The birth of Homo Sapiens the pores of the Neolithic age characteristics of melody, tonal organization and musical form", *Kaznacheevskie chteniya* [Readings named after Kaznacheev], no. 1, pp. 1–7. (in Russ.)

Romenskaya (Strigotskaya), T.A. (2018a), "To the question of the origin of speech. Article first: the Original installation", *Journal of musical science*, no. 2, pp. 52–29. (in Russ.)

Romenskaya (Strigotskaya), T.A. (2018b), "To the question of the origin of speech. Article two: Homo habilis and Homo erectus", *Journal of musical science*, no. 3, pp. 48–55. (in Russ.)

Romenskaya, T.A., Selivanov B.V. (1995), *Ocherki po istorii muzykal'noi estetiki Sibiri (XVIII–XIX vv.)* [Essays on the history of musical aesthetics in Siberia (XVIII-XIX centuries)], Novosibirsk, 310 p. (in Russ.)

Syrvacheva, S.S. (2019), *Stanovlenie muzykal'nogo teatra v Khabarovske: Seredina 1890-kh – 1930-e gody* [Formation of musical theater in Khabarovsk: mid-1890s – 1930s], Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 291 p. (in Russ.)

Tsareva, E.S. (2014), *Muzykal'naya zhizn' Krasnoyarska ot istokov do 1922 goda: Puti formirovaniya muzykal'noi kul'tury evropeiskogo tipa* [Musical life of Krasnoyarsk from its origins to 1922: Ways of forming a European-style musical culture], Krasnoyarsk, 368 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: pylneva@mail.ru

Author information

Lada L. Pylneva, D. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor at the Theory Music Department at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: pylneva@mail.ru

Поступила в редакцию 26.09.2019

После доработки 13.04.2020

Принята к публикации 16.04.2020

Received 26.09.2019

Revised 13.04.2020

Accepted for publication 16.04.2020

ДЕКАБРИСТЫ У ИСТОКОВ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ ИРКУТСКОЙ ГУБЕРНИИ

Н.Е. Морозова¹

¹ Детская музыкальная школа № 3, Иркутск, 664005, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматриваются основания для духовного единения, а также духовно-нравственные координаты и человеческие устремления поколения декабристов. Проанализированы побудительные мотивы музыкально-просветительской и образовательно-воспитательной деятельности декабристов в Иркутской губернии. Выявлена связь художественных исполнительских интерпретаций и музыкальной педагогики декабристов с особенностями домашнего и военного воспитания России первой трети XIX столетия. Отмечено, что установка на профессионализм в музыкальном развитии, сочетание академического, народного и популярного репертуара, дополненных общестетическими, танцевальными, театральными действиями являются по-прежнему актуальными в современном музыкальном образовании. Создан социокультурный портрет пианиста А.П. Юшневого, как выразителя просветительских устремлений поколения декабристов. Подчеркивается, что опыт поколения декабристов свидетельствует об огромной роли музыки и фортепианного искусства в деле сохранения целостности человеческой личности, а созданная ими модель развития индивидуальности, интеллектуального и духовного потенциала человека имеет трансисторический смысл, поскольку не имеет временных и иных ограничений.

Ключевые слова: музыкальная культура Сибири, Иркутская губерния, фортепианная культура, музыкально-просветительская деятельность декабристов, психологическая роль музыки, профессионализм музыкального развития, интегративные свойства личности, пианист А.П. Юшневикий.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Морозова, Н.Е. Декабристы у истоков фортепианной культуры Иркутской губернии. *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 2. С. 35–45. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10022.

THE DECEMBRISTS AT THE SOURCE OF PIANO CULTURE OF THE IRKUTSK PROVINCE

N.E. Morozova¹

¹ Children's music school no. 3, Irkutsk, 664005, Russian Federation

Abstract. This paper presents principles for togetherness as well as spiritual and moral references and human pursuits of the Decembrists' generation. Incentives of music-educational and teaching activities of the Decembrists in Irkutsk province have been analysed. Reveals the relation of artistic performing interpretations and music pedagogy of the Decembrists with the specific nature of in-home and military education in Russia in the early XIXth century. It is emphasised that aiming at professionalism in musical development, combining academic, folk and popular repertoire furnished out by artistic dances and entertainments, this all is still the mainstream in modern music education. The paper describes the social and cultural portrait of the pianist A.P. Yushnevsky as an exponent of the educational pursuits of the Decembrists' generation. Emphasis is made on the experience of the Decembrists' generation, which confirms the huge role of music for preservation of integrity of an individual. The fact that they created a model for a personal, intellectual and spiritual growth speaks of a trans-historic meaning, as there are no time or other limits for it.

Keywords: music culture of Siberia, Irkutsk province, piano culture, outreach music activities of Decembrists, psychosocial role of music, professionalism of musical development, integrative features of an individual, pianist A.P. Yushnevsky.

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

For citation: Morozova, N.E. (2020), "The Decembrists at the source of piano culture of the Irkutsk province". *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 35–45. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10022. (in Russ.)

Музыкальная культура Сибири – явление многомерное и многоаспектное, привлекающее ученых своей недостаточной изученностью и скрытыми процессами, которые проявляются спустя столетия благодаря собранным по крупницам историческим фактам и сведениям. Знаковые фигуры и неизвестные энтузиасты и подвижники стали преобразователями культурного профиля городов Восточной Сибири, среди которых Иркутск занимал и продолжает занимать одно из ключевых мест.

События, о которых пойдет о речь, в целом известны исторической науке. Однако конкретные, порой незнакомые имена, иногда дополняют собирательный образ происходивших процессов и явлений в области музыкальной культуры, просветительства и образования. Сами же фигуры, а также события и факты еще в большей степени масштабируют многие процессы и явления, которые стали фундаментально значимыми для музыкального будущего Восточно-Сибирского региона. Изучать и анализировать их – долг и обязанность многих поколений ученых, ставивших своей целью показать достижения эпохи в контексте последующих культурно-творческих преобразований. Необходимо отметить и самых крупных исследователей в области исторической науки и искусствоведения – это Т.А. Роменская (1976, 1997) и И.Ю. Харкеевич (1987), на работы которых мы опираемся, дополняя их малоизвестными сведениями, новыми именами, событиями, фактами.

Следует подчеркнуть, что развитие музыкальной культуры Сибири происходило под влиянием **внемusыкальных обстоятельств**, связанных с экономическими

и политическими событиями. Так, в первой половине XIX столетия мощный импульс культурным преобразованиям дали ссыльные декабристы и поляки, которых прибыло с избытком. В частности, статистические данные того периода свидетельствуют, что в течение 1826–1827 гг. 120 человек были направлены на каторжные работы в Иркутскую губернию¹, и люди эти были высококультурные, одаренные многими талантами. Ко времени их прибытия сибирская почва была уже основательно подготовлена для восприятия дворянских культурных традиций, которые не отторгались, а впитывались всеми слоями местного населения, практически сразу приобретая определенность и устойчивость.

Отметим, что в конце XVIII – начале XIX вв. Иркутск по развитию общего образования занимал лидирующую позицию среди сибирских городов. Обширные собрания картин, коллекции гравюр, уникальные гобелены ручной работы, скульптуры были у многих богатейших купцов Иркутска. Местный краевед Н.С. Шукин пишет следующее: «Здесьние купцы имеют богатые библиотеки, выписывают все журналы, все вновь выходящие книги. Дочери их и жены занимаются чтением, игрой на фортепиано» (цит. по: (Харкеевич И., 1987, с. 23)). Первоначально фортепианных учителей было двое: ссыльный поляк Савицкий и ссыльный Антон, у которых обучались жены и дочери купцов (Харкеевич И., 1987, с. 18–19). Некоторые из любителей, достигнув высокого уровня в области исполнительства, даже участвовали в открытых концертах городского масштаба².

Появление в 1826–1827 гг. большого количества образованных, прогрессивно мыслящих людей привело к ускоренному

развитию уже наметившихся качественных преобразований, в том числе в сфере музыкальной культуры. Поселенческая колония декабристов близ Иркутска была самой многочисленной: в 1820–1850-х гг. она объединяла более 50 декабристов, из которых 35 человек жили продолжительное время на территории современной Иркутской области. В их число входили идеологи и теоретики декабристского движения А.П. Юшневский, С.П. Трубецкой, М.С. Лунин, Н.М. Муравьев, В.Ф. Раевский³ – образованнейшие люди аристократического сословия, составлявшие цвет российской культуры, жизнь которых была подчинена «культу братства, основанного на единстве духовных идеалов» (Лотман Ю., 1994, с. 351). Это духовное единение и даже единство декабристов имело много общих оснований. Помимо политической платформы, отчетливо заметна близость возрастов, общность жизненного пространства, уровня и качества их личностного развития, созревания, а также (увы!), условий существования в период каторги и ссылки.

Сопоставив даты рождения декабристов со временем их прибытия на каторжные работы, обратим внимание, что это было поколение людей, находившихся в начале самого продуктивного в жизни человека возраста⁴. Известно также, что для декабристов (в их революционном прошлом) и для каторжан (в их печальном настоящем) был характерен ряд наивысших душевных свойств и духовных качеств, которые они пронесли через всю жизнь и непоколебимо сохранили в самых трудных условиях.

«Духовно-нравственной координатой» (Лотман Ю., 1994, с. 351) декабристов стал человек, жаждущий познаний, ищущий ответы через смелый анализ окружающей жизни, стойко принимающий все несчастья и испытания. Удивительно, но они смогли сохранить свой духовный потенциал не только в диалоге друг с дру-

гом, но и с окружающим миром, опосредованным суровыми явлениями окружающей действительности. Интенсивная политическая деятельность декабристов в центре России оставляла для музыкальных занятий лишь время досуга и существовала на уровне развлечений. **Однако в условиях каторги занятия музыкой приобрели совершенно новый смысл социально-психологической значимости** для сохранения человеческого достоинства самих декабристов и просвещения людей, составляющих их окружение.

Так, **А.П. Юшневский**, рожденный в семье польского дворянина, в 1819 г. стал членом, а затем руководителем Южного общества Союза благоденствия. Его ученик Н.А. Белоголовый писал: «Впоследствии я слышал от декабристов, что он (А.П. Юшневский. – Н.М.) в их кругу выделялся наряду с *Николаем Бестужевым, Никитой Муравьевым* (курсив наш. – Н.М.) своим необыкновенно светлым умом и образованностью и пользовался общим уважением за благородство характера и непоколебимость убеждений» (1901, с. 19).

Будучи музыкальным эстетом салонного типа в юные годы, Юшневский со временем резко изменил свою позицию в отношении музыкального искусства. Вследствие каторжных испытаний и открытой жизни на поселении, декабрист пришел к кардинальной перемене взглядов относительно значения музыкального искусства в жизни человека. Поэтому в Сибири он уже «ни во что не ставит материальную жизнь, если в ней нет пищи для ума и способов музыкальных упражнений» (Роменская Т., 1997, с. 265).

Многие события и факты жизнедеятельности декабристов уже описаны. Среди исторических источников выделяются работы Ю.М. Лотмана (1994) и М.В. Нечкиной (1953). Интересно отметить, что в зеркале различных исследований каждый этап пребывания декабристов

в Сибири приобретал оригинальное звучание, вносящее нечто новое в понимание и детализацию некоторых процессов и явлений. Общей же отличительной чертой было то, что исследователи конца XIX в. и первой половины XX столетия мало интересовались музыкальной стороной повседневного быта декабристов, о чем свидетельствует ряд материалов и документов⁵.

Впервые на музыкальную составляющую жизни ссыльных обратили пристальное внимание только во второй половине XX в. Безусловно, солидная научно-исследовательская проработка данной темы принадлежит Т.А. Роменской (1997); интересные находки содержат исследования В.Ф. Афанасьева (1989). Исследования данных авторов отличает глубина обобщений и выводов, скрупулезность и точность мысли, бережное отношение к фактам и комментариям, панорамность исторических взглядов на многие процессы и явления, системность подходов к ним. Исследователи убедительно показали **роль и значение личностных качеств и социально-культурных позиций людей**, которые создавали **фундаментальные основы музыкальной культуры Иркутской губернии**.

Исследования XXI в., которых достаточно много и они пока не относятся к категории фундаментальных, продолжают намеченный предшествующими авторами путь по линии детализации некоторых фактов и явлений. Рассматривая и анализируя биографии декабристов, все исследователи сходятся во мнении, что наиболее выраженными музыкальными талантами обладали певица и пианистка *М.Н. Волконская*, певица *Е.П. Нарышкина*, виолончелист *П.Н. Свистунов*, скрипач, хормейстер и композитор *Ф.Ф. Вадковский*, скрипач *Н.А. Крюков*, флейтист *К.Г. Игельстром*, пианист, альтист, аранжировщик *А.П. Юшневский*, пианист *В.П. Ивашев*

и ряд других. Однако по-прежнему остаются не исследованными **побудительные мотивы музыкально-просветительской и образовательно-воспитательной деятельности декабристов в Сибири**, которые, по нашему мнению, непосредственно связаны с особенностями их домашнего быта и воспитания, в том числе в различных учебных заведениях, предназначенных для детей дворянского сословия.

Будучи русскими офицерами, декабристы были широко образованны, знали иностранные языки, литературу, историю, военное дело, основы хореографии и музыки. Фундаментальную основу их обучения, в том числе музыкального, составляло домашнее обучение, которое имело системный и планомерный характер, отличалось регулярностью и требовательностью подходов к занятиям.

Из биографических сведений мы знаем, что особенно разностороннюю и основательную домашнюю подготовку получили *И.А. Анненков*, братья *Бестужевы*, *Н.А. Загорецкий*, *В.П. Ивашев*, *М.С. Лунин*, *А.И. Одоевский*, *Е.П. Оболенский*, *Н.А. Панов*, *С.П. Трубецкой*⁶. Известно также, что **фортепиано**, благодаря универсальным качествам, было наиболее востребованным инструментом в домашнем обучении, а фортепианная музыка в воспитании дворянских детей в России служила средством для развития их чувств, эмоций, художественного вкуса и эмоционально- нравственных поступков (Анненкова И., 2012).

И.А. Анненкова, например, пишет, что в основе домашнего обучения музыки (фортепианной игре) лежала работа над упражнениями и инструктивным материалом (гаммы всех видов). Разучивались также этюды и пьесы, в том числе салонного характера, исполнялись произведения крупной формы – от сонатин *Ф. Кулау* и *А. Диабелли* до сонат *Й. Гайдна*, *В. Моцарта* и *Л. Бетховена*, полифонические произведения строгого и свободного

стиля. На уроках фортепиано предусматривалось «разыгрывание пьес с первого взгляда» (что в современной терминологии соответствует понятию «чтение с листа». – Н.М.) и игра в ансамбле (2012, с. 3).

Аналогичные требования к формированию учебного репертуара сохранились до настоящего времени; в них совершенно очевидно просматриваются установки **на профессионализм в музыкальном развитии**. Данные установки обусловлены фундаментально значимыми требованиями и подходами, которые связаны с изучением *разножанровых произведений*, формирующих у исполнителя разные типы мыследеятельностных (а значит и слухо-двигательных) процессов, развивающих музыкальное мышление, необходимые умения и навыки, чувство стиля и расширяющих музыкальный кругозор. Когнитивное и социально-культурное значение имеет и понимание важности *учебного репертуара*, формирующего музыкальное мышление ребенка в направлении лучших художественно-творческих достижений прошлого и современности. Нельзя не отметить и *сочетание в процессе обучения академического и популярного репертуара* – две актуальные для того времени тенденции, которые продолжают существовать в системе дополнительного образования и в наши дни.

Из вышеизложенного можно сделать еще один вывод. У всех декабристов, получивших основательное домашнее воспитание, был значительный опыт общения с музыкальными сочинениями, разнообразными по стилю, жанру и языку. Доказательства этому также можно найти в биографии **М.С. Лунина**, музыкальный талант которого не упоминается отечественными исследователями. Однако есть свидетельства француза И. Оже о том, что М.С. Лунин свободно играл на фортепиано и органе, сочинял прелестные мелодии песен и был способен к спонтанному музыкальному самовыражению: «В церкви мы увидели орган, который был

в очень плохом состоянии. Несмотря на это, Мишель, дотронувшийся до него, получил некий сверхъестественный эффект. Темой его импровизации стала буря, которую мы испытывали в душе... Многие из окольных жителей бежали, не веря ушам, что инструмент, так долго стоявший безмолвно, может звучать так мощно и нежно» (цит. по: (Йосифова Б., 1989, с. 257). Известно также, что М.С. Лунин более всего ценил музыку Л. Бетховена, производившую на его чувствительную душу глубочайшее впечатление: «Какое неисчерпаемое богатство, вдохновенье! Какая глубина мысли!» – говорил он (Йосифова Б., 1989, с. 256).

Музыкальный талант **В.П. Ивашева** получил блестящее развитие под руководством Дж. Фильда, композитора, пианиста и педагога, положившего в основу фортепианной игры вокально-речевое интонирование, ставшее впоследствии ключевым признаком русской пианистической школы⁷. А. Бяратинский⁸ в стихотворении «Послание Ивашеву» подчеркивает виртуозное владение инструментом, легкость и подвижность мелкой пальцевой техники, разнообразие туше:

«Пускай твоей руке, бегущей так проворно,
Ответят клавиши и гулко и просторно,
Пусть пальцы легкие доверят им
Все то, чем ты сейчас взволнован и томим»⁹

Кроме домашнего обучения, развитие музыкальных навыков и исполнительских качеств у будущих офицеров происходило и на первой ступени военного образования – **в кадетских корпусах**. Так, среди декабристов Иркутского поселения Первый кадетский корпус закончили **А.И. Вегелин** и **А.Е. Розен**; Второй кадетский корпус – **В.А. Бечаснов**, **А.В. Веденяпин**, **Н.И. Лорер**; Морской кадетский корпус – **А.Е. Мозалевский**, **К.П. Торсон**, **В.И. Штейнгель**¹⁰.

В Сухопутном шляхетном (первом) кадетском корпусе большое значение придавалось музыкальным, театральным и танцевальным занятиям, обучению му-

зыкальной грамоте, игре на музыкальных инструментах (бесплатно – на скрипке, флейте, кларнете, валторне и трубе, а фортепиано преподавали за отдельную плату), а также пению в хоре (Филаретова С., 2011). Подчеркнем, что обучение пению воспитанников в кадетских корпусах было обязательным, а хоровые занятия проводились в течение семи (!) лет. В репертуар каждого кадетского хора были включены гимны, русские народные, военные, патриотические и исторические песни.

Несколько декабристов Иркутского поселения учились в **Московском университете**, который в начале XIX столетия занимал положение культурного центра, представляя альтернативу дворянскому миру салонов. Будущие декабристы *Н.М. Муравьев, А.З. Муравьев, П.А. Муханов, С.П. Трубецкой, И.А. Анненков* имели возможность заниматься в специальных музыкальных классах, участвовать в университетском хоре, слушать концерты для различных инструментов, увертюры, симфонии, произведения для духового оркестра¹¹ (Натансон В., 1955). Но все же, музыкальными лидерами декабристов на каторге стали пианист *А.П. Юшневский*, скрипачи *Ф.Ф. Вадковский* и *Н.А. Крюков*, что говорит о высочайшем уровне музыкального образования в **Московском университетском пансионе**¹². Добавим, что кроме них Московский благородный университетский пансион закончили *В.Ф. Раевский* и *А.Н. Сутгоф*¹³.

Пансионеры беспрепятственно посещали университетские лекции, участвовали в литературно-музыкальных вечерах и спектаклях. Музыкальное образование в пансионе, частично включавшее в себя вопросы эстетики, истории и теории музыки, оказывалось шире, нежели в других учебных заведениях. В пансионе имелись классы игры на фортепиано, скрипке и флейте, класс пения (Натансон В., 1955, с. 206–207).

Одним из немногих декабристов, кто испытывал регулярную потребность реализоваться в разнообразных формах исполнительского творчества, был выпускник Московского благородного пансиона **А.П. Юшневский**. Его облик в этом качестве возникает при изучении широкого круга источников и литературы, посвященных деятельности декабристов. Так, в исследованиях Т.А. Роменской (1997, с. 262–265), И.Ю. Харкеевич (1987, с. 28–30) характеризуется его исполнительская, педагогическая деятельность на каторге и поселении.

Большую роль сыграло изучение множества источников, включающих воспоминания, записки и письма декабристов¹⁴. В результате проделанной работы удалось воссоздать облик незаурядного человека. Его тонкий ум, воспитание и благородство, активность во всем сыграли свою положительную роль для культурных процессов в Сибирском регионе. Личность декабриста находится в центре внимания воспоминаний его ученика Н.А. Белоголового (1901), в которых он характеризует музыкальные дарования учителя, его склонность и любовь к музыкально-просветительской деятельности. Декабрист А.Е. Розен отмечает поистине блестящие музыкальные способности и высочайший исполнительский уровень А.П. Юшневого: «На рояле играл он с такою беглостью, что чем труднее были ноты, тем приятнее для него, так что он радовался тем нотам, от которых трещали его пальцы»¹⁵.

Среди большого количества разнообразных источников, посвященных Юшневскому, можно выделить самый важный – **письма самого декабриста и его жены Марии Казимировны**, написанные из Сибири¹⁶. Они свидетельствуют о глубине и разносторонности их музыкальных интересов, а также об огромной значимости исполнительского искусства для сохранения здоровья и ду-

шевного равновесия в столь сложный для их жизни период. Безусловно, стремление А.П. Юшневского к совершенствованию ума и раскрытию чувств способствовало занятиям на инструменте. М.К. Юшневская пишет: «...Я рада бы, чтобы скорее кончилась починка фортепиано... он тогда только спокойнее, когда он играет. Он, кажется, еще более прежнего любит музыку и фортепиано это – страсть его»¹⁷.

В репертуаре А.П. Юшневского, наряду с фугами И.С. Баха, были концерты для фортепиано И.Н. Гуммеля, Дж. Фильда, И. Мошелеса: «На днях мы получили от Рейхеля посылку, с которой он, между прочим прислал... 6 тетрадок нот. В числе их замечательный концерт И. Гуммеля, соч. 113, которого мы еще не видели в каталоге. Довольно труден, и в новейшем вкусе. Брат твой (А.П. Юшневский. – Н.М.) был очень рад играть что-нибудь новое»¹⁸. При этом он испытывал потребность, доходящую до страсти, к чтению произведений с листа: «...новых нот нет, а ты знаешь, что он любит их не затверживать, а читать музыкальные сочинения, как книги. <...> Имена всех знаменитостей новейшей музыкальной литературы и их произведения известны ему из каталогов, которые он перечитывает... как табачник нюхает пустую табакерку, или как поклонники Бахуса полощут бочку»¹⁹.

В письмах жены А.П. Юшневский неоднократно предстает музыкантом с высокоразвитым вкусом и способностью ранжировать современные ему музыкально-художественные явления на исторически долговечные и временные, преходящие. Вот одно из его высказываний: «Гальберг и самый Дрейшок, как мне кажется, только фигляры: трудности и у них доселе небывалые, но пения и чувства мало»²⁰. Также скептически относился пианист к этюдам А. Гензельта, А. Бертини, А. Герца, утверждая, что «трудность пассажей не выкупается ни приятностью, ни глубокомыслием»²¹. Юшневский также

хорошо разбирался в последних усовершенствованиях фортепиано: «Мошелес последний свой концерт в Лондоне дал не на Бродвудовом, а на Эраровом флигеле... Пришлось бы написать целую тетрадь, если бы передать тебе улучшения или, лучше сказать, преобразования этого инструмента»²².

Известно, что кроме фортепиано, декабрист играл на других инструментах. Так, исполнял партию альты в квартете, за фортепиано он был непременным участником камерно-ансамблевого музицирования – вокальных и инструментальных дуэтов, трио, квинтетов, фортепианных ансамблей, хоров. В частности, прекрасный дуэт составили А.П. Юшневский (фортепиано) и Ф.Ф. Вадковский (скрипка). То, что декабрист быстро осваивал игру на разных инструментах, говорит о его природном исполнительском даровании и профессиональном развитии всего сложного комплекса исполнительских качеств (Харкеевич И., 1987, с. 261–265).

Декабрист Н.И. Лорер вспоминает: «Между нами были отличные музыканты как-то Ивашев, Юшневский, Вадковский, оба брата Крюковы. Они в совершенстве владели разными инструментами. Явились скоро рояли, скрипки, виолончели, составились оркестры, а один из товарищей, Свистунов, зная отлично вокальную музыку, составил из нас превосходный хор и дирижировал им»²³.

Музыкальные способности П.Н. Свистунова получили блестящее развитие в иезуитском пансионе аббата Ш.Д. Николая в Петербурге (этот же пансион закончил С.Г. Волконский), в пансионе барона Шабо, а затем в Пажеском корпусе (где учился также В.П. Ивашев)²⁴. Многочасовые ежедневные занятия фортепиано, виолончелью, генерал-басом и композицией послужили тому, что П.Н. Свистунов стал одним из лучших виолончелистов начала XIX в. в России (Роменская Т., 1997, с. 267–269).

Таким образом, изучив условия становления декабристов Иркутского поселения, мы видим, что все ссыльные имели хорошо развитые навыки хорового и сольного пения и игры на различных музыкальных инструментах. В «Каторжной академии» также готовились хоровые, вокальные и камерно-инструментальные концерты, читались лекции по самым различным отраслям знаний, о чем подробно написано в работах В.Ф. Афанасьева (1989, с. 20–21), Т.А. Роменской (1997, с. 261–265), И.Ю. Харкеевич (1987, с. 28–38).

Осуществлению таких занятий способствовали, с одной стороны, высокий уровень общей и музыкально-исполнительской образованности, который позволял декабристам осуществлять художественные интерпретации разнообразных по стилю и жанру музыкальных произведений, с другой – грамотно преподавать музыку детям чиновников, купцов, крестьян, а также заниматься просветительством.

Поэтому, акцентируя особое внимание на социально-культурном аспекте деятельности декабристов в Сибири, обратим особое внимание на их усилия по **распространению музыкальных знаний**. В результате эта деятельность привела к открытию двух первых в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке светских музыкальных школ в Петровске и Тобольске, где преподавалась не только игра на фортепиано, но и пение, теория музыки, общеобразовательные предметы. В исследовании Т.А. Роменской есть свидетельство о том, что в Петровской школе декабристы на хоровых занятиях с детьми часто использовали народные песни, а также произведения Д. Бортнянского (1997, с. 268–272). Уже одно перечисление созданных на поселении общеобразовательных школ косвенно свидетельствует о широком распространении начальных музыкальных знаний среди крестьянского и городского населения Иркутской губернии²⁵.

Для **педагогической деятельности декабристов** была характерна практическая направленность учебных предметов на актуальные процессы повседневной крестьянской жизни, творческий подход к обучению ремеслам и основным дисциплинам. В обучающих программах уделялось важное место музыкальному развитию. Например, М.С. Знаменский, участник музыкального занятия И.Д. Якушкина в открытой декабристом в 1846 г. школе, вспоминал, что урок музыки включал в себя пение, слушание музыки и танцы. Репертуар урока был богат и своеобразен, занятие разделялось на две половины: одна представляла собой собственно урок музыкального воспитания и образования на основе различных образцов народных песен, а вторая имела цель общего развития подростков (Знаменский М., 1946, с. 59–64).

Одним из первых, упоминаемых исследователями и мемуаристами профессиональных педагогов фортепианной игры в Иркутске был А.П. Юшневский, который «...слыл чуть ли не лучшим учителем для фортепиано в Иркутске... на свои городские уроки Алексей Петрович уезжал раза три в неделю утром и возвращался часу в первом к обеду» (Белоголовый Н., 1901, с. 9).

Внешне полон скромной простоты, в беседе спокойный и серьезный, обладал он умом, отточенным научным трудом, и знаниями. «Ровность его характера была изумительна; всегда серьезный он даже шутил, не улыбаясь» (Белоголовый Н., 1901, с. 9). Эти качества помогли А.П. Юшневскому добиться значительных успехов в педагогической деятельности, *лишь часть которой имела фортепианное направление*.

По воспоминаниям его ученика Н.А. Белоголового, можно сформулировать **гуманистические принципы педагогики декабриста Юшневского**, которые, безусловно, относились ко всем направ-

лениям его деятельности, включая занятия по фортепиано. В обращении с учениками постоянно чувствовалось *любовное отношение к ним и добродушие*; на уроках он был терпелив, никогда не *повышал голоса и не прибегал к наказаниям*; стимулировал учеников к чтению вслух разных рассказов о путешествиях, чтобы *«заинтересовать их воображение»* (Белоголовый Н., 1901).

В письмах М.К. Юшневской есть свидетельства о том, что *в педагогической деятельности декабрист опирался на новейшие в то время педагогические методики*: «Говоря об успехах просвещения, А.П. считает полезным упомянуть о новейшей методе обучения Жакото, которая преимущественно принята в Бельгии»²⁶.

Кроме того, в личности А.П. Юшневского мы усматриваем высокую степень проявления духовно-нравственных координат и общественно-просветительских устремлений всего поколения декабристов, благодаря чему возникает некий «собирательный образ». Его многие позитивные качества не только самоценны по разным параметрам, но имеют большое воспитательно-образовательное значение на уровне вневременных связей и взаимодействий общеобразовательного и специального компонентов деятельности, межотраслевой и межпредметный характер которых подчинен *целостности качеств и свойств в пределах высокообразованной личности интегративного типа*. Их можно суммировать следующим образом:

- любовь к своему Отечеству, служение умом и сердцем;
- твердость и непоколебимость убеждений;
- стоическое перенесение испытаний;
- основательность изучения любого предмета;
- широкая эрудиция в различных областях знаний;
- высокая мотивация к занятиям музыкой;

- стремление реализоваться в разнообразных формах исполнительства;

- страстная потребность в новой музыкальной информации;

- постановка максимально сложных исполнительских задач;

- приоритет высокохудожественных музыкальных произведений.

Педагогические воззрения декабристов базируются на гуманистических принципах, уважении к личности ученика, стремлении к широкому гуманитарному развитию его мышления, воображения и чувств.

По нашему мнению, именно деятельность А.П. Юшневского с полным основанием можно рассматривать как импульс для будущих культурных, просветительских, музыкальных и образовательных инноваций, которые через небольшой промежуток времени действительно начали реализовываться в Иркутске. Сказанное, прежде всего, относится к фортепианному исполнительству, занявшему лидирующие позиции в музыкальном исполнительском искусстве и педагогике Иркутской губернии начиная с середины XIX в.

В заключение подчеркнем, что разнообразные способы развития индивидуальности, интеллектуального и духовного потенциала, которые завещало нам поколение декабристов, *вырастают на фундаментальных для нравственного сознания человека основаниях*. Они актуальны в любом историческом времени и свидетельствуют об огромной роли *классического музыкального наследия* в деле сохранения целостности человеческой личности. Отметим, что опыт декабристов имеет трансисторический смысл, следование ему проверено временем, многими поколениями исполнителей-пианистов, деятельность которых достойна дальнейшего самого внимательного и тщательного изучения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Декабристы: Биографический справочник / под ред. М.В. Нечкиной. М.: Наука, 1988. С. 22.

² Дочери директора Главного народного училища чиновника Ф.И. Лаганса играли на фортепиано, а сыновья на скрипках, в послеобеденное время они обыкновенно давали концерты (Харкеевич И., 1987, с. 18–19).

³ Декабристы: Биографический справочник / под ред. М.В. Нечкиной. М.: Наука, 1988. С. 470.

⁴ Когда декабристы прибыли в Иркутск в 1827 г., их возраст составлял: Юшневский А.П. (41 год), Лунин М.С. (40), Волконский С.Г. (39), Трубецкой С.П. (37), Штейнгель В.И., Шимков И.Ф. (35), Якушкин И.Д., Муравьев А.З., Торсон К.П. (34), Таптигов Д.П. (33), Раевский В.Ф. (32), Оболенский Е.П. (31), Загорецкий Н.А., Ивашев В.П. (30), Кюхельбекер М.К., Лорер Н.И., Люблинский Ю.К., Поджио А.В., Пушин И.И. (29), Муханов П.А., Розен А.Е., Быстрицкий А.А. (28), Бестужев М.А., Борисов П.И., Вадковский Ф.Ф., Горбачевский И.И., Иванов И.И., Крюков Н.А. (27 лет), Сутгоф А.Н., Вегелин А.И. (26), Анненков И.А., Бечаснов В.А., Муравьев А.М., Одоевский А.И. (25), Колесников В.П., Мозалевский А.Е., Панов Н.А. (24), Веденяпин А.В., Глебов М.Н., Завалишин Д.И. (23) (Декабристы: Биографический справочник / под ред. М.В. Нечкиной. М.: Наука, 1988).

⁵ Хин М.И. Жены декабристов // Исторический вестник. 1884. № 12. С. 650–683; Трунев П. Декабристы в Нерчинских рудниках // Исторический вестник. 1897. № 3. С. 491–514; Дмитриев-Мамонов А.И. Декабристы в Западной Сибири: Ист. очерк по офиц. док. СПб.: Тип. Монтвида, 1905. 261 с.; Чулков Г. Из жизни декабристов в Сибири // Наша жизнь. 1906. № 1–4.

⁶ Декабристы: Биографический справочник / под ред. М.В. Нечкиной. М.: Наука, 1988.

⁷ Там же.

⁸ Барятинский Александр Петрович (1799–1844) – поэт, декабрист, в Чите и Петровском Заводе находился 1827 по 1839 г.

⁹ Поэзия декабристов / сост. Б. Мейлах. Л.: Сов. писатель, 1950. С. 644–646.

¹⁰ Декабристы: Биографический справочник / под ред. М.В. Нечкиной. М.: Наука, 1988.

¹¹ Там же.

¹² Московский университетский благородный пансион существовал с 1779 г. и был учрежден с целью подготовить дворян к последующему получению университетского образования (Наганзон В., 1955).

¹³ Декабристы: Биографический справочник / под ред. М.В. Нечкиной. М.: Наука, 1988.

¹⁴ Воспоминания Бестужевых. СПб.: Наука, 2005. 293 с.; Горбачевский И. Записки. Письма. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. 298 с.; Лорер Н.И. Записки декабриста. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1984. С. 143–144; Розен А.Е. Записки декабриста. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1984. С. 236, 266–267; Свистунов П.Н. Сочинения и письма / изд. подгот. В.А. Фёдоров. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 2002. Т. 1. 303 с.; Якушкин И.Д. Записки, статьи, письма декабриста. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1951. С. 108–110.

¹⁵ Розен А.Е. Записки декабриста. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1984. С. 157.

¹⁶ Письма декабриста Алексея Петровича Юшневого и его жены Марии Казимировны из Сибири. Сообщены проф. П.В. Голубовским. Киев: Тип. Т.Г. Мейнандера, 1908.

¹⁷ Там же. С. 89–90.

¹⁸ Там же. С. 51.

¹⁹ Там же. С. 102–103.

²⁰ Там же. С. 131.

²¹ Там же. С. 51.

²² Там же. С. 51.

²³ Лорер Н.И. Записки декабриста. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1984. С. 143–144.

²⁴ Декабристы: Биографический справочник / под ред. М.В. Нечкиной. М.: Наука, 1988.

²⁵ Школа Раевского – с. Олонки; сельское приходское училище и школа Завалишина – Чита; школа ремесел Бестужевых и Торсона – Селенгинск; духовное училище Якушкина – Сретенск; школа Вольфа – Урик; Муханова, Поджио – Усть-Кут; Сутгофа, Вадковского – Хомутово; Трубецкого – Оек; Муравьева, Якубовича, Борисовых, Юшневого, Панова – Малая Разводная; Бечаснова – Бельск; Одоевского – Елань (Афанасьев В., 1989, с. 20).

²⁶ Письма декабриста Алексея Петровича Юшневого и его жены Марии Казимировны из Сибири. Сообщены проф. П.В. Голубовским. Киев: Тип. Т.Г. Мейнандера, 1908. С. 132.

ЛИТЕРАТУРА

Анненкова И.В. Музыка как констант культурного пространства семьи в России XVIII – начала XX вв.: Дис. ... канд. культурологии. Саранск, 2012. 152 с.

Афанасьев В.Ф. Культурно-просветительная педагогическая и общественная деятельность сыльных декабристов в Сибири: Учеб. пособие для спецкурса по истории педагогики. Якутск, 1989. 41 с.

REFERENCES

Annenkova, I.V. (2012), *Muzyka kak konstant kul'turnogo prostranstva sem'i v Rossii XVIII – nachala XX vv.* [Music as a family cultural space constant], Abstract Cand. Sc. Thesis, Saransk, 152 p. (in Russ.)

Afanas'ev, V.F. (1989), *Kul'turno-prosvetitel'naya pedagogicheskaya i obshchestvennaya deyatel'nost' ssyl'nykh dekabristov v Sibiri* [Cultural-educational, pedagogical and social acti-

- Белоголовый Н.А. Воспоминания и другие статьи. СПб.: Типолитография Б.М. Вольфа, 1901. 570 с.
- Знаменский М.С. Детство среди декабристов // Сибирские огни. 1946. № 2. С. 59–64.
- Йосифова Б. Декабристы / пер. с болг. А.М. Корянкова. М.: Прогресс, 1989. 573 с.
- Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVII–XI века). СПб.: Искусство, 1994. С. 331–385.
- Натансон В. Из музыкального прошлого Московского университета. М.: Музгиз, 1955. С. 206–207.
- Нечкина М.В. Предисловие // Восстание декабристов. Материалы. Т. 10. М.: Госполитиздат, 1953. С. 7–36.
- Роменская Т.А. Музыка в жизни и деятельности декабристов // Декабристы и русская культура. Л., 1976. С. 295–324.
- Роменская Т.А. Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2. Кн. 1. Музыкальная культура Сибири от походов Ермака (1582 г.) до крестьянской реформы 1861 года. Новосибирск, 1997. 432 с.
- Филаретова С.М. Оркестровое исполнительство в кадетских корпусах императорской России // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 9. С. 102–105.
- Харкеевич И.Ю. Музыкальная культура Иркутска. Иркутск: Иркут. пед. ун-т, 1987. 278 с.
- vites of exile Decembrists in Siberia], Yakutsk, 41 p. (in Russ.)
- Belogolovyi, N.A. (1901), *Vospominaniya i drugie stat'i* [Memories and other articles], Tipolitografiya B.M. Vol'fa, Saint Petersburg, 570 p. (in Russ.)
- Filaretova, S.M. (2011), "Orchestral performance in corps of cadet Imperial Russia", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], no. 9, pp. 102–105. (in Russ.)
- Iosifova, B. (1989), *Dekabristy* [Decembrists], translate by A.M. Koren'kova, Moscow, 573 p. (in Russ.)
- Kharkeevich, I.Yu. (1987), *Muzykal'naya kul'tura Irkutsk* [Music culture of Irkutsk], Irkutsk, 278 p. (in Russ.)
- Lotman, Yu.M. (1994), "Decembrist in daily life", *Besedy o russkoi kul'ture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVII–XI veka)* [Conversations about Russian culture: Life and traditions of the Russian nobility (XVII–XI centuries)], *Iskusstvo*, Saint Petersburg, pp. 331–385. (in Russ.)
- Natanson, V. (1955), *Iz muzykal'nogo proshlogo Moskovskogo universiteta* [From the musical past of Moscow University], Moscow, 1955. pp. 206–207. (in Russ.)
- Nechkina, M.V. (1953), "Preface", *Vosstanie dekabristov* [Decembrist uprising], *Gospolitizdat*, Moscow, pp. 7–36. (in Russ.)
- Romenskaya, T.A. (1976), "Music in life and activities of the Decembrists", *Dekabristy i russkaya kul'tura* [Decembrists and Russian culture], Leningrad, pp. 295–324. (in Russ.)
- Romenskaya, T.A. (1997), *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: V 3 t. T. 2. Kn. 1. Muzykal'naya kul'tura Sibiri ot pokhodov Ermaka (1582 g.) do krest'yanskoj reformy 1861 goda* [Musical culture of Siberia: In 3 vol. Vol. 2. Book 1. Musical culture of Siberia from the campaigns of Yermak (1582) to the peasant reform of 1861]. *Novosibirsk*, 432 p. (in Russ.)
- Znamenskii, M.S. (1946), "Childhood among the Decembrists", *Sibirskie ogni* [Siberian lights], no. 2, pp. 59–64. (in Russ.)

Сведения об авторах

Морозова Наталья Евгеньевна, концертмейстер, преподаватель Детской музыкальной школы № 3 г. Иркутск, выпускница Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Л.П. Робустова) E-mail: mone64@mail.ru

Authors information

Natalia E. Morozova, concertmaster, teacher of the Children's Music School no. 3 (Irkutsk), graduate of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor L.P. Robustova) E-mail: mone64@mail.ru

Поступила в редакцию 14.02.2020

После доработки 22.04.2020

Принята к публикации 25.04.2020

Received 14.02.2020

Revised 22.04.2020

Accepted for publication 25.04.2020

НЕИССЛЕДОВАННЫЕ СТРАНИЦЫ ИРКУТСКОГО ОПЕРНОГО КРИТИКА БАЯНА

Д.В. Павликов¹, О.А. Светлова¹

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

Аннотация. Настоящая статья посвящена изучению ранее не исследованных музыкально-критических публикаций иркутского критика начала XX в. «Баяна». Авторы рассматривают его деятельность, продолжая развивать тему, заложенную в сибирской науке профессором Т.А. Роменской, которая одной из первых подняла вопросы истории музыкальной критики Сибири и в том числе открыла имя Баяна. Вводятся в научный обиход его ранние публикации. Рецензии Баяна отличаются обилием профессиональной терминологии, детальным анализом оперных спектаклей и знанием контекста, сочетают информативность с критико-аналитическим компонентом, что позволяет представить оперный репертуар и ведущих солистов иркутского театра рубежа веков. Преобладающими параметрами критики являются оценочный и коммуникативный. Анализ статей Баяна позволяет уточнить временные рамки его деятельности в газете «Восточное обозрение», охватывающие трехлетний период, и доказать, что он был одним из первых профессиональных сибирских музыкальных критиков. Творчество Баяна стало значимым для последующего поколения критиков и оказало огромное влияние на развитие музыкально-критической мысли в Сибири начала XX в.

Ключевые слова: музыкальная культура Сибири, музыкальная критика, Роменская, Баян, рецензия.

Конфликт интересов. Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Павликов, Д.В., Светлова, О.А. Неисследованные страницы иркутского оперного критика Баяна. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 2. С. 46–55. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10023.

UNEXPLORED PAGES OF IRKUTSK OPERA CRITIC BAYAN

D.V. Pavlikov¹, O.A. Svetlova¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. This article is devoted to the study of previously unexplored musical-critical publications of the Irkutsk critic of the beginning of the XX century «Bayan». The authors consider his work, continuing to develop the theme laid down in the Siberian science by Professor T.A. Romenskaya, who was one of the first to raise questions about the history of music criticism in Siberia, including the discovery of the name of Bayan. His early publications are put into scientific use. Bayan's reviews are characterized by an abundance of professional terminology, detailed analysis of Opera performances and knowledge of the context, combine information with a critical and analytical component, which allows you to present the Opera repertoire and leading soloists of the Irkutsk Theater of the turn of the century. The predominant parameters of criticism are evaluative and communicative. The study of Bayan's articles allows us to clarify the time frame of his work in the newspaper «Eastern review», covering a three-year period, and prove that He is one of the first professional Siberian music critics. Bayan's work became significant for the next generation of critics and had a huge influence on the development of music-critical thought in Siberia at the beginning of the XX century.

Keywords: musical culture of Siberia, music criticism, Romenskaya, Bayan, review.

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

For citation: Pavlikov, D.V., Svetlova, O.A. (2020), "Unexplored pages of Irkutsk opera critic Bayan". *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 46–55. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10023. (in Russ.)

Магистральным научным направлением сибирского музыкознания является исследование музыкальной культуры Сибири. С момента открытия Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки в первые десятилетия оно формировалось на кафедре истории музыки и затем стало комплексной общевузовской темой. Заслуга в разработке данного направления принадлежит многим выдающимся музыковедам, но наиболее значительный вклад в изучение истории музыкальной культуры Сибири внесла доктор искусствоведения, профессор Татьяна Аркадьевна Роменская.

Фундаментальные исследования Т.А. Роменской «История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года» (1992), «Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции» (1997а, б), «Очерки по истории музыкальной эстетики Сибири (XVIII–XIX вв.)» (1995) (совместно с Б.В. Селивановым) опираются на огромный пласт исторических источников, среди которых весомая доля сибирских периодических изданий. Сквозь призму внушительного массива музыкально-критических публикаций ученый дает широкую панораму концертно-театральной жизни, выявляет особенности функционирования театров, деятельности местных и гастролирующих творческих коллективов и музыкантов, прослеживает тенденции развития музыкально-эстетической мысли. Ей принадлежит исследование

первого сибирского журнала «Иртыш, превращающийся в Ипокретну», выходившего в 1789–1791 гг., с подробным анализом опубликованных в нем эстетических трактатов зарубежных авторов (Роменская Т., 1986; 1987; 1995).

Впервые в трудах Т.А. Роменской поднимаются вопросы истории региональной музыкальной критики и критиковедения. В книге «Музыкальная культура Сибири» этому посвящены отдельные главы. Рассматривая музыкально-критические материалы в местной прессе XIX – начала XX вв., музыковед акцентирует внимание на некоторых параметрах критической оценки музыкального явления, фиксирует определенный комплекс требований для критика того времени, в том числе необходимость «объективности в оценках, глубокого постижения авторского замысла и умения довести его до публики» (Роменская Т., 1997а, с. 372).

В работах Т.А. Роменской закладываются принципы жанровой классификации музыкально-критических публикаций рубежа XIX–XX вв. В качестве главного жанра выделена рецензия. Она считалась королевой музыкальной критики не только в Сибири и даже в России. Она выступает ведущим жанром и у зарубежных авторов (Dean W., 1980). Кроме рецензии исследователь отмечает широкий жанровый диапазон материалов, в основном представленных двумя типами – информационным и аналитическим: «Помимо заметок, информации,

корреспонденций, появляются раз-
вернутые, аналитического, проблем-
ного, иногда дискуссионного ха-
рактера статьи, свидетельствующие
о постепенном развитии и углубле-
нии местной критической мысли»
(Роменская Т., 1997б, с. 195).

Одним из достижений Т.А. Ро-
менской является открытие му-
зыкальной науке имен сибирских
музыкальных критиков. Наиболее
полновесно ею представлены рабо-
ты иркутского критика Рафаила
Иванова, который был бессменным
корреспондентом газеты «Восточное
обозрение» на протяжении 15 лет
(1900–1915). Также в научный оби-
ход ученым вводятся публикации
и статьи дальневосточного критика
Семена Сигаля, трудившегося во
Владивостоке, и иркутского опер-
ного критика, предшественника
Р. Иванова, работавшего для «Вос-
точного обозрения» под псевдо-
нимом «Баян». В поле зрения ис-
следователя попали статьи Баяна
1899–1900 гг. Рассматривая эти
материалы, Т.А. Роменская отме-
чает внимание автора на вокальном
исполнительстве, подчеркивая оце-
ночный и коммуникативный пара-
метры критического подхода Баяна.

Труды Т.А. Роменской содержат
массу ценных идей и положений,
перспективных для последующих
изысканий, в том числе в области
сибирского критикования. Настоя-
щая статья продолжает одну из тем,
связанных с изучением музыкаль-
но-критической деятельности Баяна.
Материалом для нашего исследова-
ния послужил ряд публикаций этого
критика, среди которых шесть рецен-
зий, обнаруженные в газете «Восточ-
ное обозрение» за 1898 г. и 1900 г.,
ранее не упоминавшиеся в работах
Т.А. Роменской. Новый материал по-

зволяет уточнить период деятельно-
сти Баяна в иркутском издании, ко-
торый охватывает 1898–1900 гг.

О личности Баяна, к сожалению,
сведениями мы не располагаем.
По мнению И.И. Попова, под этим
псевдонимом мог скрываться некий
чиновник Федоров, который был
приближенным иркутского губерна-
тора (1989, с. 71). Баян проявил себя
в первую очередь как театральный
критик, поскольку среди написанных
им для иркутской газеты статей боль-
шая часть представляет собой отзывы
и рецензии на оперные спектакли.

Первая статья, опубликованная
в № 126 и посвященная постановке
оперы Дж. Мейербера «Африканка»
20 сентября, вероятно, является од-
ной из ранних работ Баяна, где уже
видны характерные черты его му-
зыкально-критического стиля. Так,
многие свои рецензии критик будет
начинать с представления произве-
дения, созданного композитором,
что придает просветительский от-
тенок его публикациям и этим от-
личает его от других сибирских
авторов. Статья открывается вы-
сказыванием: «Опера принадлежит
к посмертным произведениям име-
нитого композитора. Нельзя ска-
зать, чтобы музыка “Африканки”
была совершенно свободна от повто-
рений ранее созданного Мейербером,
но искусно варьированное повторе-
ние таких шедевров, как например
первый романс Рауля или “Освеще-
ние мечей” никакой оперы не ис-
портит»¹. Вышеизложенное говорит
о знании критиком других сочине-
ний создателя большой француз-
ской оперы, что позволяет ему при-
менить метод сравнения, в данном
случае с «Гугенотами», и донести до
читателя собственное суждение об
оперном наследии Мейербера.

В характеристике певцов текст изобилует восторженными отзывами: «Исполнена опера была очень хорошо. Из первых персонажей выделлась г-жа Бруно, прекрасно проводящая свою партию как в вокальном, так и в драматическом отношении. Г. Коломенке очень удаются героические партии, где он может развернуть свое драматическое дарование <...> Г. Шевелен пел превосходно и вообще замечательно горячо и колоритно провел свою партию»².

Неожиданной модуляцией в последнем разделе статьи является рассказ об уходе с иркутского театра певца Сикачинского. Эта часть материала выдержана в журналистском стиле и своеобразно репрезентирует светскую хронику: «Мы слышали, что г-н Сикачинский, вследствие каких-то недоразумений, оставляет нашу сцену <...> Хотя мы иногда обращали внимание на некоторые сценические недостатки г. Сикачинского, но это совсем не значит, что мы мало ценили этого симпатичного, даровитого певца. Ведь пятна и на солнце есть <...> От души желаем, чтобы недоразумение пришло к мирному соглашению и надеемся, что желание наше разделит большая часть нашей публики»³.

Как чуткий критик, следивший за музыкально-театральной жизнью Иркутска, Баян не обходил вниманием оперные премьеры. В № 143 он дает рецензию на два спектакля, впервые представленные иркутскому зрителю в 1898 г. – «Сельская честь» П. Масканьи и «Самсон и Далила» К. Сен-Санса, причем подчеркивает важность постановки последней как одного из «капитальнейших оперных произведений последнего времени»⁴.

Анализ «Сельской чести» отличается критическим взглядом. Ав-

тор указывает ряд недостатков, которые, по его мнению, помешали восприятию спектакля: «Достоин сожаления то обстоятельство, что антреприза находит удобным поручать довольно значительные партии статистам, благодаря чему цельность впечатления совершенно пропадает, и часто из драматической сцены получается комическая, как это было, например, в сцене прощания Туриду с матерью <...> Прекрасное интермеццо в первый раз не удалось, потому что за сценой кто-то громко подсчитывал «раз», «два» <...> что вызвало в публике смех. Но на бис интермеццо это было прослушано публикой с большим удовольствием»⁵. В данном фрагменте проявляются два ведущих параметра музыкальной критики Баяна: оценочный и коммуникативный, причем выраженный в переакцентировке восприятия, когда серьезные сцены из оперы публика встречала смехом.

Оценивая постановку оперы «Самсон и Далила», критик сразу приводит «разноречивое» мнение публики, «причем большинство находило исполнение слабым»⁶. Однако он поясняет, что данная опера требует к себе особого внимания, и считает, что артисты не были полностью готовы к премьере, поэтому выражает надежду на лучший результат в последующем: «Некоторую негладкость исполнения мы объясним главным образом тем, что опера, по-видимому, еще не вполне хорошо разучена, и при вторичном представлении, конечно, пройдет гораздо лучше»⁷. Баян отмечает, что вокалисты, которых он слышал в других спектаклях, «имеют очень много данных для успешного исполнения главных партий этой оперы»⁸,

т.е. он высоко оценивает исполнительский уровень певцов. Критик здесь настроен позитивно, обосновывая те или иные недостатки и находя положительные моменты. По своему стилю данная статья отличается именно критическим ракурсом, где главной задачей автора является оценка постановок.

Третья статья в № 153 посвящена спектаклям «Аскольдова могила» А.Н. Верстовского и «Аида» Дж. Верди. Баян начинает свой обзор с довольно резкого высказывания: «6 декабря в нашем театре давали “Аскольдову могилу” Верстовского. Теперь как-то даже странно называть оперой это дилетантское произведение Верстовского, тем не менее и его миссия в свое время имела значение. Опера эта является как бы предтечей гениального творения Глинки»⁹. Хотя далее критик смягчает тон по отношению к опере Верстовского, отражая некоторые ее достоинства – «Хоры в этой опере носят народный характер и потому снискали себе огромную популярность в публике»¹⁰. В целом отношение Баяна к этому произведению налагает отпечаток на его скромную оценку постановки, которая сводится, по сути, к заметке о певцах: «Г. Белов и г-жа Бруно, по желанию публики, бисировали <...> Комическое дарование г. Гольвинского доставило большое удовольствие публике <...> г. Петровский не оправдал наших ожиданий в партии Торопки»¹¹.

По поводу постановки «Аиды» Баян пишет, что эта опера уже не первый раз проходит на сцене театра, однако в этот раз «г. Сикачинский был не здоров и пел очень сдержано, но в 3-ем акте воодушевился и дуэт с г. Бруно они спели

превосходно»¹²; «Г-жа Волина недурно спела партию “Амнерины”, но в отношении игры исполнение ее было бесцветно»¹³. Критик использует метод сравнения, опираясь на впечатление от предшествующих постановок этой оперы, и соответственно при анализе добавляет весомые аргументы для оценки данного спектакля. В частности, в завершение он пишет, что в версии 9 декабря «антреприза, желая обставить оперу хорошо, пригласила военный оркестр, но зрительный зал, к сожалению, очень пустовал»¹⁴.

На страницах работ Т.А. Роменской находим анализ четырех рецензий Баяна за 1899 г. а также упоминание трех его статей начала 1900 г., требующих подробного рассмотрения. В № 26 «Восточного обозрения» за 1900 г. Баян продолжает выступать в роли рецензента и рассматривает два спектакля: «Трубадур» Дж. Верди и «Миньон» А. Тома. В «Трубадуре» предмет критики автор выбирает артистов-вокалистов, при этом он отказывается от подробного анализа, поскольку данная опера уже проходила в Иркутске. Баян отмечает: «Об исполнении этой оперы г-жи Веселовской (Леонора) и г. Гладкова (де Луна) мы уже говорили, и теперь нам остается ограничиться только общим заключением, что они ведут свои партии прекрасно, особенно дуэт перед башней»¹⁵.

В тот же вечер, по словам Баяна, на сцену вышли исполнители, о которых «еще не сложилось определенное мнение». На этом критик акцентирует внимание, и большая часть рецензии представляет собой анализ исполнения г. Сладкова и г-жи Долинской. Оценивая вокалиста в роли Манрико, он пишет:

«Г. Сладков, когда выступает в хорошо усвоенных им партиях, то пользуется заслуженным успехом у публики»¹⁶.

Здесь критик намекает на ряд провальных выступлений и дает понять, что вокалист не всегда справляется со своей партией. И хотя далее Баян перечисляет ряд положительных качеств певца, все же в завершение он выражает мнение, что г. Сладков еще не вполне сформированный исполнитель: «Обладая всеми необходимыми для оперного певца данными: прекрасным и хорошо поставленным голосом, темпераментом <...> музыкальностью и сценической внешностью. Но, для того чтобы распорядиться всеми этими дарами природы, нужно привести их к тому знаменателю, который зовется более или менее законченным артистом»¹⁷.

Оценочный параметр становится определяющим в данной рецензии, причем в случае со Сладковым это, скорее, взгляд на перспективу артиста. Относительно Долинской Баян критично высказывается о несоответствии дарования певицы и ее оперного образа: «Об исполнении г-жой Долинской партии Азучены мы, к сожалению, не можем сказать утешительного. Партия эта требует большого драматизма, – качество, которым исполнение г-жи Долинской далеко не изобилует. Вообще такие яркие образы, по-видимому, не в средствах этой артистки». Автор акцентирует внимание и на вокальных недостатках: «партия эта у г-жи Долинской разработана слабо, особенно в смысле фразировки и ритма. Кроме того, мы пожелаем бы освободиться г-же Долинской от привычки брать ноту (особенно в сильных драматических местах)

с каким-то мимолетным повышением вроде форшлага»¹⁸.

По сути, в статье Баяна проявляются черты двух музыкально-критических жанров. Первый представляет собой рецензию на постановку «Трубадура», где дается детальный анализ вокального и актерского мастерства. Вторая часть, посвященная, скорее, бенефису певицы, нежели постановке оперы, близка к обзору. Автор освещает событие, избегает как таковых критических замечаний: «31 января состоялся бенефис г-жи Шау, которая еще раз доставила публике большое эстетическое удовольствие исполнением “Миньоны”. Грациозная музыка Тома произвела на всех превосходное впечатление»¹⁹.

В № 35 помещена рецензия Баяна о двух творческих вечерах Долинской и Фигурова. Если в предыдущей статье артистка Долинская была раскритикована за исполнение роли Азучены, то в этой работе автор лестно отзывается о певице: «10 февраля, в бенефис г-жи Долинской еще раз дали “Пиковую даму” Чайковского. Г-жа Долинская отлично сделала, выбрав для своего бенефиса эту прекрасную оперу, тем более что партия Полины в ее репертуаре одна из самых лучших, да и сама опера эта идет у нас прекрасно»²⁰. В оценке исполнения автор подчеркивает положительные моменты, упоминая о нескольких бисах в рамках спектакля: «Дуэт “Уж вечер” г-жа Веселовская и г. Долинская бисировали. Отлично спела бенефициантка романс “Подруги милые”. Г. Фигуров бисировал арию Елецкого “Я вас люблю”, которую спел с большим вкусом... бенефициантке много аплодировали и поднесли корзину с цветами»²¹.

Бенефис Фигурова, как отмечает автор, «привлек полный зал». Информационная часть статьи содержит сведения о том, что 11 февраля в очередной раз на сцене иркутского театра была поставлена опера «Африканка» Мейербера, причем «опера на этот раз прошла многое слабее, чем на первом ее представлении»²². Баян пытается объяснить неудачное исполнение утомлением артистов, но в то же время пишет, что постановка не отвечала требованиям, хотя характер этих требований критик не уточняет.

Главный герой вечера «пел с несомненным успехом, но балладу на корабле драматизировал еще больше, чем в предыдущий раз и, тем самым, очень умалил успех этого лучшего вокального номера своей партии»²³. Основную оценку Баян дает вокальным данным бенефицианта и детально рассматривает специфику его работы: «В речитативах и коротких фразах этот певец прямо поражает выразительностью фразировки и огнем, с которым он ведет свою партию. Но в широкой кантилене мы очень предпочли бы встретить больше певучести, тем более, что голос г. Фигурова при силе и полноте звука отличается также гибкостью и красотой тембра»²⁴.

Заслуживает особого внимания еще одна публикация Баяна в «Восточном обозрении» № 29 за 1900 г. об очередной постановке оперы «Африканка» Мейербера. Ранее Баян уже неоднократно писал о данном спектакле, который был репертуарным в иркутском театре и ставился довольно часто. Критик начинает рецензию очень важным замечанием в отношении иркутской оперы, которое задает положительный тон: «Почти каждый оперный

спектакль дает нам доказательства улучшения ансамбля нашей оперы, который вообще в этом сезоне лучше прошлогоднего»²⁵. Баян считает, что подобной хорошей динамикой, в первую очередь, способствовала работа дирижера: «Не малую заслугу в этом отношении мы приписываем дирижеру г. Дудышкину. К числу удачно исполненных опер мы относим и “Африканку” Мейербера данную 2 февраля»²⁶.

В предыдущих публикациях критик не высказывался о дирижерской деятельности, а оценивал лишь актерскую игру и вокальное исполнение. Здесь также выделяется реплика о постановщиках: «мы должны отдать дань уважения режиссеру и декоратору, превосходно обставившим сцену на корабле»²⁷. Этим характеристика ограничивается, но тем не менее, включение оценочного параметра в отношении режиссуры выступает новым компонентом в музыкально-критических статьях Баяна.

Основная часть рецензии представляет типичный для критика анализ выступления вокалистов: «Наибольший успех в этот вечер выпал на долю г-жи Веселовской и гг. Сикачинского и Фигурова: особенно же последнего. Менее значительная партия Инес в исполнении г-жи Флориани была также выдвинута наряду с главными персонажами оперы. Лучшими, по исполнению, сценами мы находим сцену в темнице и клятвы»²⁸. Оценивая певцов, Баян использует яркие эпитеты, но при этом не углубляется в особенности исполнительского мастерства: «Г. Сикачинского мы впервые слушали в партии Васко да Гама <...> и надо ли повторять, что артист спел эту партию прекрасно и вообще был очень эффектным Васко да Гамо»²⁹.

Своеобразным послесловием выступает абзац, абсолютно выбивающийся из общего повествования Баяна. Автор вводит элемент светской хроники: «Мы слышали, что выступивший у нас в нынешнем сезоне тенор г. Кринов страдает болезнью носоглотки, от которой и лечится теперь в Москве. Этой болезнью, нужно полагать, и объясняется малый успех дебюта г-на Кринова на нашей сцене»³⁰.

Итак, обобщая ценнейший материал иркутского критика, представленный в трудах Т.А. Роменской и в настоящей работе, в качестве вывода мы оцениваем Баяна как одного из первых профессиональных музыкально-театральных критиков в Сибирском регионе. Он последовательно и деликатно отстаивает свои позиции, четко аргументируя их, несомненно обладает эстетическим вкусом, широким музыкальным кругозором. Важно отметить, что в текстах Баяна активно используются музыкальные термины, например, мелодия, гармония, колоратура, гамма, фраза, мелизмы, штрихи, что, как правило, в других музыкально-критических статьях не встречалось. Основным объектом его критики, безусловно, выступают вокальное исполнение и актерская игра, при этом он может оценить работу дирижера, режиссера, декоратора.

Баян умело маневрирует между журналистским и критическим сти-

лем. В его рецензиях, наряду с ведущими параметрами музыкальной критики – оценочным и коммуникативным, встречаются информация из светской жизни Иркутска, краткий обзор театральных новостей. Главной отличительной чертой его музыкально-критического стиля является просветительская составляющая, связанная с характеристикой или комментированием опер, о постановках которых пишет Баян. Публикации Баяна сочетают информативность с критико-аналитическим компонентом, что позволяет представить оперный репертуар и ведущих солистов иркутского театра рубежа веков. В круг интересов Баяна включены не только оперные премьеры, но и повторные спектакли, в отзывах на которые критик наблюдает некоторые тенденции в развитии иркутского театра.

Музыкально-критическая деятельность Баяна в газете «Восточное обозрение» продлилась недолго, всего три года. Однако его дело было продолжено Р. Ивановым, ставшим своего рода преемником по линии профессиональной критики. Баян и Р. Иванов в Иркутске, а также другие авторы, такие как «К-ий» в Красноярске и «La» в Иркутске, заложили мощный фундамент для развития музыкально-критической мысли в Сибири в конце XIX – начале XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Восточное обозрение. 1898. № 126. С. 2.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Восточное обозрение. 1898. № 143.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Восточное обозрение. 1898. № 153. С. 1.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 2.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Восточное обозрение. 1900. № 26. С. 2.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Восточное обозрение. 1900. № 35. С. 2.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Восточное обозрение. 1900. № 29. С. 2.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

Попов И.И. Забытые иркутские страницы: Записки редактора. Иркутск, 1989. 392 с.

Роменская Т.А. Проблемы эстетики на страницах первого сибирского журнала // Развитие литературно-критической мысли в Сибири. Новосибирск, 1986. С. 35–56.

Роменская Т.А. О пропаганде эстетических и литературоведческих знаний тобольским журналом «Библиотека ученая...» // Очерки литературной критики Сибири. Новосибирск, 1987. С. 69–79.

Роменская Т.А. История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской войны 1861 года. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. 412 с.

Роменская Т.А. Музыкальная критика // Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2. Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции. Кн. 2. Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века. Новосибирск, 1997а. С. 363–382.

Роменская Т.А. Сибирская музыкальная пресса (1861–1917 гг.) // Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2. Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции. Кн. 2. Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века. Новосибирск, 1997б. С. 191–236.

Роменская Т.А., Селиванов Б.В. Очерки по истории музыкальной эстетики Сибири (XVIII–XIX вв.). Новосибирск, 1995. 310 с.

Dean W. Criticism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980. Vol. 5. Pp. 36–50.

REFERENCES

Dean, W. (1980), "Criticism", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, in Stanley Sadie (ed.), Vol. 5, Macmillan, London, pp. 36–50. (in Eng.)

Popov, I.I. (1989), *Zabytye irkutskie stranitsy: Zapiski redaktora* [Forgotten Irkutsk pages: editor's notes], Irkutsk, 392 p. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (1986), "Problems of aesthetics on the pages of the first Siberian magazine", *Razvitie literaturno-kriticheskoi mysli v Sibiri* [Development of literary and critical thought in Siberia], Novosibirsk, pp. 35–56. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (1987), "About the promotion of aesthetic and literary knowledge by the Tobolsk magazine «Library scientist...»", *Ocherki literaturnoi kritiki Sibiri* [Essays of literary criticism of Siberia], Novosibirsk, pp. 69–79. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (1992), *Istoriya muzykal'noi kul'tury Sibiri ot pokhodov Ermaka do krest'yanskoi voiny 1861 goda* [History of musical culture of Siberia from the campaigns of Yermak to the peasant war of 1861], Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk, 412 p. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (1997a), "Music criticism", *Muzykal'naya kul'tura Sibiri. V 3 t. T. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri ot pokhodov Ermaka do Oktyabr'skoi revolyutsii. Kn. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [Musical culture of Siberia. In 3 vol. Vol. 2. Musical culture of Siberia from the campaigns of Yermak to the October revolution. Book 2. Musical culture of Siberia of the second half of the XIX – early XX century], Novosibirsk, pp. 363–382. (in Russ.)

Romenskaya, T.A. (1997b), "Siberian music press (1861–1917)", *Muzykal'naya kul'tura Sibiri. V 3 t. T. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri ot pokhodov Ermaka do Oktyabr'skoi revolyutsii. Kn. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [Musical culture of Siberia. In 3 vol. Vol. 2. Musical culture of Siberia from the campaigns of Yermak to the October revolution. Book 2.

Т.А. РОМЕНСКАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ

Musical culture of Siberia of the second half of the XIX – early XX century], Novosibirsk, pp. 191–236. (in Russ.)

Romenskaya, T.A., Selivanov B.V. (1995), *Ocherki po istorii muzykal'noi estetiki Sibiri (XVIII–XIX vv.)* [Essays on the history of musical aesthetics in Siberia (XVIII–XIX centuries)], Novosibirsk, 310 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Павликов Дмитрий Викторович, студент V курса теоретико-композиторского факультета (музыковедение) Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – О.А. Светлова)

E-mail: dmitrijpavlik4249@gmail.com

Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: svetlolga@mail.ru

Authors information

Dmitry V. Pavlikov, V year student of the Theory and Composition faculty (musicology) at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – O.A. Svetlova)

E-mail: dmitrijpavlik4249@gmail.com

Olga A. Svetlova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Head of the Department of Music History at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: svetlolga@mail.ru

Поступила в редакцию 17.03.2020

После доработки 20.04.2020

Принята к публикации 25.04.2020

Received 17.03.2020

Revised 20.04.2020

Accepted for publication 25.04.2020

«ТОБОЛЬСКАЯ СИМФОНИЯ» А. МУРОВА: К ПРОБЛЕМЕ «ГОРОД КАК МЕТАФОРА»

А.В. Ванчугов¹

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

Аннотация. В большом числе произведений о Городе, созданных в XX – начале XXI в., все более отчетливо проявляются иносказательные смыслы городской тематики, представляя метафоры цивилизационных катастроф, духовных поисков человечества, лабиринтов сознания, средоточия культурных слоев. В данной статье с позиции концепта «Город как метафора» анализируется «Тобольская симфония» новосибирского автора А. Мурова. Вызавшая широкий резонанс в музыковедческой среде и околomuзыкальных кругах, она стала судьбоносным сочинением для композитора, предложившего оригинальную для своего времени интерпретацию исторических событий. Привлечение многих текстовых источников в сочетании с новаторским исполнительским составом, вплетение в жанр симфонии ораториальных черт придают симфонии размах и большие коммуникативные возможности. Смелая разработка комплекса колокольности, использование монограммы Д. Шостаковича и ряда ее модификаций позволяют обнаружить в симфонии обобщения над-исторического уровня, выявить новые (коннотативные) возможности известных комплексов и их скрытые смыслы, что важно в обнаруживании метафорических свойств сочинения в целом. История присоединения Сибири, судьба Тобольска в подобных обстоятельствах предстает как вневременное и пророческое послание: царство, устроенное на боли и страданиях, будет иметь фатальный исход и придет к гибели.

Ключевые слова: Город как метафора, Аскольд Муров, Дмитрий Шостакович, монограмма, колокольность, семантические комплексы, Тобольская симфония.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ванчугов, А.В. «Тобольская симфония» А. Мурова: К проблеме «Город как метафора». *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 2. С. 56–65. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10024.

“TOBOLSKY SYMPHONY” A. MUROV: TO THE PROBLEM “CITY AS A METAPHOR”

A.V. Vanchugov¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. In a large number of works about the City, created in the XX – early XXI centuries, allegorical meanings of urban themes are more clearly manifested, presenting metaphors of civilizational disasters, spiritual searches of mankind, labyrinths of consciousness, the focus of cultural layers. This article analyzes the Tobolsk Symphony of Novosibirsk author A. Murov from the perspective by the concept “City as a Metaphor”. Causing a wide resonance in the musicological environment and near-musical circles, it has become a fateful composition for the composer, who offered a peculiar interpretation of historical events for his time. Attraction of many textual sources in combination with innovative performing staff, involvement of oratorical features into the symphony genre give the symphony its scope and great communicative capabilities. The bold development of the bell complex, the involvement of D. Shostakovich's monogram and a number of its modifications make it possible to discover generalizations of

a supra-historical level in the symphony, to reveal new (connotative) possibilities of known complexes and their hidden meanings, which is important in revealing the metaphorical properties of the composition as a whole. The history of the annexation of Siberia, the fate of Tobolsk in such circumstances appears as a timeless and prophetic message: a kingdom built on pain and sufferings will have a fatal outcome and will come to ruin.

Keywords: City as a metaphor, Askold Murov, Dmitriy Shostakovich, monogram, kolokol'nost', semantic complexes, Tobolsk Symphony.

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

For citation: Vanchugov, A.V. (2020), "«Tobolsky symphony» A. Murov: to the problem «City as a metaphor»". *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 56–65. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10024.

Город – междисциплинарный и многогранный объект для изучения в деятельности ученых, как естественнонаучного вектора, так и представителей социально-гуманитарного направления науки. «Жизнь» Города постоянно привлекает внимание философов, культурологов, лингвистов, искусствоведов, социологов и других специалистов, исследующих процессы функционирования социума в прошлом и настоящем. Особое место Город занимает в различных искусствах и литературе, раскрывая многообразие смыслов в конкретных произведениях и в теоретических трактатах¹. Таким образом сюжеты об Иерусалиме, Китеже, Вавилоне, Петербурге, Москве и многих других реальных и фантастически-утопических городах раскрывают важные стороны бытия человечества, взгляды на мир, историю, судьбу отдельных личностей.

Рассуждать о Городе, как о чем-то большем, чем населенный пункт с хозяйственно-экономическим комплексом и скоплением архитектурных и инженерных сооружений, начали мыслители еще древних цивилизаций. Новый шаг в понимании метафорических смыслов Города принадлежит XX в., когда в различных областях гуманитарных знаний складываются урбани-

стические теории, во многих из которых фигурируют иносказательные свойства Города².

Так, города заняли важное место в психоанализе К. Юнга. Толкования снов (собственных и своих пациентов), связанных с городами, встречаются в работах разных лет («Очерки по психологии бессознательного», 1916; «Воспоминания, сновидения, размышления», 1961). Описывая сон о Ливерпуле, Юнг трактует его следующим образом: «Сон был отражением моего тогдашнего состояния. <...> Все вокруг мрачно, темно и мутно именно так я себя тогда чувствовал. И все же мне открылось нечто прекрасное, благодаря чему я вообще мог жить. <...> Это сновидение оставило у меня ощущение некой окончательности, завершенности. В нем выражалась цель – тот самый главный путь, которого мне не избежать. Сон объяснил мне, что самодостаточность, самость, архетипический смысл и принцип определения себя в этом мире. <...> Хотя я верил в полезность моих занятий, мне тогда не хватало собственного понимания происходящего, а среди знакомых не было никого, кто был бы способен мне помочь. Сновидение же позволило взглянуть на себя со стороны» (1998, с. 251–252). Пространство внутренней крепости (сон про

арабский город-крепость) Юнг толкует как извечный спор «человека внешнего» и «человека внутреннего» (Самостность Я), как провозглашение главной цели сознания – проникнуть в Цитадель самого себя³.

Другой пример рассуждения о метафоре Города – эссе И.А. Бродского «Место не хуже другого» (1986). Важная для Бродского тема изгнанничества, духовной миграции раскрывается здесь опять же через размышления о Городе. «Чем больше путешествуешь, тем сложнее становится чувство ностальгии. Во сне <...> либо преследуют нас, либо мы преследуем кого-то в закрученном лабиринте улиц, переулков и аллей, принадлежащих одновременно нескольким местам; мы в городе, которого нет на карте. Паническое беспомощное бегство, начинающееся чаще всего в родном городе, вероятно, приведет нас под плохо освещенную арку города, в котором мы побывали в прошлом или позапрошлом году. Причем с такой неотвратимостью, что в конце концов наш путешественник всякий раз бессознательно прикидывает, насколько встретившаяся ему новая местность потенциально пригодна в качестве декорации к его ночному кошмару», – пишет автор, описывая воображаемый «город вашей памяти», или «город подсознания».

Размышления о множествах объектов, этаких декораций городского пространства (вокзалы и кафе, иллюминация реклам и тумбы афиш, схожие по типу и историческому значению памятники архитектуры, магазины), бесконечный поток фрагментарных воспоминаний о различных городах создают образ расфокусированного, рассеянного

сознания человека, ставшего эмигрантом поневоле, «перемещенным и неуместным»⁴. «Составной город, где обретается – нет, куда возвращается – ваше подсознание, будет, поэтому, всегда украшен золоченым куполом; несколькими колокольнями; оперным театром а-ля Фениче в Венеции; парком с тенистыми каштанами и тополями, непостижимым в своем постромантическом просторном великолепии, как в Граце; широкой меланхоличной рекой, перекрытой, как минимум, шестью затейливыми мостами; парой небоскребов»⁵.

Тема Города через показ раздвоенного метафорического сознания, параллельно сосуществующих реальностей-мироощущений, раскрывается сквозь городские локации в постмодернистском романе «Страна чудес без тормозов и Конец Света» (1985) Х. Мураками. В четных главах представлен человек без тени, живущий в Городе на краю света и читающий сны, хранящиеся в черепях зверей. В этом Городе, созданном в подсознании героя, можно скрыться от бед и разочарований реального мира (своего рода «внутренний побег»), однако в нем нет и обычных человеческих радостей, счастья. Первая ипостась героя (реальный житель Токио из нечетных глав) пытается понять уникальные способности своего мозга, а его внутренний двойник – вторая ипостась – пытается выбраться из Города неких таинственных знаний. Тема человека в городе (реальности) и Города в человеке, тайников сознания, внутренних «ограждений» (не случайно одним из важных объектов Города является Стена) развертывается у Мураками в замысловатых пере-

плетениях характеристик, намеках, смысл которых открывается только в конце романа.

Уже в нашем XXI в. урбанисты-социологи продолжают обнаруживать ряд фиксированных моделей: иносказательное понимание Города все более увлекает российских и зарубежных авторов. Так, в рассказе Э. Оздэмара «Берлин, город птиц» (2004), по словам Л.Г. Лапиной и Е.В. Ермаковой, «Метафора возвращения к жизни выражается в образе птиц-иммигрантов, оторванных от своих домов, словно перелетных птиц, говорящих на непонятном языке (птичий язык), собирающихся в общности (в отличие от разобщенности местных берлинцев), часто являющиеся вульгарными и напористыми (словно пытающиеся проложить свой путь через таинственный лес)»⁶, (пер. с англ. мой. – А.В.). Ряд примеров можно было бы продолжить.

Расцвет темы Города с позиций иносказательного значения в музыкальном искусстве пришелся на XX – начало XXI в. Именно в этот период предлагаются новые развороты урбанистической темы и – что важно в рамках заявленной проблематики – в этих сочинениях все чаще выявляются метафорические свойства Города, когда за урбанистическим сюжетом стоят темы глобальных изменений, духовных поисков человечества, запутанных лабиринтов сознания. Мертвые и закрытые города, города-спруты, города как средоточие культурных слоев и потоков – все эти варианты прочтения метафоры Города представляют немалый интерес с точки зрения возможных ответов на вопросы смыслообразования и интерпретации художественных текстов.

Обращаясь к «Тобольской» симфонии А.Ф. Муро́ва, приведем цитату композитора, в которой он подробно говорит о своем замысле: «В “Тобольской симфонии”, с большим для себя увлечением, я попытался “перелистать” несколько страниц русской истории; страниц драматических и поучительных. Симфония эта – о славе и бесславии Тобольска, о его золоченных церквях и его виселицах; о людях Тобольска, которые теперь составляют его гордость, и о тех, кто стал его позором, каких бы постов при жизни они не занимали. Эта симфония о прекрасном и безобразном, об истинном и лживом, о милосердии и жестокости. Это – “песня восхваления и гнева”» (авторский комментарий к сочинению из копии рукописной партитуры симфонии, хранящейся в библиотеке Новосибирской консерватории).

Симфоническая концепция новосибирского композитора, комментарии автора симфонии, немалое число текстов, связанных с обсуждением этого эпохального, хотя и не популярного сочинения, позволяют нам обратиться к метафоре Города, которая с учетом определенных обстоятельств предстает как сложная, многослойная система смыслов.

С одной стороны, «Тобольская симфония» раскрывает в конкретном историческом контексте тему колонизации сибирской земли, трактуя ее в глубоко трагическом ключе. «Эта симфония – произведение историческое, но только в том смысле, что в ней упоминаются факты, которые имели место в реальности и основаны на подлинных исторических документах. <...> Упоминание Николая II и Распутина в конце –

это символический прием. Он символизирует нравственное возмездие высшим слоям общества за многовековые преступления перед своим народом. Кроме этого, я должен сказать, что это сочинение сразу было задумано как произведение драматическое, поэтому текст отбирался разнохарактерный, остроконфликтный, без чего не может быть написано и не может существовать ни одно драматическое произведение», – говорил А.Ф. Муров на заседании Сибирского отделения Союза композиторов в 1974 г., и позже, фиксируя эти строки в книге «Заколдованный круг» (Муров А., 1989, с. 69).

Действительно, как соотносятся негибкая человеческая воля и авторитарность государственной власти, дикость нравов и путь к святости? Симфония, основанная на фрагментах исторических хроник и Псалмов⁷, повествует о том, как среди бунтов, пыток и боли рождалась российская государственность. В таком развороте Симфония была задумана как первая часть диалогии о городе⁸, представляющем историю как сложный, порой кровавый путь нашего духовного роста. Однако в результате серьезного переосмысления и «сверхнаполнения» первой части уже в ней Муров смог воплотить изначальный замысел проекции *прошлое – настоящее – будущее* с идеалистическим концом: «Делай добро, живи на земле, храни Истину».

С другой стороны, музыкальные средства, привлеченные композитором в Симфонии и последовательно им претворяемые, наталкивают на мысль о том, что это сочинение имеет гораздо более обширное, надисторическое содержательное «поле»,

чему способствует задействование определенных семантических комплексов и знаков.

Первое смысловое поле – широко трактованная колокольность, которая является одним из ярчайших символов России, частью ее звуковой культуры, выражением национального своеобразия русской музыки, о чем немало написано⁹. В творчестве многих композиторов XX в. (прежде всего, С. Рахманинова, Г. Свиридова, Р. Щедрина) через колокольность отражается духовная составляющая исторических процессов, или, как отмечает К.М. Курленя уже в отношении непосредственно муровской симфонии, «взлетов и падений русского духа» (2005, с. 117).

В «Тобольской симфонии» представлен обширный спектр колокольных звонов, означающих разные ипостаси российской соборности¹⁰: это и набат, и малиновый звон, и благовест, и поминальный перезвон. Все «звоны» исполняются ударной группой и фортепиано, а также изображаются хоровыми средствами (ремарка в партитуре: «хоровой штрих, напоминающий сильные колокольные удары»). Сами колокола задействованы фрагментарно.

Набатный «колокол» звучит в виде фортепианных раскатов, создающихся за счет наложения отдельных созвучий, охватывающих все регистры инструмента. Нужно отметить, что появление набата во всех случаях связано с усугублением трагического, с усилением «тяжелых», негативных моментов. Уже первые звуки № 1 («О древнем») погружают в оцепенение и гнетущее напряжение. В № 8 («Неправды»), в котором точно повторяется начальный

набатный материал первой части, он вступает после сонорного гула хоро-вых партий. Набат становится своего рода «точкой кипения», после которой текст псалма «Объяли меня муки смертные...» воспринимается как скорбное высказывание. Апогей набатного звона – № 12 («Падение орла»): это завещание человечеству («Не ревнуй злодеям, не завидуи им...»), которое композитору важно донести в самых сильно действенных формах – как тихую просьбу, как пронзительный, почти истощенный призыв (после набата последовательно сменяют друг друга интонации плача, хорал, тихая молитва, наконец, речь от автора о судьбе Николая II).

Отзвуки тихого малинового звона (напомним, традиционно это красивый, мелодично переливающийся звон высоких колоколов) встретятся в симфонии, по сути, лишь единожды. Он изображается в № 1 арфой и предстает скорее как жутковатый отголосок, застывший, безжизненный, искаженный. В дальнейшем этот материал изменится кардинальным образом: в № 4 («Государевой милостью») он будет показан А. Муровым в виде довольно формалистично и жестко звучащих переборов.

Еще один вариант колокольности мы находим в № 3 («Благовест»). Этот краткий номер выдержан целиком в инструментальном звучании и, казалось бы, должен передавать радость и ликование, которыми охвачен народ, продвигающийся вглубь Сибири («Россия пошла на восток!» возвещает хор в конце № 2). Этот звон, однако, имеет мало общего с традициями благовеста (с его долгими начальными ударами, которые должны не прерываться

до полного затухания звука, и мерными последующими ударами). Звон в симфонии Мурова, названный благовестом, – скорый, довольно нервозный, неподготовленный, полный диссонансных, словно фальшивящих созвучий (в основе вертикалей – м7, тритоны). Композитор максимально использует ресурсы всех ударных (литавры, колокол, трубчатые колокола, вибрафон, маримбу, ксилофон, там-там), фортепиано и арфу, в трактовке которых преобладают перкуссионные качества. Общее звучание этой музыки оказывается довольно резким и оглушительным. Отчасти Благовест представлен и в № 9 – «Проповедь Словцова». Размеренное звучание фортепианных «колоколов» выступает в качестве приглашения на службу во спасение Отечества.

В № 6 «Боги» набатный вариант звучания трансформируется в потусторонний, обретает нечеловеческий масштаб и создает эффект устрашающего перестукивания «костями». В № 7 «Аллилуйя» Муров прибегает к гиперболизации звучания колокольности: звон перерастает в пляску смерти. Совершенно в новом виде предстает здесь материал из репризного проведения главной партии I части Второго фортепианного концерта С. Рахманинова¹¹. Эта тема, которая традиционно связана в сознании многих людей с восторженным настроением, переживанием великолепия мелодической линии, отождествляющейся с патетическим подъемом России, триумфом человеческого духа, вывернута здесь до злобной моторики, агрессивного стука, «пляски смерти».

В № 10 и 11 устрашающий звон достигает «апокалипсического» зву-

чания. Как ответная реакция на совершившееся разрушение в завершении № 11 звучит *поминальный* звон, изложенный отстраненными звуками фортепиано и тарелки.

Вторым важнейшим смысловым комплексом Симфонии, ее *grundgestalt*¹² является монограмма DSCN и целый ряд ее модификаций, отвечающих, по-видимому, за подспудное присутствие незримого наблюдателя, той неординарной личности, какой был Д. Шостакович: это личность человека-гуманиста, восприимчивого, сопереживающего, рефлексийного, несущего свет истинных ценностей, обличающего зло через собственное, чувственно-психологическое понимание. Стараясь передать через музыку всеобщую и личную боль, один из немногих творцов советского искусства он встал на позицию обличения «сна совести», способного превратить человека в чудовище. Трагедия раздвоения личности (внешне лояльной, внутренне отрицающей действительность) становится ключевой для композитора. Он нашел способ донесения нравственно-философских смыслов, ставя проблему этических оснований существования человека.

Начиная с первых введений монограммы в Первом скрипичном концерте, но особенно в Восьмом квартете и Десятой симфонии, монограмма композитора стала не просто показателем авторской рефлексии, характерной для позднего этапа жизни Шостаковича. Его монограмма – это символ самоидентификации Автора, попытка осознать и утвердить свое истинное Я, своеобразный *знак личности* Д. Шостаковича, его высокой духовности, осмысливающийся как

значение страдания, скорби, мучительного испытания¹³.

Для нас главным выводом о значении монограммы DSCN видится самое чуткое отношение Шостаковича к событиям, свидетелем которых он являлся, испытывал, как было отмечено, болезненную личную ответственность за происходящее. Стиль мышления Шостаковича, основанный на особой коммуникативности, несущей скрытые подтексты и понятные только сведущему слушателю, оказывается близким Мурову в понимании исторических коллизий. Поэтому введение в «Тобольскую» симфонию монограммы Шостаковича, помимо жеста уважения к великому композитору, посвящения ему своего симфонического опуса, дает возможность применения своего рода «оптического прибора» – умения видеть истинное без прикрас и деятельного пафоса, быть способным улавливать искажения подлинных мотивов, подмену смыслов.

Каждая трансформация монограммы, как бы ее искажение несет идею видения происходящего словно через кривое зеркало. Именно обличительные смыслы становятся понятны, когда монограмма преобразуется в анаграмму, проходит в ракоходе или инверсии, принимает усеченный вид или меняет свое звуковысотное положение.

В № 1 Муров восемь раз показывает монограмму специально буквенным обозначением, дважды – в № 4, единожды – в № 6. Всего одиннадцать отмеченных объединений. По мнению Я.Н. Файна (2008), эти подсказки композитора адресованы в первую очередь исполнителям, которые должны почувствовать, произнести про себя

монограмму, создавая *понятливое слышание* (термин А. Мурова). Все подсказки должны быть освоены так, чтобы в остальных случаях без них смысл был понят автоматически. Самым концентрированным по применению монограммы становится № 1. Помимо названных восьми специально подчеркнутых обозначений здесь в основе набатного хода и каждого стиха молитвы фигурируют варианты DSCH.

Значение каждого вариантного преобразования монограммы видно при соотносительном рассмотрении текстов и инструментально-вокальных решений. Например, как разные произнесения истины читается идея завоевания, присоединения («Ермак на Тоболе» № 2), которая в сознании слушателей приводит к негативной переоценке события, создает ощущение бессмысленности и крайней агрессии.

В другом случае «ракоход, взаимодействуя со своим исходным звуко-комплексом – темой DSCH <...> осмысливается как знак страдания, скорби, мучительного испытания. К тому же он вступает с монограммой в такие смысловые оппозиции, как добро – зло, правда – ложь. Созданная путем обратного звуко-

вого движения, анаграмма становится “оборотным” полюсом, воплощающим **образ лжи** (восьмая часть – “Неправды”», – отмечает О.А. Юферова (2006, с. 14–15).

Отметим, вслед за Я.Н. Файном, что монограмма самого Мурова появляется в партии фортепиано на словах «Я потрясен, я не могу говорить»: это усеченная версия от монограммы Шостаковича, таким образом Муров позволяет себе соприкоснуться с идеалами Шостаковича и «сойтись во мнении» с великим современником.

В завершение отметим, что историческая тема, поднятая в связи с судьбой города, позволяет размышлять о ней гораздо шире. В сочинении, актуальность которого не утрачена и в наше время, композитор говорит о судьбе государства, судьбе людей, отдельно взятого художника. Симфония предстает как пророчество: империя, построенная на костях, неминуемо будет иметь трагическую судьбу. Такова история царской России, такова история Советского Союза, в эпоху которого жил и творил Муров. Таким видится претворение темы «Город как метафора» в творческом решении сибирского композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Например, в эпоху Возрождения были созданы трактаты по архитектуре Леона Баттисты Альберти «10 книг о зодчестве» (1443–1452) и Антонио Аверлино «Трактат об архитектуре» (*Libro architetonico*, 1460–1464), в которых концентрировались сведения об устройстве конкретного проектируемого города как идеального пространства.

² Подробнее о развитии теории метафоры в XX в. см.: (Лакофф Д., Джонсон М., 1990).

³ Описание символического города на рисунке XVII в. («Психология и алхимия») позволяет Юнгу прийти к мысли о «подвижности любых границ “самодвижения духа”, будь

то перемещение уровней самоидентификации или неуловимость ускользающих пределов миропонимания» (Стародубцева Л., 1999).

⁴ Такими словами И.А. Бродский характеризует суть столетия, в котором ему довелось жить (Бродский И.А. Состояние, которое мы называем изгнанием, текст с конференции Wheatland Conference, 1987).

⁵ Бродский И.А. Место не хуже другого // Бродский И.А. Проза и эссе (основное собрание). URL: http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt (дата обращения: 03.02.2018).

⁶ The metaphor of coming back to life is expressed through the image of birds –

immigrants torn away from their homes like birds of passage, speaking some incomprehensible gobbledygook (birds language), flocking together (in contrast to dissociation of native Berliners), often vulgar and pushy (as if trying to beat their path through a mysterious forest), – отмечают авторы (Lapina L., Ermakova E., 2017, p. 57).

⁷ Симфония была написана в 1971 г., на основе сюжетного сценария Ю. Малашина «Отец городов сибирских», который включал Царские указы, Протоколы Третьего Отделения Собственной Его Величества Канцелярии, послание Н. Скалозубова П. Столыпину, Проповедь П. Словоцова, поэму «Зангези» В. Хлебникова (фрагмент), а также тексты Псалмов из Библии (1:3; 11:5–6, 8–9; 17:5–6, 8–9; 21:27–28; 36:1–3; 50:12,14; 76:3–7).

⁸ Известно, что Муров задумал написание дилогии о Тобольске, которая отражала бы его прошлое и настоящее. Однако после премьеры композитор принял решение, что замысел себя исчерпал и нашел полное воплощение. По какой именно причине данное решение было принято точно не установлено. Что было важнее: целостность и концептуальность получившейся симфонии или острая полемика музыкантов и представителей идеологической платформы? Возможно, обе эти стороны склонили Мурова к отказу о продолжении данной работы.

⁹ В конце XIX – начале XX в. первые исследователи писали о колокольном звоне в России как уникальном явлении отечественной культуры (С.Г. Рыбаков, М. Худяков, С.В. Смоленский, Н.И. Оловянишников). В наши дни обсуждается смыслообразующая составляющая колокольности как отражение национальной ментальности. «Уникальность колокола как сакрального предмета состоит в том, что на про-

тяжении многих столетий русской истории он ежедневно сопровождал жизнь каждого русского человека, участвуя таким образом в складывании национального типа характера, национального пространства культуры, национального образа мира», – отмечает Н.С. Каровская (2000, с. 3). О схожем говорит Т.В. Лазутина: «Колокол используется в качестве национального символа и для русского человека издавна был голосом Родины» (2008, с. 69). Он становится «символом единения и гражданского долга, независимости и величия государства», – пишет Ю.В. Пухначев (1991). Исследователи указывают, что исторически доказана значимость колокола для жителей всего мира, но для отчуждения колокол – это многозначная и неотъемлемая часть бытия.

¹⁰ В данном случае под соборностью подразумевается духовная общность народа, его традиции и единые смыслы. Обобщая различные понимания феномена соборности А.Ф. Пестрецов, пишет: «Соборность – слияние индивидуального и социального. Это общее, которое включает в себя богатство особенного и единичного» (2008, с. 177).

¹¹ Особенный эффект создается в результате звучания маримбафона, исполняющего тему и варианты проведения.

¹² Вслед за Л.О. Акопяном под грундгешталтом мы понимаем важный парадигматический элемент, «константное организующее начало, обеспечивающее тематическое единство произведения» (2013, с. 78).

¹³ См. подробнее о монограмме Шостаковича в работах М.Г. Арановского, А.И. Климовицкого, Л.О. Акопяна, О.А. Юферовой, К.М. Курлени, С.А. Муравьевой и Е.В. Заднипряной, В. Андронник и многих других отечественных и зарубежных авторов.

ЛИТЕРАТУРА

Акопян Л. Роберто Герхард (1896–1970) // Искусство музыки. Теория и история. 2013. № 7. С. 56–119.

Каровская Н.С. Феномен колокола в русской культуре: Автореф. дис. ... канд. культурологии. Ярославль, 2000. 23 с.

Курленя К.М. Мифологемы бунта в музыкальной культуре Новосибирска 70-х – начала 90-х годов XX столетия. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2005. 420 с.

Лазутина Т.В. Колокольность как выражение национального своеобразия русской музыки // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 314. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kolokolnost-kak-vyrazhenie-natsionalnogo->

REFERENCES

Akopyan, L. (2013), “Roberto Gerghard (1896–1970)”, *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [The art of music. Theory and history], no. 7, pp. 56–119. (in Russ.)

Fain, Ya.N. (2008), “On the «Tobolsk Symphony» by A. Murov”, *Askol'd Murov: Muzyka. Sibir'. Epokha* [Askold Murov: Music. Siberia. Age], Nauka, Novosibirsk, pp. 389–402. (in Russ.)

Karovskaya, N.S. (2000), *Fenomen kolokola v russkoi kul'ture* [The phenomenon of the bell in Russian culture], Abstract of Cand. Sc. Thesis. Yaroslavl', 23 p. (in Russ.)

Kurlenya, K.M. (2005), *Mifologemy bunta v muzykal'noi kul'ture Novosibirska 70-kh – nachala 90-kh godov XX stoletiya* [Mythologems of revolt in the musical culture of Novosibirsk in the 70s – early 90s of the XX century], Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 420 p. (in Russ.)

svoeobraziya-russkoy-muzyki (дата обращения: 22.11.2019).

Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 387–416.

Муров А.Ф. Заколдованный круг: Публицист. очерки. Новосибирск: Кн. изд-во, 1989. 104 с.

Пестрецов А.Ф. Соборность – константа русского национального самосознания // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Сер. Социальные науки. 2008. № 1. С. 176–182.

Пухначев Ю.В. Колокол // Наше наследие. 1991. № 3. С. 5–21.

Стародубцева Л.В. Город как метафора сознания // Урбанизация в формировании социокультурного пространства / Рос. акад. наук; Науч. совет по истории мировой культуры. М.: Наука, 1999. С. 70–93.

Файн Я.Н. О «Тобольской симфонии» А. Мунова // Аскольд Муров: Музыка. Сибирь. Эпоха / авт.-сост. Л.Л. Пыльнева. Новосибирск: Наука, 2008. С. 389–402.

Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Львов: Инициатива; М.: АСТ, 1998. 475 с.

Юферова О.А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2006. 20 с.

Lapina L.G., Ermakova E.V. Means of Metaphor Translation in the Story Berlin, City of Birds by E. Özdamar // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9, вып. 2. С. 55–60. DOI: 10.17072/2037-6681-2017-2-55-60.

Lakoff, D., Johnson, M. (1990), “Metaphors that we live by”, *Teoriya metafory* [Theory of metaphor], Progress, Moscow, pp. 387–416. (in Russ.)

Lapina, L.G., Ermakova, E.V. (2017), “Means of Metaphor Translation in the Story Berlin, City of Birds by E. Özdamar”, *Perm University Herald. Russian and foreign philology*, Vol. 9, no. 2, pp. 55–60. DOI: 10.17072 / 2037-6681-2017-2-55-60 (in Eng.)

Lazutina, T.V. (2008), “Bells as an expression of the national originality of Russian music”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], no. 314, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kolokolnost-kak-vyrazhenie-natsionalnogo-svoeobraziya-russkoy-muzyki> (accessed 22 November 2019). (in Russ.)

Murov, A.F. (1989), *Zakoldovannyi krug: publitsisticheskie ocherki* [The bewitched circle: journalistic essays], Knizhnoe izdatel'stvo, Novosibirsk, 104 p. (in Russ.)

Pestretsov, A.F. (2008), “Sobornost – constant Russian national identity”, *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Seriya: Sotsial'nye nauki* [Bulletin of the Nizhny Novgorod University. N.I. Lobachevsky. Series Social Sciences], no. 1, pp. 176–182. (in Russ.)

Pukhnachev, Yu.V. (1991), “Bell”, *Nashe nasledie* [Our legacy], no. 3, pp. 5–21. (in Russ.)

Starodubtseva, L.V. (1999), “City as a metaphor for consciousness”, *Urbanizatsiya v formirovani sotsiokul'turnogo prostranstva* [Urbanization in the formation of socio-cultural space], Nauka, Moscow, pp. 70–93. (in Russ.)

Yuferova, O.A. (2006) *Monogramma v muzykal'nom iskusstve XVII–XX vekov* [Monogram in the musical art of the XVII–XX centuries], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 20 p. (in Russ.)

Yung, K.G. (1998), *Vospominaniya, snovideniya, razmyshleniya* [Memories, dreams, reflections], Initsiativa, Lviv, AST, Moscow, 475 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ванчугов Антон Владимирович, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Ю.В. Антипова)

E-mail anton-van@mail.ru

Author information

Anton V. Vanchugov, Postgraduate of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor Yu.V. Antipova)

E-mail anton-van@mail.ru

Поступила в редакцию 11.03.2020

После доработки 10.04.2020

Принята к публикации 14.04.2020

Received 11.03.2020

Revised 10.04.2020

Accepted for publication 14.04.2020

© Нургаянова, Н.Х., 2020

УДК 781.7

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10025

СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ БЫТОВАНИЯ ЭТНОМУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ СИБИРСКИХ ТАТАР

Н.Х. Нургаянова^{1,2}

¹ Казанский федеральный университет, Казань, 420008, Республика Татарстан, Российская Федерация

² Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, Казань, 420111, Республика Татарстан, Российская Федерация

Аннотация. В настоящее время татарское этномузиковедение стремится рассматривать татарскую музыкальную культуру как синтез регионально-диалектологических компонентов различных этнографических и локально-территориальных групп, что определяет необходимость восприятия татарского музыкального фольклора как неоднородного явления. Особый интерес у исследователей вызывает традиционная культура сибирских татар. В статье рассматриваются результаты экспедиции 2017 г., охватившей три района Новосибирской области: Колыванский, Каргатский, Барабинский (деревни Юрт-Ора, Юрт-Акбалык, Казанка, Мусы, Теренино, Шибаки, Форпост-Каргат), в том числе места обитания чатских и барабинских татар. Исследование показало, что на формирование музыкальных представлений современного населения большое влияние оказывают средства массовых коммуникаций, радио и телевидение. Однако несмотря на это, в татарских селах Сибири еще сохранились носители этномузикальных традиций. В ходе экспедиционного исследования были зафиксированы образцы деревенского песенного фольклора, лирические и короткие песни, такмаки, частушки, свадебные напевы, жанры распевного чтения, баиты и мунаджаты, которые еще сохраняются в памяти людей старшего и среднего возраста. Анализ напевов и текстов показал, что среди образцов встречаются достаточно известные и распространенные среди разных этнографических групп татарского народа слова и мелодии с элементами вариаций. Что говорит о значительном влиянии на стилистическое и жанровое многообразие этномузикальных традиций сибирских татар волго-уральских татар-переселенцев – казанских татар, татар-мишарей, татар-кряшен и др. Изучение и сохранение для последующих поколений музыкального фольклора сибирских татар, обладающего неисчерпаемым богатством, позволит прочувствовать самобытные и общечеловеческие основы духовности татарского народа и его традиционной культуры в целом.

Ключевые слова: этномузикальные традиции, сибирские татары, фольклор, песня.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Нургаянова, Н.Х. Современные формы бытования этномузикальных традиций сибирских татар. *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 2. С. 66–75. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10025.

MODERN FORMS OF EXISTENCE OF ETHNO-MUSICAL TRADITIONS OF THE SIBERIAN TATARS

N.Kh. Nurgayanova^{1, 2}

¹ Kazan Federal University, Kazan, 420008, Republic of Tatarstan, Russian Federation

² G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Arts of Tatarstan Academy of Sciences, Kazan, 420111, Republic of Tatarstan, Russian Federation

Abstract. Nowadays, Tatar ethnomusicology seeks to consider Tatar musical culture as a synthesis of regional dialects logical components of various ethnographic and local-territorial groups,

which determines the need to perceive Tatar musical folklore as a heterogeneous phenomenon. Researcher are extremely interested in the traditional culture of the Siberian Tatars. The article discusses the results of a 2017 expedition covering three regions of the Novosibirsk region: Kolyvansky, Kargatsky, Barabinsky (villages Yurt-Ora, Yurt-Akbalyk, Kazanka, Musa, Terenino, Shibaki, Outpost-Kargat), including the habitats of Chat and Barabin Tatars. The research showed us that mass communication, radio and television have a great impact on the formation of musical representations of the modern population. Despite this fact, there are still existed the carriers of ethnomusical traditions in the Tatar villages of Siberia. During the expeditionary research, samples of village folklore, lyric and short songs, takmaks, ditties, wedding tunes, singing genres, bait and munajats, which are still preserved in the memory of older and middle-aged people, were recorded. An analysis of the tunes and texts showed us that among the samples there are quite well-known and widespread words and melodies with their elements of variations among different ethnographic groups of the Tatar people. It emphasizes the significant influence on the stylistic and genre diversity of the ethnomusical traditions of the Siberian Tatars of the cultures of the Volga-Ural Tatars-immigrants: Kazan Tatars, Tatar-Mishars, Kryashen Tatars, etc. Studying and preserving of the musical folklore of Siberian Tatars, possessing inexhaustible wealth, will allow future generations to feel the original and universal foundations of the spirituality of the Tatar people and its traditional culture as a whole.

Keywords: ethnic musical traditions, Siberian Tatars, folklore, song.

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

For citation: Nurgayanova, N.Kh. (2020), "Modern forms of existence of ethno-musical traditions of the Siberian Tatars". *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 66–75. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10025.

Сибирско-татарский этнос включает три этнографические группы, имеющие отличия в разговорном языке, сферах материальной и духовной культуры. Это – томские, барабинские, тоболо-иртышские татары, которые также в свою очередь делятся на подгруппы.

В 1940 г. в процессе комплексной экспедиции с участием исследователей из Татарстана в Сибири было записано на фонограф более 80 образцов музыкально-поэтического творчества от барабинских, тарских и тобольских татар. Часть собранных материалов композитором А.С. Ключаревым (1986) была включена в нотные сборники татарских народных песен, что значительно обогатило представление о стилистике и географии распространения татарского народного фольклора. Образцы сибирско-татарских песен, информация об эпических традициях приведены в нотных сборниках М.Н. Нигмедзянова (1982),

Л.Р. Сурметовой (2015), Н.С. Капицной и Н.М. Кондратьевой (2013) и др. В статье Е.М. Смирновой (2009) характеризуются основные жанры музыкального фольклора разных групп сибирских татар, рассматриваются интонационно-ладовые и звуковысотные особенности напевов, выявляются их параллели с различными тюркскими культурами, в том числе с культурой татар Волго-Уралья.

В последние десятилетия появились диссертационные работы, отражающие музыкальные традиции отдельных этнографических групп сибирских татар. Жанровому своеобразию песенно-музыкальных традиций татар Тюменской области посвящено исследование Л.Р. Сурметовой (2007). Сведения о песенных традициях чатских татар даны в диссертации Н.С. Капицной, отражающей материалы музыкально-этнографических экспедиций, проводившихся с 1999 по 2002 г. сотрудниками и студен-

тами Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (2011).

Цель данной статьи – представление современного бытования музыкального фольклора татарского населения Сибири на основе материалов, полученных автором в ходе работы в составе комплексной экспедиции Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан по Новосибирской области в 2017 г. Экспедиционное исследование проводилось в Колыванском, Каргатском и Барабинском районах, где были охвачены деревни Юрт-Ора, Юрт-Акбалык, Казанка, Мусы, Теренино, Шибаки, Форпост-Каргат, в том числе места обитания чатских и барабинских татар.

Основное место в традиционной культуре татар занимает песенное исполнительство. Песенная традиция современных татар, проживающих на территории Сибири, обозначается термином «напев» («мотив», «мелодия») – *көй* или «песня» – *йыр, йер, ер (жыр)*, и включает жанры, характерные для татарской музыки в целом: *озын көй* (протяжный напев), *кыска көй* (короткий или скорый напев), *авыл көе* (деревенский напев), *урам көе* (уличный напев), *мәжлес көе* (застольный напев), *кодалар көе* (песни сватов), *уен көе* (игровые напевы), *такмаки*, частушки, лиро-эпические жанры и т.д.

В деревнях Юрт-Ора и Юрт-Акбалык Колыванского района Новосибирской области членам экспедиции удалось прикоснуться к традиционной культуре одной из диалектных групп томских татар – обских чатов. Чаты – представители восточной группы сибирских татар, проживаю-

щих в Томском районе Томской области и в Колыванском районе Новосибирской области (Хисамов О., 2016, с. 12). Здесь состоялось знакомство с носителем песенных традиций обских чатов, уроженкой д. Юрт-Ора Ф.Р. Кинжагуловой (1946 г.р.), благодаря которой были сделаны записи песен на чатском диалекте татарского языка, как она выразилась *себерәкчә* (по-сибирски), с информацией об условиях бытования песен, обстановке, движениях. Так, некоторые песни сопровождалась пляской, во время которой исполнители двигались, притопывая в кругу. Женщины надевали на шею монеты с серебряными монетками, также монетки вплетались в волосы, которые во время пляски издавали характерные звуки. В былые времена песни могли исполняться в разных местах и при разных обстоятельствах: для гостей, сидящих за столом, когда обращаясь по очереди, хозяева и гости в диалоговой форме (*кара каршы*), по очереди, как бы перекидывались строфами, отвечая друг другу; на работе в поле или в лесу; на молодежных посиделках, свадьбах, проводах в армию, на досуге и т.д.

В пении Файрузы Рамазановны Кинжагуловой можно обнаружить вокально-исполнительскую манеру, выражающуюся через усиленную звукоподачу и несколько открытую манеру пения, эмоциональную подачу звука с использованием грудного резонирования, что значительно отличается от сдержанной манеры казанских татар.

От информанта были записаны образцы, исполненные на мотив песни сибирских татар «Городок» (*Том көе* – Томский напев), вариант которого опубликован в нотном сборнике А.С. Ключарева «Татарские народные песни» (1986, с. 220). В бесе-

де Ф.Р. Кинжагулова утверждала, что исполненные ею песни являются частью музыкальной культуры д. Юрт-Ора и называла их *айыл* (*авыл*) *көйләре*, т.е. деревенские напевы (пример 1).

Пример 1. *Айыл көе* (записано от Ф.Р. Кинжагуловой (1946 г.р.), д. Юрт-Ора, Колыванский район Новосибирской области)

Музыкальный пример 1. Мелодия песни «Айыл көе» в нотной записи с татарскими текстами. Музыка записана в тональности Б-б мажор, метр 2/4. Мелодия состоит из двух фраз, каждая из которых заканчивается на ноте «а» (соответствующей «а» в тексте). В первой фразе текст: «Па - ра - хот - тар қач - қор - та ти ке - леп тақ - та - гач - қы - на.». Во второй фразе: «Ис - та - ре - мә сан та - жәр(ә) - сең(ә) я - тып йоқ - та - гач - қы - на.»

Как отмечает исследователь Э.Р. Каюмова, в татарской фольклористике термин *авыл көе* – деревенский напев применяется к особому разряду песен, выделяемых по музыкально-стилистическим и исполнительским особенностям. В качестве отличительных признаков выдвигаются умеренный темп, стабильный двухдольный метр, нисходящая направленность мелодики, двухчастная структура АВ, секстовая пентатоника *c-d-f-g-a*. В народном понимании *авыл көе* – место маркировки бытования песен. Тем не менее, этот статус получают лишь избранные напевы, которые этнофорами осознаются как исконные и с которыми связываются представления о «родовом напеве». Эти мелодии называются именем того населенного пункта, где функционируют, выступая его визитной карточкой, причем жители окрестных деревень знают *авыл көе* соседей и различают «свои» и «чужие». И хотя нередко мелодии оказываются одни и те же, и вообще являются общераспространенными, они воспринимаются как родные, традиционные (Каюмова Э., 2005, с. 18).

Традиционно мелодическое богатство татарских песен строится на основе типовых напевов, которых в культуре чатов исследователь Н.С. Капицына выявила свыше 40 (2011, с. 7). На каждый такой типовой напев может исполняться множество поэтических текстов, различных как по содержанию, так и жанровой принадлежности. В этом заключается полифункциональность татарских народных песен, обусловленная многофункциональностью мелодий, автономностью текста и мобильностью напева, незакрепленностью определенного текста за мелодией (Каюмова Э., 2005, с. 17). М.Н. Нигмедзянов в сибирских напевах прослеживает связи с казахской и даже узбекской музыкой: «Они характеризуются диатоничностью, широкими мелодическими интонациями, суровостью общего колорита» (1982, с. 120).

В Новосибирской области проживают представители еще одной группы сибирских татар – барабинские (бараба), традиционное музыкально-поэтическое наследие которых включает различные жанры устного народного творчества. Образцы народных песен барабин-

ских татар были записаны в разные годы. В прошлом учеными зафиксировано бытование у сибирских татар весьма сложных по сюжету и значительных по объему лиро-эпических произведений – *дастанов*, наиболее стойко сохранившихся у барабинских татар. Современные исследователи традиционной культуры барабинских татар Ф.Ю. Юсупов, Ф.С. Сайфулина, О.Р. Хисамов и др. отмечают, что содержание песен, поэтический язык, образность, этнографические детали являются ценным материалом не только для этномузыкологов и фольклористов, но и могут стать объектом исследований для историков, этнографов, диалектологов (2013, с. 52).

У барабинских татар бытует *дастан* о несчастной любви, героем, которого является певец-импровизатор Айтука (*Әйтүкә*). По сохранившимся в народе преданиям, Айтука, живший в одном из татарских селений Барабинских степей, влюбляется в самую красивую девушку деревни по имени Батыш. Девушка отвечала юноше взаимностью, но она была невестой сына богача. Влюбленные убегают из деревни, но им не суждено остаться вместе – Айтуку схватили и подвергли наказанию ударами ста плетей, а девушку насильно выдали замуж за нареченного жениха. Перед наказанием Айтука просит разрешить ему спеть песню о своей тяжелой жизни. Он поет от восхода до заката солнца. Когда Батыш через много лет смогла вернуться в свою деревню, Айтуки уже не было в живых. Эта трагедия настолько потрясла местное население, что, увековечивая имена несчастных влюбленных, народ в течение двух столетий исполняет пес-

ни знаменитого певца Айтуки, посвященные им своей возлюбленной (Юсупов Ф., 2013, с. 255). Песни Айтуки опубликованы композитором А.С. Ключаревым (1986, с. 353).

К сожалению, в процессе экспедиции 2017 г. в Новосибирской области не удалось зафиксировать ни одного образца музыкального фольклора барабинских татар в связи с преклонным возрастом информантов.

На территории Сибири наряду с коренным сибирско-татарским населением проживает много казанских татар, татар-мишарей и татар-кряшен (православных татар). Необходимо отметить значительное взаимопроникновение культурных традиций сибирских и волго-уральских татар – этномузыкальные традиции сибирских татар испытали сильнейшее влияние татар-переселенцев, что обусловило стилистическое и жанровое многообразие музыкального и песенного фольклора региона. В связи с чем, как отмечает этномузыколог М.Н. Нигмедзянов, достаточно сложно выявить исконные и типологические признаки сибирско-татарской традиционной музыкальной культуры (1982, с. 120).

Одним из населенных пунктов, где проживают потомки чатов и волжских татар-переселенцев, является д. Юрт-Акбалык Колыванского района. Здесь в процессе бесед с жителями звучали песни на литературном татарском языке. Как рассказывали информанты, раньше жители деревень знали множество сибирско-татарских песен. Сегодня же в основном бытуют народные песни татар Волго-Уралья, такие как «Сарман», «Рамай», «Нурия», «Кара урман» и др., услышанные от известных артистов по радио, на

грампластинках, а также от переселенцев – волжских татар из Татарстана, Башкортостана и других регионов России. Среди информантов было зафиксировано большое количество песенных образцов профессиональных татарских и башкирских композиторов – зачастую авторские произведения воспринимаются сельскими исполнителями как народные.

На территории Сибири некоторые группы волго-уральских татар-переселенцев селились отдельно от коренного населения и даже основывали деревни с названием родных мест. Примером может послужить д. Казанка Колыванского района Новосибирской области. Здесь сохранилась татарская исполнительская традиция *мон* – распевное, с обилием мелизматикеи, выразительное пение с оттенком печали, присущее жанру *озын кэй* (протяжный напев), который в селе называют *монлы йер* (задушевная, мелодичная песня).

Жители, родившиеся в сибирских селах, рассказывали, что их дедушки и бабушки – переселенцы из Волго-Уралья, по вечерам соби-

рались и пели песни о родных местах. Часто в песнях упоминались названия деревень, находящихся на территории Поволжья и Приуралья, городов Уфа, Казань, Арск (Арча) и др., которые воссоздавали в памяти людей картины родного края. У многих информантов сохранились тетради-песенники, куда, услышав новую песню, они записывали тексты, иногда переписывали понравившиеся куплеты друг у друга.

В ходе исследования зафиксированы напевы, которые возможно были когда-то частью игры или обряда. Одной из наиболее распространенных является игра «Наза». В нее обычно играла молодежь весной, во время ледохода. Играющие юноши и девушки парами вставали в ряд друг за другом, держась за руки и подтягивая их вверх, образуя арку. Оставшемуся без пары игроку, сказывались определенные слова, иногда шуточного или сатирического содержания. Информанты деревень Юрт-Акбалык и Казанка Колыванского района продемонстрировали разные варианты игры «Наза», сопровождающиеся специальными напевами (примеры 2, 3).

Пример 2. Наза (записано от Р.Б. Габидуллиной (1951 г.р.), д. Юрт-Акбалык, Колыванский район Новосибирской области)



Пример 3. Наза (записано от Н.М. Кутдусовой (1932 г.р.), д. Казанка, Колыванский район Новосибирской области)



На свадьбах, народных гуляниях и праздниках звучат плясовые напевы – *такмаки*, генетически связанные с трудовыми песнями, которые входили как часть в игровые песни или являлись самостоятельной формой (Каюмова Э., 2005, с. 47). Часто в текстах *такмаков* встречаются речевые созвучия, междометия, неперебиваемые словосочетания, русские слова.

В Новосибирской области в ходе экспедиции были зафиксированы образцы *такмаков*, однако, необходимо отметить, что в музыкальном обиходе некоторых татарских сел, а также среди чатских татар в деревнях Юрт-Ора и Юрт-Акбалык название жанра *такмак* не употребляется, а заменяется русским словом «частушка».

Посиделки, свадьбы, народные праздники и гулянья никогда не обходились без сопровождения музыкальных инструментов, ранее были распространены гармонь, балалайка, скрипка, курай (духовой инструмент из полого стебля растения), под наигрыши которых люди веселились, пели и плясали. Современные народные музыканты освоили игру на баяне.

Неотъемлемую часть духовной жизни татарского народа составляет книжная традиция. Такие религиозно-дидактические книги, как «Мухаммадия», «Бадавам», «Бакырган» и др., зачастую использовались в качестве учебных пособий, они нараспев разучивались в учебных заведениях – медресе и мектебах с использованием определенных мелодий. Так, благодаря системе книжного интонирования многие произведения татарского музыкально-поэтического творчества смогли сохраниться в памяти народа.

Несмотря на то что в советский период существовал идеологический запрет на изучение явлений культуры и искусства, связанных с религиозным мировоззрением, у пожилых сельских жителей остались рукописные тетради и печатные сборники молитв, отдельные суры и аяты Корана, хадисы, брошюры с разъяснениями религиозных обрядов. В настоящее время образцы книжного пения активно исполняются в период мусульманских праздников, на встречах родственников, во время поминовения усопших.

В татаро-мусульманской культуре к традиции книжного пения музыковеды относят не только чтение книг нараспев, но и интонирование *байтов* и *мунаджатов*, в основе которых исследователи отмечают комплекс типологически родственных элементов: письменный текст, часто нравоучительного, дидактического характера, арузная метрика (система метрического стихосложения, основанная на чередовании долгих и кратких слогов), монодийный характер чтения, как правило, лишённого сопровождения (Сайфуллина Г., 1999, с. 68).

Мунаджат – духовный жанр, распространённый среди татар-мусульман. Это один из древнейших жанров народного музыкально-поэтического творчества лиро-эпического, лирико-философского и лирико-драматического характера. Ученые отмечают тематическое разнообразие поэтических текстов *мунаджатов*, проводят классификацию этого жанра. Одна часть включает *мунаджаты-славления* – это *зикры*, *салаваты*, *эльвидаги*, воспевающие Всевышнего, мусульманскую религию, пророка Мухаммеда, святых; а также *мунад-*

жаты-обращения к Аллаху с просьбой о помощи, милосердии; ритуальные, исполняемые во время религиозных обрядов и праздников. Другая часть включает *мунаджаты*-размышления о смысле жизни, загробной жизни, смерти и бессмертия. Важное место занимают ностальгические *мунаджаты* о разлуке с Родиной, родными, друзьями; *мунаджаты*-жалобы матерей на одиночество, старость, на разлуку с детьми; жалобы сирот; завещания и наставления детям (Сайдашева З., 2007, с. 78–79).

В процессе экспедиционного исследования в Новосибирской области удалось зафиксировать несколько *мунаджатов*, среди которых особое место занимает «Салават» – славословие Пророку. Тексты духовных песнопений среди татарского населения распространялись как изустно, так и в рукописном виде. В настоящее время многие праздничные молитвы, духовные стихи, тексты религиозных книг жители изучают и исполняют из современных изданий.

Большое место в традиционной культуре татар занимает лиро-эпический жанр – *байт*. Слово «*байт*» (*бейт*) арабского происхождения, обозначает двухстрочную строфу. В настоящее время *байт* – это не только отдельное стихотворное произведение, но и целый жанр татарского народно-поэтического творчества. Содержание *байтов* очень разнообразно, в сюжетах воплощаются исторические, нравоучительные, бытовые происшествия, но чаще всего трагические. Воссоздавая реальные жизненные ситуации, написанные по горячим следам, *байты* могут содержать сведения о точном времени и месте случившегося события.

В былые времена распространению этого жанра способствовали исполнители *байтов* – *байтче*, которые посредством поэтического текста передавали чувства, мысли, переживания человека в момент трагедии. *Байт* отличается особый стиль поэтического повествования с определенным ритмом, мелодическими оборотами, приемами интонирования нараспев на определенные типы мелодии (Сайдашева З., 2007, с. 82). Обычно *байт* предполагает сольное звучание, при этом исполнитель должен владеть различными выразительными средствами, обладать хорошей памятью, так как встречаются образцы, включающие до нескольких десятков куплетов.

В разных селах Новосибирской области, особенно среди татар-переселенцев, зафиксировано знание *байта* «Сак-Сок», который относится к наиболее ранним образцам жанра, основанным на древних мифологических представлениях. Это предание о двух братьях-близнецах, которых за непослушание проклятье матери превратило в птиц и обрекло на вечное скитание и разлуку. Братья, больше никогда не имеющие возможности увидеться, могли лишь издали слышать голоса друг друга. Данный *байт* является одним из самых известных среди татар: в народе бытует множество различных вариантов текста и мелодий. В д. Юрт-Акбалык Колыванского района *байт* «Сак-Сок» был зафиксирован в исполнении М.М. Зайнулиной (пример 4).

Необходимо отметить, что в настоящее время среди сибирских татар наблюдается процесс укрепления духовных мусульманских традиций, в селах строятся мечети, издаются

Пример 4. *Байт «Сак-Сок»* (записано от М.М. Зайнулиной (1933 г.р.), д. Юрт-Акбалык, Колыванский район Новосибирской области)

ся сборники *мунаджатов* и *байтов*. Можно заметить возрождающийся интерес к освоению духовных жанров среди молодежи.

Приходится констатировать, что носителей этномызыкальных традиций сибирских татар становится все меньше, а вместе с тем исчезает возможность записи аутентичного

пения, исполнения музыкальных наигрышей, образцов народного творчества. Лишь благодаря мероприятиям в учебных заведениях, школах, сельских клубах, социально-культурных учреждениях происходит постепенное приобщение детей и молодежи к народной музыке, постигаются истоки национальных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

Капицына Н.С. *Песенная традиция чатов*: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2011. 26 с.

Капицына Н.С., Кондратьева Н.М. *Народные песни сибирских татар*. Новосибирск: Окарина, 2013. 172 с.

Каюмова Э.Р. *Татарская народно-песенная культура нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции*. Казань, 2005. 216 с.

Ключарев А.С. *Татарские народные песни*. Казань: Тат. кн. изд-во, 1986. 488 с.

Нигмедзянов М.Н. *Народные песни волжских татар*. М.: Сов. композитор, 1982. 136 с.

Сайдашева З.Н. *Татарская музыкальная этнография*. Казань: Тат. кн. изд-во, 2007. 224 с.

Сайфуллина Г.Р. *Музыка священного слова. Чтение Корана в татаро-мусульманской культуре*. Казань: Татполиграф, 1999. 230 с.

Смирнова Е.М. *Звуковысотные особенности напевов тюменских татар: К вопросу о специфике татарско-сибирского музыкального диалекта // Вестник Томского государственного университета*. 2009. № 320. С. 94–98.

Сурметова Л.Р. *Жанровое своеобразие песенно-музыкальных традиций татар Тюменской области: Автореф. дис. ... канд. филол. наук*. Казань, 2007. 33 с.

Сурметова Л.Р. *Песни, байты и мунаджаты сибирских татар*. Тюмень: Тюмен. изд. дом, 2015. 250 с.

REFERENCES

Kapitsyna, N.S. (2011), *Pesennaya traditsiya chatov* [The song tradition of chats], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 26 p. (in Russ.)

Kapitsyna, N.S., Kondrat'eva N.M. (2013), *Narodnye pesni sibirskikh tatar* [Folk songs of the Siberian Tatars], Okarina, Novosibirsk, 172 p. (in Russ.)

Kayumova, E.R. (2005), *Tatarskaya narodno-pesennaya kul'tura novogo vremeni: Problemy traditsionnogo myshleniya i zhanrovoi atributsii* [Tatar folk song culture of modern times: Problems of traditional thinking and genre attribution], Kazan, 216 p. (in Russ.)

Khisamov, O.R. (2016), "Turco-Tatar toponymy of the Tomsk region", *Natsional'no-kul'turnoe nasledie: Tatary Tomskoi oblasti* [National and cultural heritage: Tatars of the Tomsk region], Kazan, pp. 11–51. (in Russ.)

Klyucharev, A.S. (1986), *Tatarskie narodnye pesni* [Tatar folk songs], Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, Kazan, 488 p. (in Russ.)

Nigmedzyanov, M.N. (1982), *Narodnye pesni volzhskikh tatar* [Folk songs of the Volga Tatars], Sovetskii kompozitor, Moscow, 136 p. (in Russ.)

Saidasheva, Z.N. (2007), *Tatarskaya muzykal'naya etnografiya* [Tatar musical ethnography], Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, Kazan, 224 p. (in Russ.)

Saifullina, G.R. (1999), *Muzyka svyashchennogo slova. Chtenie Korana v tataro-musul'manskoi kul'ture* [Music of the sacred word. The reading of the Quran in the Tatar-Muslim culture], Tatpoligraf, Kazan, 230 p. (in Russ.)

Т.А. РОМЕНСКАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ

Хисамов О.Р. Тюрко-татарская топонимия Томской области // Национально-культурное наследие: Татары Томской области. Казань, 2016. С. 11–51.

Юсупов Ф.Ю., Сайфулина Ф.С., Хисамов О.Р., Гумеров И.Г. Барабинские татары. Страницы духовной культуры. Казань: Казан. ун-т, 2013. 668 с.

Smirnova, E.M. (2009), "High-pitched features of Tyumen Tatars' chants: on the question of the specifics of the Tatar-Siberian musical dialect", *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], no. 320, pp. 94–98. (in Russ.)

Surmetova, L.R. (2007), *Zhanrovое svoeobrazie pesenno-muzykal'nykh traditsii tatar Tyumenskoi oblasti* [Genre originality of song and music traditions of the Tatars of the Tyumen region], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Kazan, 33 p. (in Russ.)

Surmetova, L.R. (2015), *Pesni, baity i munadzhaty sibirskikh tatar* [Songs, baits and munajats of the Siberian Tatars], Tyumenskii izdatel'skii dom, Tyumen, 250 p. (in Russ.)

Yusupov, F.Yu., Saifulina, F.S., Khisamov, O.R., Gumerov, I.G. (2013), *Barabinskie tatary. Stranitsy dukhovnoi kul'tury* [The Baraba Tatars. Pages of spiritual culture], Kazanskii universitet, Kazan, 668 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Нургаянова Неля Хабибулловна, кандидат педагогических наук, доцент Казанского федерального университета, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан (Казань)

E-mail: naila-n@mail.ru

Author information

Nelya Kh. Nurgayanova, Cand. Sc. (Pedagogical science), Docent, associate professor of the Kazan Federal University, researcher at the G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Arts of Tatarstan Academy of Sciences (Kazan)

E-mail: naila-n@mail.ru

Поступила в редакцию 15.12.2019

После доработки 10.04.2020

Принята к публикации 15.04.2020

Received 15.12.2019

Revised 10.04.2020

Accepted for publication 15.04.2020

© Исмагилова, Е.И., 2020

УДК 398.5(571.1/5)(=811.512.111)

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10026

ОСОБЕННОСТИ РАСПРОСТРАНЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ ЧУВАШЕЙ СИБИРИ В СРАВНЕНИИ С МАТЕРИКОВОЙ ТЕРРИТОРИЕЙ ИХ БЫТОВАНИЯ

Е.И. Исмагилова¹

¹ Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, 630090, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена одному из аспектов темы сравнительных исследований материковых и переселенческих фольклорных традиций, бытующих в полиэтническом Сибирском регионе. В ней прослеживаются связи между местами выхода носителей традиции – районами Чувашии и другими территориями Поволжья, и сибирскими ареалами расселения чувашей. В задачи настоящей работы входит определение, какие диалектные и музыкально-фольклорные материковые традиции представляют потомки чувашских переселенцев в Сибири. Исследование основано на информации, полученной в ходе полевой работы посредством интервью с носителями чувашской традиционной культуры. Для наглядности представленной информации о диалектной принадлежности чувашских переселенцев в Сибири применяется метод картографирования. В результате исследования становится очевидно, что чуваша приезжали в Сибирь почти из всех районов Чувашии и других территорий Поволжья (Татарстан, Башкортостан, Самарская область). Количественно преобладают переселенцы из районов бытования низового и средненизового диалекта. Районы проживания чувашей в Сибири обозначены как монодиалектные и полидиалектные. В монодиалектных районах происходил процесс консервации традиции. В полидиалектных районах в результате смешения речевых особенностей сформировались чувашско-сибирские говоры, в основе которых лежит диалект низовых чувашей (А.П. Долгова). В ситуациях совместного проживания чувашей – носителей разных локальных традиций в некоторых случаях формируются общий песенный репертуар и единая исполнительская манера.

Ключевые слова: музыкальный фольклор чувашей, фольклор сибирских переселенцев, ареальные исследования фольклора, динамика фольклорных традиций.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Исмагилова, Е.И. Особенности распространения музыкально-фольклорных традиций чувашей Сибири в сравнении с материковой территорией их бытования. *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 2. С. 76–86. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10026.

FEATURES OF THE DISSEMINATION OF MUSICAL-FOLKLORE TRADITIONS OF THE SIBERIAN CHUVASH IN COMPARISON WITH THE MAINLAND OF THEIR OCCURRENCE

E.I. ISMAGILOVA¹

¹ Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, 630090, Russian Federation

Abstract. The article is dedicated to one of the subject aspects of comparative studies of the mainland and migrant folklore traditions, occurring in the polyethnic Siberian region. It traces the links between the places of origin of the tradition bearers – districts of Chuvashia

and other Volga territories, and Siberian areas of Chuvash settlement. The tasks of present work include the determination of which dialectal and musical-folklore mainland traditions are represented by the descendants of Chuvash migrants in Siberia. The study is based on the information obtained during the field work by means of the interview with bearers of the Chuvash traditional culture. For the visualization of presented information about the dialectal belonging of Chuvash migrants in Siberia the mapping method is being used. As the result of study, it becomes obvious that Chuvash had arrived in Siberia from almost all the districts of Chuvashia and other Volga territories (Tatarstan, Bashkortostan, Samara region). Quantitatively are dominating the migrants from districts of the occurrence of lower and middle-lower dialect. The settlement districts of Chuvash in Siberia are marked as monodialect and polydialect ones. In the monodialect districts, the process of tradition preservation had passed. In the polydialect districts, as a result of verbal features mixing, the Chuvash-Siberian dialects had evolved, in the base of which lays the lower Chuvash dialect (A.P. Dolgova). In the situations of cohabitation of Chuvash – bearers of the different local traditions, in some cases the common song repertoire and uniform performers manner are formed.

Keywords: Chuvash musical folklore, Siberian migrants folklore, areal folklore studies, dynamics of folklore traditions.

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

For citation: Ismagilova, E.I. (2020), “Features of the dissemination of musical-folklore traditions of the Siberian Chuvash in comparison with the mainland of their occurrence”. *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 76–86. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10026.

Одной из первостепенных задач для разработки темы сравнительных исследований материковых и переселенческих фольклорных традиций, бытующих в полиэтническом Сибирском регионе, представляется рассмотрение географического аспекта этой проблемы. Для выявления динамики развития и особенностей функционирования переселенческого фольклора (в частности, песенной традиции чувашей) в условиях сибирской диаспоры необходимо проследить, из каких районов бытования материнской традиции прибыли переселенцы, где они обосновались в Сибири, и носителями каких музыкальных диалектов являются они и их потомки.

Следует указать, что исторический аспект темы заселения чувашами Сибирского региона достаточно подробно изучен новосибирским этнографом Д.Г. Коровушкиным (2006; 2009). Исследователь выделяет четыре периода в процессе расселения чувашей в Западной Сибири. Для первого периода (конец XVI –

вторая половина XIX вв.) характерны единичные случайные появления в Сибири выходцев с Поволжья.

Второй период (1880-е – 1905 гг.) – начало активного переселения чувашей на сибирские земли; в это время происходит основание первых чувашских поселений в юго-западной Сибири. Третий период (1906 г. – начало 1930-х гг.) делится на два этапа: 1906–1917 гг. и 1920-е – начало 1930-х гг. Первый этап тесно связан со Столыпинской земельной реформой и деятельностью Переселенческого управления. В Сибирь устремляются мощные миграционные потоки, чувашаи осваивают лесистые районы Тобольской и Томской губерний. Второй этап, с одной стороны, явился продолжением первого (освоение сибирских земель), с другой – был продиктован разразившимся в Поволжье голодом 1921–1922 гг.

В течение третьего периода чувашский массив в Сибири оформился территориально: образовались локальные группы западносибир-

ских чувашей – новосибирско-омская и тюменская. Четвертый период (1930–1990-е гг.) также делится на два этапа: середина 1930-х – начало 1950-х гг. и середина 1950-х – 1990-е гг. Первый этап четвертого периода был обусловлен коллективизацией и Великой Отечественной войной; второй характеризуется возрастанием миграционной активности сельского чувашского населения и резко возросшими темпами урбанизации населения (Коровушкин Д., 2009, с. 74–75).

Отдавая должное значимости и информативности исследований Д.Г. Коровушкина, в которых решаются вопросы истории, социологии, этнодемографии, этнографии сибирских чувашей, заметим, что в его работах практически отсутствуют сведения о местах выхода чувашских переселенцев. Цель настоящей работы заключается в выявлении этой информации и в построении на ее основе корреляций между районами Чувашии и другими территориями Поволжья и сибирскими ареалами расселения чувашей, а также в определении, какие диалектные и фольклорные материковые традиции они представляют.

Вопрос о районах выхода сибирских чувашей был рассмотрен чувашскими специалистами по этнографии и фольклору Г.Б. Матвеевым и Е.В. Федотовой на материале, ограниченном локальной традицией южных районов Тюменской области (2016). В этой монографии, посвященной истории и обстоятельствам формирования южно-тюменской диаспоры чувашей, способам ведения хозяйства, национальным обрядам и праздникам, современному бытованию фольклора и другим аспектам

традиционной культуры, содержатся сведения о материнских традициях, извлеченные из паспортных данных потомков чувашских переселенцев, проживающих в Нижнетавдинском, Ярковском, Аромашевском и других районах Тюменской области. Привлекались и архивные источники, хранящиеся в Историческом архиве Чувашской Республики.

Настоящее исследование также основано на информации, полученной в ходе полевой работы путем многочисленных интервью с носителями чувашской традиционной культуры. Запись фольклора проводилась в Тюменской, Омской, Новосибирской, Томской, Кемеровской областях, в Красноярском крае с 2002 по 2013 гг.¹ Современное состояние народно-песенной культуры чувашей Сибири рассмотрено в работах автора настоящей публикации (Жимулева Е., 2007; Исмагилова Е., 2017а, б, 2018).

В процессе выявления информации о местах выхода чувашских переселенцев возникли следующие проблемы. Во-первых, потомки выходцев с Поволжья (часто во втором-третьем поколениях) далеко не всегда помнят о том, из какого именно населенного пункта приехали их родители (и тем более деды). Очень часто ответы на соответствующий вопрос звучали как «с Чебоксар», «где-то в Башкирии раньше жили», т.е. носили весьма приблизительный характер. В большинстве случаев это относится к исполнителям, которые родились в Сибири (или их привезли в детском возрасте; как правило, это 1920-е – начало 1930-х гг. – второй этап третьего периода расселения чувашей в Сибири согласно периодизации Д.Г. Коровушкина).

вущкина), т.е. являющимися носителями именно сибирско-чувашиской фольклорной традиции, наиболее показательной и ценной для исследования. Приехавшие же из Чувашии в более позднее время (вторая половина XX в. – четвертый период) – носители, скорее, материковой чувашской традиции, которую мы не можем рассматривать как сибирскую, поскольку в Сибири эти песни (обычаи, обряды) уже не исполнялись, чаще всего оставаясь в практике пассивного хранения (Исмагилова Е., 2017а, с. 22–23).

Вторая проблема заключается в том, что не все потомки чувашей, знающих места выхода своих предков с Поволжья, могут воспроизвести музыкальный фольклор. К настоящему моменту приходится констатировать печальный факт утраты большей части богатой в прошлом чувашской песенной традиции в Сибири. Это связано с разрушением традиционной культуры, происходящим на протяжении всего XX в., с негативным отношением к чувашской народной культуре в Сибири (так же, как и к этнокультурам других народов) вплоть до 1980-х гг. (Исмагилова Е., 2017а, с. 23; Матвеев Г., 2016, с. 18). Соответственно по этой причине мы располагаем ограниченным количеством песенного материала (примерно 450 образцов) и можем лишь с оговорками, в чем-то гипотетически оценить динамику чувашско-сибирских локальных традиций в сравнении с материнскими традициями.

Третья проблема связана с обозначениями населенных пунктов. Карта Чувашии и других территорий Поволжья за прошедшее столетие претерпела определенные из-

менения: некоторые деревни и села – места выезда чувашей исчезли в результате укрупнения сельских поселений (что, впрочем, в еще больших масштабах происходило и в Сибири); некоторые населенные пункты оказались переименованы или же отнесены к другому району в результате нового административного деления. Кроме того, деревни с одинаковым названием могут находиться в разных районах Чувашии. Для корректного поиска географических соответствий и последующего сравнения фольклорных традиций необходимо учитывать все эти обстоятельства. Поставленные вопросы удалось разрешить с помощью наших коллег – специалистов по этнографии и фольклору, сотрудников Чувашиского государственного института гуманитарных наук Г.Б. Матвеева, Е.В. Федотовой и Т.И. Семеновой, за что мы выражаем им большую благодарность.

Перечисленные проблемы объясняют тот факт, что в настоящее время далеко не во всех случаях можно точно определить территорию выхода чувашских переселенцев. Все же в отношении многих носителей чувашско-сибирского музыкального фольклора мы располагаем достоверной информацией, опираясь на которую можно проводить сравнительное исследование.

Известно, что чувашский этнос неоднороден и состоит из трех этнодиалектных групп: верховые чувашаи *вирьял*, низовые *анатри* и средненизовые *анат-енчи*, различающиеся друг от друга районами проживания, языком и особенностями традиционной культуры². Отличительные черты проявляются и в музыкальном фольклоре, что дает основания характеризовать



Рис. 1. Карта распространения диалектов в Республике Чувашия

чувашские музыкальные диалекты (Кондратьев М., 2007, с. 106–107).

Укажем районы проживания каждой этнодиалектной группы в Чувашии. Верховые чуваша проживают в северо-западных районах – Аликловском, Красноармейском, Красночетайском и Ядринском. Низовые – на юго-востоке Чувашии (Батыревский, Ибресинский, Комсомольский, Яльчикский, Янтиковский, южные села Канашского района), а также в чувашских селениях Татарстана, Башкортостана, Самарской и некоторых других областях Поволжского региона. Чуваша анат-енчи проживают на северо-востоке республики в Вурнарском, Урмарском, Цивильском и северных селах Канашского района (рис. 1)³.

Потомки чувашских переселенцев, родившиеся и выросшие в Сибири, как правило, уже не помнят, к какой диалектной группе они относятся и говорят, что они сибирские чуваша⁴. При этом особенности языка, материальной и духовной

культуры, присущие каждой этнодиалектной группе, в Сибирском регионе сохраняются.

Рассмотрим, как верховые (ВЧ), низовые (НЧ) и средненизовые чуваша (СЧ) рассредоточены по обследованным нами областям.

Тюменская область. Мы располагаем информацией о чувашах, проживающих в четырех населенных пунктах Ярковского района Тюменской области: Караульноярское, Маранское, Новоалександровское, Дубровинское. В с. Караульноярском проживают выходцы из Аликловского (ВЧ), Батыревского (с. Большое Чеменеево, Первомайское; НЧ), Вурнарского (д. Ершипус, Вурманкас; СЧ), Канашского (д. Малды-Питикасы; СЧ) и Красноармейского районов (ВЧ). В Маранском – потомки переселенцев из Батыревского района (с. Старое Ахпердино; НЧ). В Новоалександровском – из Красноармейского района (д. Вурманкас-Алманчино; ВЧ). С. Дубровинское населяют потомки выходцев из д. Малый Убей Дрожжановского района Татарстана, носители традиции чувашей анатри (рис. 2)⁵.

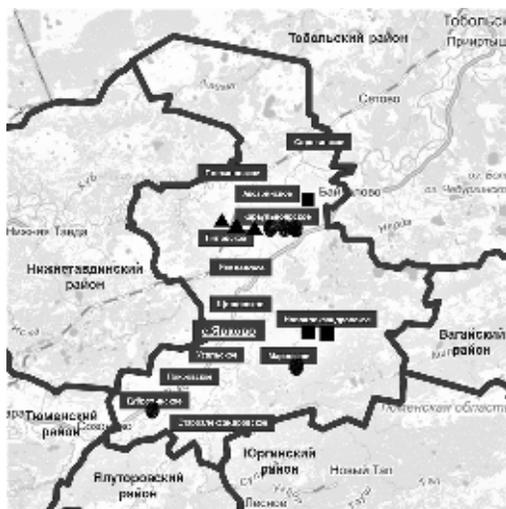


Рис. 2. Чувашские переселенцы в Ярковском районе Тюменской области



Рис. 3. Чуваши на карте Омской области

Омская область. Небольшое количество потомков чувашских переселенцев осталось в постепенно прекращающих свое существование чувашских деревнях Машканка (Тарский район) и Казанка (Муромцевский район) Омской области. В них проживают выходцы из Красночетайского (д. Санкино, Мочковаша) и Ядринского районов (д. Малый Сундырь). Все они являются представителями одной традиции – верховых чувашей *вирьял* (рис. 3).

Новосибирская область. Экспедиционная работа велась в двух районах с чувашским населением – Северном и Колыванском. В с. Чуваши Северного района мы обнаружили потомков выходцев из Урмарского (д. Чубаево, д. Кульгеша; СЧ) и Канашского районов (с. Яманово; СЧ). Из д. Чубаево Урмарского района приехали также предки некоторых жителей деревень Алешинка и Ивановка. В д. Витинск проживают потомки переселенцев из Янтиковского района (д. Новое Ишино; НЧ). В с. Северное нам удалось пообщаться с представителями традиции средненизовых чувашей (с. Туру-

ново Канашского района). В районном центре в настоящее время проживают также потомки выходцев из Аликовского (д. Челкасы; ВЧ) и Урмарского районов (д. Старое Муратово; СЧ). Таким образом, по имеющимся у нас данным в Северном районе преобладают переселенцы из Урмарского и Канашского районов, носители средненизовой традиции (рис. 4).

В Колыванском районе чувашаи проживают менее компактно, чем в Северном. Количественно их меньше, они дисперсно рассредоточены среди представителей других национальностей – русских, белорусов, обрусевших марийцев и удмуртов. Вследствие этих обстоятельств чувашский язык и фольклор в Колыванском районе сохранился в значительно меньшей степени, чем в Северном (см. об этом: (Жимулева Е., 2007, с. 286–287)). Все же, и в этой ситуации угасания традиции нам удалось записать некоторое количество образцов чувашского музыкального фольклора и получить информацию о местах выхода его исполнителей. Так, в д. Марчиха переселенцы прибыли из Башкирии (предположительно Белебеевский район; НЧ) и Самарской области (Челновершинский район, д. Чувашское Урметьево; НЧ)⁶; песенный материал был записан преимущественно от них. В д. Пихтовка проживают потомки выходцев из Шумерлинского (ВЧ), Вурнарского (СЧ), Аликовского (ВЧ) районов Чувашии; от них были записаны преимущественно рассказы об этнографических реалиях (рис. 5).

Кемеровская область. Известны места выхода некоторых жителей д. Михайловка Прокопьевского района



Рис. 4. Чуваша Новосибирской области. Северный район

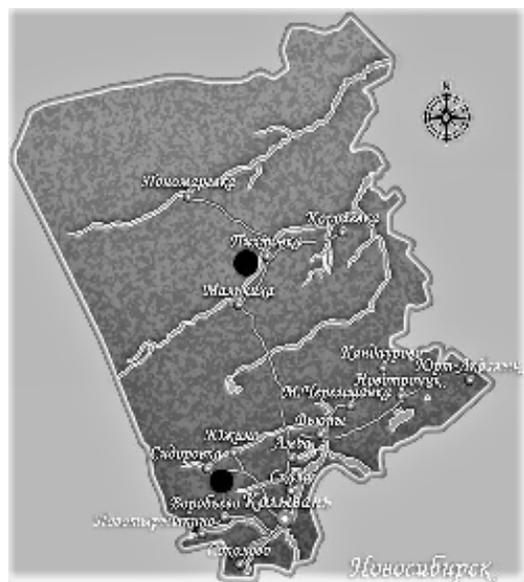


Рис. 5. Чуваша Новосибирской области. Кольванский район



Рис. 6. Чуваша Кожевниковского района Томской области

Кемеровской области. Это Янтиковский район и с. Юманзары Канашского района. Переселенцы их этих мест являются носителями традиции *анатри* (рис. 6).

Томская область. В деревни Терсалгай и Ново-Успенка Кожевниковского района Томской области чуваша приехали из Верхнее Атыково и других деревень Батыревского района (НЧ); в д. Ново-

Успенка проживают также выходцы из Комсомольского района (д. Вутланы; НЧ). В деревнях Песочно-Дубровка и Терсалгай мы также застали переселенцев из Вурнарского (СЧ) и Ибресинского (с. Верхнее Кляшево; НЧ) районов. В д. Песочно-Дубровка переселялись кроме того из Красночетайского (д. Атнары; ВЧ) района Чувашии (рис. 7).

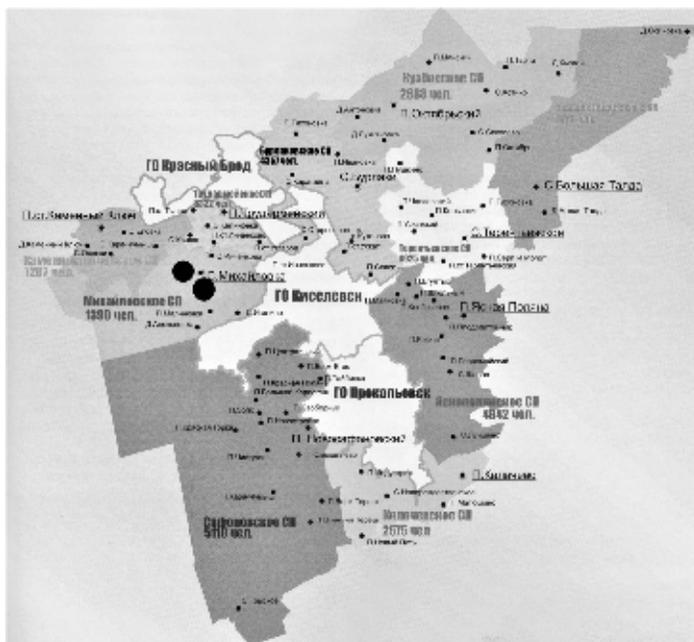


Рис. 7. Чуваши д. Михайловка Прокопьевского района Кемеровской области

Красноярский край. В Красноярском крае чувашское население в основном сосредоточено в населенных пунктах Казачинского района. Так, в д. Казанка с преимущественно чувашским населением ныне проживают потомки переселенцев из Урмарского (д. Шутнерпусь; СЧ) и Янтиковского (д. Кичкеево и др.; НЧ) районов. В д. Матвеевка – из Канашского (д. Аниш-Ахпердино; НЧ), Аликовского (д. Вутланы; ВЧ), Цивильского (д. Сюткасы; СЧ) районов. В с. Рождественское нам удалось пообщаться с выходцами из Вурнарского (д. Нижние Абакасы; СЧ) и Красноармейского (д. Унгасемы, Ванюшкасы; ВЧ) районов Чувашии. Потомки верховых чувашей (Красночетайский район, д. Калугино) проживают также в д. Александровка (рис. 8).

Можно заметить, что чувашаи приезжали в Сибирь почти из всех районов Чувашии и других, ранее освоенных ими территорий Поволжья (прилегающие к республике районы Татарстана,

Башкортостана, Самарской области и др.). Количественно же, однако, в Сибирском регионе преобладают переселенцы из районов бытования низового и средненизового диалекта. Во многом это обусловлено исторически: низовые чувашаи и в более ранние периоды осваивали восточные земли активнее, чем чувашаи *вирьял*⁷.

Рассмотренные нами районы проживания чувашей в Сибири можно обозначить как моно- и полидиалектные. В монодиалектных районах проживают потомки выходцев из какой-либо одной местности в Чувашии – носители одного диалекта. Вероятно, монодиалектные районы – явление достаточно редкое для Сибири (в качестве примеров приведем Тарский и Муромцевский районы Омской области, Прокопьевский район Кемеровской области). В них диалекты (в том числе музыкальные) сохранились в своем наиболее чистом, неизменном виде, т.е. происходил процесс консервации традиции.

Гораздо чаще складывались ситуации, когда в один район или насе-



Рис. 8. Чуваши Казачинского района Красноярского края

ленный пункт приезжали выходцы из разных районов Чувашии и Поволжья, носители разных диалектов. В полидиалектных районах людям приходилось адаптироваться не только к новым, более сложным условиям существования, к разноэтничному окружению (русские, белорусы, мордва, татары и др.), но и к жизни хотя и со своими соплеменниками, но отличающимися по языку и особенностям традиционной культуры. В процессе совместного проживания происходило смешение речевых особенностей, что, по мнению чувашского лингвиста А.П. Долговой,

привело к формированию *говоров сибирских чувашей*, в основе которых, как правило, лежит диалект низовых чувашей⁸.

В полидиалектных районах проживания чувашей образовались певческие группы, состоящие из носительниц разных чувашских локальных традиций. Для слаженного совместного пения у них должен был сформироваться общий репертуар и единая исполнительская манера. По предварительным наблюдениям укажем, что, к примеру, в полидиалектном Северном районе также заметно влияние традиции чувашей *анатри*⁹. Это отражается как на исполнительском репертуаре, так и на ладоинтонационных особенностях песенных образцов, записанных от жительниц с. Чуваши (Исмагилова Е., 2017б, с. 48–51). Изучение же результатов сосуществования и взаимовлияний чувашских музыкальных диалектов, механизмы формирования локальных певческих традиций в Сибири, динамика их развития в сравнении с материковой территорией – задачи последующего научного исследования.

Благодарность. Работа выполнена в рамках проекта Российского научного фонда «Фольклор автохтонных и переселенческих традиций народов Поволжья в современных записях и исторической динамике: интерактивный атлас звучащих текстов» (№ 19-78-10113, 2019–2022 гг., рук. П.С. Шахов).

Acknowledgment. This work was carried out within the framework of the project of the Russian Scientific Foundation "Folklore of autochthonous and migrant traditions of the Volga region peoples in modern records and historical dynamics: interactive Atlas of the sounding of the texts" (No. 19-78-10113, 2019–2022 years, hands. P.S. Shakhov).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аудио-, фото-, видеоматериалы, полученные в результате экспедиционной работы, хранятся в Архиве традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

² Чуваши: История и культура / отв. ред. В.П. Иванов. Т. 1. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. С. 166.

³ Используемые в статье географические карты взяты из открытых электронных источников.

⁴ В отдельных случаях в памяти исполнительей сохраняется уверенность в том, что чувашки бывают разные. Показательны реплики: *Мы обычные, простые чувашки, не какие-нибудь там вирьял* (записано от Ф.Н. Санниковой в 2003 г. в с. Северное Новосибирской области).

⁵ Количество символов на карте соответствует числу человек, о которых имеется достоверная информация о местах их (или их предков) приез-

да с Поволжья. Квадратом обозначены носители традиции верховых чувашей, кругом – низовых, треугольником – средненизовых.

⁶ О подобном соседстве сообщает и чувашский этнограф Г.Б. Матвеев, один из авторов книги «Чуваши юга Тюменской области»: «Переселялись в Сибирь также чувашаи из Самарской губернии, подселялись они не к казанским и симбирским чувашам, а к уфимским» (2016, с. 41).

⁷ Чуваши: История и культура / отв. ред. В.П. Иванов. Т. 1. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. С. 187, 188.

⁸ Эта мысль была высказана А.П. Долговой в личной переписке с автором статьи.

⁹ Об ориентации на традицию низовых чувашей в Сибири свидетельствуют и выводы этнографов: «Особенности проживания чувашей в Сибири сказались и на их поселениях и жилище. Несмотря на то, что в одном поселке могли жить переселенцы из различных районов Чувашии, практически все деревни чувашей-сибиряков относятся к типу поселения чувашей-анатри» (Коровушкин, 2009, с. 23, 24).

ЛИТЕРАТУРА

Жимулева Е.И. Чуваши переселенцы в Сибири (по материалам экспедиций в Северный и Колыванский районы Новосибирской области) // Мельниковские чтения: Материалы Второй регион. науч.-практ. конф. Новосибирск, 24–25 февр. 2005 г. / сост. и ред. Н.В. Леонова, Е.Ф. Фурсова. Новосибирск: ООО Издательский дом «Сова», 2007. С. 284–288.

Исмагилова Е.И. Современное состояние песенного фольклора чувашей Сибири // Сибирский филологический журнал. 2017а. № 2. С. 16–27.

Исмагилова Е.И. Фольклорная традиция села Чуваши Северного района Новосибирской области // Мельниковские чтения: Материалы Восьмой межрегион. науч.-практ. конф. Новосибирск, 16–17 февр. 2017 г. / науч. ред. Н.В. Леонова. Новосибирск: Издательство ИГОНБ, 2017б. С. 47–52.

Исмагилова Е.И. Песенная традиция чувашей Сибири в свете теории интонационной культуры этноса // Вестник КемГУКИ. 2018. Вып. 45/1. С. 39–49.

Кондратьев М.Г. Чувашская музыка: От мифологических времен до становления современного профессионализма. М.: ПЕР СЭ, 2007.

Коровушкин Д.Г. Очерки этнокультурной адаптации поздних переселенцев в Западной Сибири. Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2006.

Коровушкин Д.Г. Чуваши в Западной Сибири: Расселение и численность в конце XIX–XXI века. Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2009.

Матвеев Г.Б., Федотова Е.В. Чуваши юга Тюменской области. Чебоксары: ООО «Типография “Новое Время”», 2016. (Чуваши в современном мире: история и культура).

REFERENCES

Ismagilova, E.I. (2017a), “Current state of Chuvash song folklore in Siberia”, *Sibirskij filologicheskij zhurnal* [Siberian Philological Magazine], no. 2, pp. 16–27. (in Russ.)

Ismagilova, E.I. (2017b), “Folklore tradition of the village of Chuvashi in the Northern district of the Novosibirsk region”, *Mel'nikovskie chteniya* [Melnikovsky reading], in N.V. Leonova (ed.), *Izdatel'stvo NGONB*, Novosibirsk, pp. 47–52. (in Russ.)

Ismagilova, E.I. (2018), “Song tradition of the Chuvash people of Siberia in the light of the theory of intonation culture of the ethnos”, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 45/1, pp. 39–49. (in Russ.)

Kondrat'ev, M.G. (2007), *Chuvashskaya muzyka: Ot mifologicheskikh vremen do stanovleniya sovremennogo professionalizma* [Chuvash music: from mythological times to the formation of modern professionalism], PER SE, Moscow. (in Russ.)

Korovushkin, D.G. (2006), *Ocherki etnokul'turnoi adaptatsii pozdnykh pereselentsev v Zapadnoi Sibiri* [Essays on ethnic and cultural adaptation of the late migrants in Western Siberia], *Izdatel'stvo Instituta arkheologii i etnografii SO RAN*, Novosibirsk. (in Russ.)

Korovushkin, D.G. (2009), *Chuvashi v Zapadnoi Sibiri: Rasselenie i chislennost' v kontse XIX–XXI veka* [Chuvash in Western Siberia: Settlement and population in the late XIX–XXI century], *Izdatel'stvo Instituta arkheologii i etnografii SO RAN*, Novosibirsk. (in Russ.)

Matveev, G.B., Fedotova, E.V. (2016), *Chuvashi yuga Tyumenskoi oblasti* [Chuvash people of the South of the Tyumen region], ООО “Типография «Novoe Vremya”», Cheboksary. (in Russ.)

Zhimuleva, E.I. (2007), "Chuvash settlers in Siberia (based on the materials of expeditions to the Northern and Kolyvan districts of the Novosibirsk region)", *Mel'nikovskie chteniya* [Melnikovsky reading], in N.V. Leonova, E.F. Fursova (ed.), OOO Izdatel'skii dom "Sova", Novosibirsk, pp. 285–289. (in Russ.)

Сведения об авторе

Исмагилова Екатерина Игоревна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск)

E-mail: zhimul@ngs.ru

Author information

Ekaterina I. Ismagilova, Cand. Sc. (Art Criticism), researcher of the Sector of Folklore of the Siberian Ethnic Groups at the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)

E-mail: zhimul@ngs.ru

Поступила в редакцию 16.03.2020

После доработки 10.04.2020

Принята к публикации 17.04.2020

Received 16.03.2020

Revised 10.04.2020

Accepted for publication 17.04.2020

© Шахов, П.С., 2020

УДК 781.7; 784.4 (398)

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10027

К ИЗУЧЕНИЮ ЛОКАЛЬНЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ АВТОХТОННОГО И СИБИРСКОГО БЫТОВАНИЯ (о проекте по созданию интерактивного атласа звучащих текстов)

П.С. Шахов¹

¹ Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, 630090, Российская Федерация

Аннотация. Ученые-фольклористы, занимающиеся изучением традиционной культуры Волго-Уральского региона, а также сибирские исследователи переселенческих традиций (славянских, финно-угорских, тюркских) на протяжении последних 50 лет собрали исключительный по значению и репрезентативности фольклорный материал, который хранится в архивах и по большей части не введен в научный оборот, практически отсутствуют комплексные исследования по автохтонными и переселенческим фольклорным традициям. Настоящая статья посвящена новому исследовательскому проекту «Фольклор автохтонных и переселенческих традиций народов Поволжья в современных записях и исторической динамике: интерактивный атлас звучащих текстов», поддержанному Российским научным фондом (№ 19-78-10113). В работе производится описание источников и методов исследования, этапов реализации проекта в соответствии с поставленными задачами. Научная новизна исследования заключается в последовательном изучении фольклорных традиций сибирских диаспор народов Поволжья (мордвы, удмуртов и чувашей) с параллельным рассмотрением локальных традиций автохтонных районов выхода сибирских переселенцев. При выполнении данной методологической установки решается проблема сопоставимости материалов при сравнении локальных традиций сибирских диаспор с «материнской» культурой. Исследование каждой локальной традиции (автохтонной и переселенческой) с применением общих принципов структурно-типологического описания позволит, с одной стороны, выявить общеэтнические структурообразующие элементы фольклорных систем, с другой – создаст предпосылки для изучения межэтнических ареалов и общностей народов Поволжского региона. Решение актуальных проблем, связанных с типологией и систематизацией фольклорных материалов, обнародование архивных фольклорных фондов, сохранением и возрождением локальных фольклорных традиций, коллектив авторов видит в создании открытого электронного ресурса звучащих фольклорных текстов с аналитическим инструментарием, позволяющим проводить исследования на платформе.

Ключевые слова: народы Поволжья, сибирские диаспоры, мордовский фольклор, удмуртский фольклор, чувашский фольклор, автохтонные и переселенческие традиции, структурно-типологический анализ, музыкально-поэтическая система, интерактивный атлас, звучащий фольклорный текст.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шахов, П.С. К изучению локальных фольклорных традиций народов Поволжья автохтонного и сибирского бытования (о проекте по созданию интерактивного атласа звучащих текстов). *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 2. С. 87–101. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10027.

TO THE STUDY OF LOCAL FOLKLORE TRADITIONS OF THE VOLGA REGION PEOPLES OF AUTOCHTHONOUS AND SIBERIAN EXISTENCE (about the project to create an interactive atlas of sounding texts)

P.S. Shakhov¹

¹ Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, 630090, Russian Federation

Abstract. Folklorists researchers of the traditional culture of the Volga-Ural region, as well as Siberian specialists in the study of migration traditions (Slavic, Finno-Ugric, Turkic) over the past 50 years have collected an exceptional value and representativeness of folklore material, which still mostly does not have a complete description and publications. This article is devoted to the description of a new research project «Folklore of Autochthonous and Migratory Traditions of Volga Region Peoples in Modern Records and Historical Dynamics: An Interactive Atlas of Audio Texts», supported by the Russian scientific Foundation (no. 19-78-10113). The paper describes the sources and methods of research, presents the stages of work on the project in accordance with the tasks. The scientific novelty of the research consists in a consistent study of the folklore traditions of the Siberian diasporas of the Volga peoples (Mordvins, Udmurts and Chuvash) with a parallel study of local traditions of the autochthonous areas of the Siberian migrants exit. This methodological approach solves the problem of comparability of materials when comparing local traditions of Siberian diasporas with the “mother” culture. The study of each local tradition (autochthonous and migrant) using the General principles of structural and typological description will allow, on the one hand, to identify the General ethnic structure-forming elements of folklore systems, on the other hand, will create prerequisites for the identification and study of inter-ethnic areas and communities of the peoples of the Volga region. The research team sees the solution of actual problems related to the typology and systematization of folklore materials, publication of archival folklore funds, preservation and revival of local folklore traditions in the creation of an open electronic resource of sounding folklore texts with analytical tools that allow conducting research on the platform.

Keywords: Volga peoples, Siberian diasporas, Mordovian folklore, Udmurt folklore, Chuvash folklore, autochthonous and migrant traditions, structural and typological analysis, musical and poetic system, interactive atlas, sounding folklore text.

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

For citation: Shakhov, P.S. (2020), “To the study of local folklore traditions of the Volga region peoples of autochthonous and Siberian existence (about the project to create an interactive atlas of sounding texts)”. *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 87–102. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10027. (in Russ.)

Важнейшей особенностью культурного богатства Российской Федерации является этнокультурное разнообразие населяющих ее народов. На территории Поволжья на протяжении многих столетий проживают представители крупнейших для России национальных культур, взаимодействие которых заложило основу формирования в этом регионе особой этнокультурной общности, определяемой исследователями как Волго-Уральская историко-этнографическая область (Р.Г. Кузеев) или Волго-Уральская музыкальная цивилизация (М.Г. Кондратьев, 2018).

Характерная черта конца XIX и всего XX столетия – высокая степень внутрисоциальной миграционной активности, связанная с политическими, экономическими

и природно-климатическими факторами, способствующими дальнейшему распространению ареалов проживания многих европейских народов России, в том числе на территорию Сибири. В ситуации отделения микросоциальной этнической группы (родственников, соседей) от коренной локальной традиции, попадая в иноэтническую среду и окружение, начинают действовать особые этнокультурные процессы, связанные, с одной стороны, с самосохранением, консервацией культурных особенностей, с другой – с адаптацией и приспособлением к новой действительности. Кроме того, изучение переселенческих анклавов имеет колоссальное значение для «метрополии», так как в компактных поселениях, оказавшихся про-

странственно изолированными от «материнской» традиции, высока вероятность сохранения различных культурных форм, утраченных на исходных территориях. Особую актуальность данная проблематика представляет при изучении «этнических традиций с богатой миграционной историей и регионов, в составе населения которых присутствуют разные группы неавтохтонных для данной территории этносов» (Леонова Н., 2015а, с. 109).

Настоящая статья посвящена описанию нового научного исследовательского проекта «Фольклор автохтонных и переселенческих традиций народов Поволжья в современных записях и исторической динамике: интерактивный атлас звучащих текстов» (2019–2021 гг.), реализуемого на базе Института филологии СО РАН при поддержке Российского научного фонда (проект № 19-78-10113). В проекте делается попытка решения проблемы исследования переселенческих и автохтонных фольклорных традиций трех крупных поволжских этносов – мордвы (эрзи и мокши), удмуртов и чувашей – на территории Поволжья и Сибири¹.

Формирование переселенческих очагов культуры. По данным Всероссийской переписи населения 2010 г. представители исследуемых нами этносов с разной степенью плотности заселяют исконную территорию. Если в Удмуртской Республике проживают 73 % удмуртов от общей их численности, а в Чувашии – 56 % чувашей, то всего 47 % мордовского населения – в Республике Мордовия². Несмотря на то что территория Сибири является регионом поздневторичного формирования,

сложившимся в результате миграции неоднородного в этническом отношении населения, сравнительно небольшие группы сибирских переселенцев исследуемых народов Поволжья в ряде случаев сформировали компактные ареалы проживания (табл. 1).

Таблица 1. Статистические данные о расселении народов Поволжья в национальных республиках и на территории Сибири и Дальнего Востока (Всероссийская перепись населения 2010 г.)

Национальность	Всего РФ	Национальные республики	Сибирь и Дальний Восток
Чуваши	1 453 014	814 750	89 978
Мордва	812 258	386 869	41 205
Удмурты	556 047	410 584	19 754

Мордовское население Сибири формировалось со второй половины XIX в. до 70-х гг. XX в. в основном на территории Барнаульского, Кузнецкого, Мариинского уездов Томской губернии и Минусинского уезда Енисейской губернии. Мордва-эрзя и мордва-мокша, проживающие ныне в селах Алтайского и Красноярского краев, Кемеровской и Новосибирской областей, Республике Хакасия, переселялись из сел ныне Кочкуровского, Чамзинского, Большеберезниковского (эрзянские ареалы) и Ковылкинского, Краснослободского, Zubovo-Полянского (мокшанские ареалы) районов Республики Мордовии.

Компактные группы сибирских удмуртов, относящиеся в основном к столыпинским переселенцам, проживают в Красноярском крае, Томской области и переселялись в Сибирь в период с 1912 г. по 1930-е гг. из Алнашского, Шарканского

и Юкаменского районов Удмуртской Республики.

Чувашские переселенческие группы Сибири в основном формировались на протяжении всего XX в. (с 1910 г. по 1980-е гг.) на территории современных Тюменской, Томской, Омской, Новосибирской, Кемеровской областей, Красноярского края и являлись выходцами из разных регионов Чувашской Республики – Урмарского, Канашского, Шумерлинского, Вурнарского, Аликовского, Ибресинского, Батыревского и Красночетайского районов.

Исследование фольклорных традиций народов Поволжья, носители которых переехали на сибирские земли в некоторых случаях более 100 лет назад и сохранили до настоящего времени не только этническую идентичность и национальный язык, но и фольклорные традиции, обладает безусловной актуальностью для современной науки – фольклористики, этномузыкологии, этнографии, антропологии, лингвистики, а также для финно-угроведения и тюркологии в целом.

Локальная природа фольклора.

В основе любого фольклористического исследования лежит понятие локальной фольклорной традиции. Оно особенно важно в рамках настоящей работы, в связи с обращением к множеству локальных разновидностей традиционных культур (коренных и переселенческих), имеющих культурно-исторические взаимосвязи. В территориальном плане локальная фольклорная традиция чаще всего соответствует границам населенного пункта (группы сел), где сконцентрирована жизнедеятельность определенного этнического социума. В этом смысле

целостная культура села является системой «регулирования социальной жизни и сохранения социального организма» (Путилов Б., 2003, с. 157), частью которого является фольклорная традиция.

По меткому замечанию Б.Н. Путилова «региональное и локальное должно быть соотносено с общенациональным, общетническим», при этом соотношение не может опираться на противопоставление типа «центр и периферия», «столица и провинция», так как локальные традиции находятся в равных, независимых, несоподчиненных отношениях и представляют собой самостоятельные, самоценные явления (2003, с. 158). Этническая культура в целом (по определению К.В. Чистова) существует как «вариационное множество местных традиций» (1986, с. 118), а фольклор какого-либо этноса следует рассматривать как «систему локальных традиций» (термин В.А. Лапина)³. Поэтому исследование любой локальной фольклорной традиции может быть осознано только на фоне фольклорной культуры других локусов, регионов, зон, очагов (Путилов Б., 2003, с. 159).

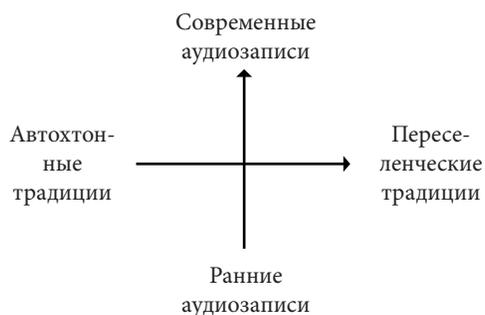
В этом отношении сибирские переселенческие фольклорные традиции, сформировавшиеся из носителей конкретной метропольной локальной традиции, с одной стороны, составляют ее неотъемлемую часть, с другой – в некоторой степени представляют самостоятельное явление, в котором проявляются константные признаки и динамические модели. Для сравнительных исследований сибирских переселенческих групп чувашей, мордвы и удмуртов необходимо привлечение релевантных полевых и архивных

материалов по локальным фольклорным традициям автохтонных территорий, откуда в разное время выехали переселенцы, образовав в Сибири очаги поволжской культуры. Удалось ли переселенцам сохранить связь с «материнскими» поволжскими традициями при отделении этнической группы от родного культурного локуса и размещении в новых социальных, природно-климатических условиях Сибири? Проявилась ли в переселенческой традиции региональная специфика, возникающая в процессе взаимодействия с сибирским культурным пространством и ввиду действия других адаптационных механизмов? Эти и другие вопросы стоят перед научной группой в рамках проекта по изучению коренных и переселенческих фольклорных традиций.

Источники и методы исследования. На протяжении XX в. отечественная фольклористика накопила огромный массив полевых источников, а появление в конце века аудиосредств фиксации фольклорных текстов продвинуло науку о фольклоре на новый этап развития. Многочисленными исследователями научных центров национальных поволжских республик в Саранске (Научно-исследовательский институт гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия), Ижевске (Удмуртский институт истории, языка и литературы Удмуртского ФИЦ УрО РАН), Чебоксарах (Чувашский государственный институт гуманитарных наук), а также учеными Новосибирска (Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Институт филологии СО РАН) собран колоссальный по объему разновременной фольклор-

но-этнографический аудиоматериал, позволяющий охарактеризовать как метропольные, так и переселенческие локальные фольклорные традиции исследуемых народов Поволжья.

При этом каждый пространственный локус исследуемых локальных фольклорных традиций (на территории Поволжья и в Сибири) по возможности будет рассматриваться в диахронном аспекте с привлечением разновременных архивных аудиоматериалов. Горизонтальные (пространственные) и вертикальные (временные) исследовательские срезы позволят выявить степень сохранности и проанализировать динамику развития исследуемых локальных традиций (рисунок).



Пространственно-временные аспекты изучения локальных фольклорных традиций

В рамках проекта планируется введение в научный оборот необнародованных ранее архивных аудиоматериалов по сибирским фольклорным традициям народов Поволжья, а именно:

- по мордве-эрзя и мордве-мокша Алтайского и Красноярского краев, Кемеровской и Новосибирской областей, Республике Хакасия (архивные аудиозаписи с 1975 по 2017 г.);
- удмуртам Томской области и Красноярского края (архивные аудиозаписи с 1974 по 2006 г.);

– чувашам Тюменской, Томской, Омской, Новосибирской и Кемеровской областей, Красноярского края (архивные аудиозаписи с 1992 по 2013 г.).

Кроме того, для сравнительно-сопоставительных исследований планируется привлечение и введение в научный оборот аудиоматериалов по конкретным автохтонным районам выхода сибирских переселенцев:

– по мордве-эрзя Кочкуровского, Чамзинского и Большеберезниковского районов Республики Мордовии (архивные аудиозаписи с 1970 по 1993 г.);

– мордве-мокша Ковылкинского, Краснослободского и Zubovo-Полянского районов Республики Мордовии (архивные аудиозаписи с 1970 по 1982 г.);

– удмуртам Алнашского, Шарканского и Юкаменского районов Удмуртской Республики (архивные аудиозаписи с 1983 по 2009 г.);

– чувашам Урмарского, Канашского, Шумерлинского, Вурнарского, Аликовского, Ибресинского, Батыревского, Красночетайского районов Чувашской Республики (архивные аудиозаписи 1970–2000-е гг.).

Как видно из приведенного перечня материалов, сравнительное структурно-типологическое исследование фольклорных текстов поволжских и сибирских локальных фольклорных традиций предлагается осуществлять на разновременном материале, что позволит выявить степень сохранности и проследить динамику развития коренных и переселенческих фольклорных традиций (мордовской, удмуртской и чувашской), что в отечественной фольклористике ранее не производилось.

Изучение переселенческих и автохтонных фольклорных традиций различных этносов требует выра-

ботки единых аналитических принципов структурно-типологического описания фольклорных текстов, что позволит рассмотреть каждую этническую традицию как единое целое, выявить локальные особенности и создаст конкретные предпосылки для исследования межэтнических ареалов и общностей народов Поволжского региона. Одновременное параллельное изучение переселенческих и автохтонных фольклорных традиций народов Поволжья (мордовской, удмуртской и чувашской) и применение единых принципов структурно-типологического описания фольклорных текстов и их музыкально-поэтических систем – методологическая основа настоящего исследования.

Проблема разработки общих принципов описания фольклорных традиций различных этнических культур в некоторой степени была решена в рамках междисциплинарного исследовательского проекта РГНФ «Теоретические проблемы жанрово-стилевой классификации и типологии песенных традиций народов Сибири» (проект № 14-04-171а). В качестве одного из результатов исследования была предложена «карта описания локальной песенной традиции» (Леонова Н., 2015б, с. 166–168), которую представляется возможным осмыслить в рамках настоящего проекта на материале поволжских автохтонных и переселенческих фольклорных традиций.

При выявлении, описании и анализе многочисленных архивных материалов, хранящихся в республиканских (Саранск, Ижевск, Чебоксары) и сибирских (Новосибирск) научных центрах применяются источниковедческие методы.

При анализе фольклорного материала (вербального и музыкального) – методы структурно-типологического анализа, позволяющие выявить устойчивые системные элементы исследуемых текстов. Для сравнения разновременных текстовых вариантов каждой из исследуемых локальных фольклорных традиций используется историко-генетический метод, позволяющий рассматривать факты в исторической ретроспективе, с учетом диахронных процессов, происходивших в языке и фольклоре. При сборе материала, необходимого для проведения сравнительных исследований, будут использованы методы полевой фольклористики. Сравнительно-сопоставительные исследования сибирских и автохтонных фольклорных традиций будут проведены с помощью методов компаративистики. Жанровая классификация фольклорных текстов сибирских локальных традиций народов Поволжья будет опираться на наработки исследователей автохтонных культур: мордовской (Н.И. Бояркин, Л.Б. Бояркина), удмуртской (Т.Г. Владыкина, И.М. Нуриева), чувашской (М.Г. Кондратьев).

Этапы реализации настоящего проекта представлены в табл. 2 и соответствуют поставленным исследовательским задачам.

Ожидаемые результаты и их значимость. В качестве ожидаемых результатов исследования метропольных и переселенческих музыкально-поэтических систем народов Поволжья (мордвы, удмуртов и чувашей) заявлены две основные позиции: 1) собранная и документированная база аудиоисточников различных фольклорных жанров с сопроводительным корпусом текстов на национальных языках

Таблица 2. Этапы реализации исследовательского проекта

1.	Определение критериев аналитического описания локальных фольклорных традиций для их последующего сравнительно-сопоставительного диахронного исследования (жанровый состав, сюжетный репертуар, структурные элементы музыкально-поэтической системы)	
2.	2.1. Комплексное изучение сибирских переселенческих локальных фольклорных традиций:	2.2. Комплексное изучение автохтонных локальных фольклорных традиций, связанных с сибирской миграцией:
	а) формирование корпуса фольклорных текстов на национальных языках с переводом на русский язык в сопровождении аудиоисточников;	
	б) характеристика ранних аудиозаписей;	
	в) характеристика современного состояния локальных фольклорных традиций;	
	г) определение исторической динамики развития локальных фольклорных традиций (диахронное сопоставление с ранними записями)	
3.	Сравнительно-сопоставительное исследование релевантных пар локальных традиций («материнской» и переселенческой) в синхронно-диахронном аспекте с целью выявления общих и специфических особенностей региональных фольклорных культур	
4.	Структурно-типологическое изучение исследуемых явлений на межэтническом уровне, выявление ареалов их распространения в фольклорных традициях Поволжского региона	

(эрзя-мордовском, мокша-мордовском, удмуртском и чувашском) с сохранением диалектных особенностей и параллельным фольклористическим переводом на русский язык; 2) структурно-типологическая классификация сибирских и поволжских локальных фольклорных традиций по жанровым, сюжетно-тематическим, композиционным и музыкально-стилевым параметрам.

Одной из форм представления результатов по проекту в открытом доступе в сети Интернет является создаваемый электронный ресурс «Интерактивный атлас звучащих фольклорных текстов», который также может стать цифровой платформой с инструментами для дальнейшего исследовательского процесса. Атлас планируется к разработке с применением ГИС-технологий и гибкой системой фильтрации с возможностью отображения исследуемых параметров (жанровых, сюжетно-тематических, композиционных, музыкально-стилевых) звучащих фольклорных текстов, имеющих соответствующую разметку, при этом каждый аудиоисточник также будет представлен в текстовом виде на национальном языке с переводом на русский язык.

Выполнение ряда поставленных задач, связанных с формированием двуязычного корпуса фольклорных текстов, и проведение сравнительно-сопоставительного, синхронно-диахронного исследования автохтонных и сибирско-переселенческих фольклорных традиций народов Поволжья могут иметь значение для исторической, антропологической и полевой фольклористики и филологии в целом. По завершению проекта будут введены в научный оборот архивные материалы последней трети XX в., многочисленные экспедиционные записи последних десятилетий, а также новые материалы полевых исследований. Речь идет именно о фономатериалах, характеризующих звуковой, тембро-акустический код устной традиционной песенной культуры.

В отечественной фольклористике давно назрела необходимость

решения проблемы обнаружения архивных фольклорных фондов, представляющих национальное достояние народов России, что особенно актуально в условиях стремительного угасания фольклорных традиций, в которых сосредоточены смысловые ценности этнических культур, уходящих в небытие. Возможности проведения современных полевых записей катастрофически сужаются, при этом наука активно вооружается методологически, аналитически и технически. В противовес угасанию фольклорных традиций активизируются процессы этнической идентификации, актуализации этнической культуры. Но возрождение фольклора чаще всего происходит с опорой на абстрактную, обобщенную традицию, лишенную локальной специфики, подчас с использованием письменных и медиаисточников. Как уже было отмечено, феномен любой фольклорной традиции определяется, с одной стороны, его локальной спецификой, с другой – его устной природой. Поэтому стирание, нивелировка локальных особенностей фольклора, влияние письменной и медиакультуры определяют важные социокультурные проблемы в процессе сохранения фольклорных традиций.

Это осложняется языковой ситуацией, при которой большинство национальных языков России имеют низкий социальный статус, поэтому старшее поколение сознательно переходит на язык большинства, в результате чего их дети лишаются возможности через родной язык соприкоснуться с накопленной веками культурой, рушатся родополколенные связи. Если в националь-

ных республиках бытование языков еще сохраняется, то на территории Сибири, ввиду меньшей плотности национального населения, процессы угасания проходят более стремительно. Повсеместная ситуация «языкового сдвига» сопровождается процессами глубокой трансформации фольклорных традиций. Вместе с тем исследователи переселенческих фольклорных традиций в разные годы отмечали их высокую степень сохранности.

В рамках настоящего исследования решение данной проблемы видится в применении научных фольклористических, этномузыкалогических и других методов комплексного описания изучаемых локальных фольклорных традиций (на материале автохтонных и переселенческих народов Поволжья) и представлении результатов исследования в формах, близких устной природе фольклора. Разработка и создание общедоступного электронного ресурса «Интерактивный атлас звучащих фольклорных текстов» станет вкладом в решение проблемы сохранения и возрождения фольклорных традиций и будет иметь значение как с научной (достоверное представление, описание и изучение источников), так и с социальной (возможность ревитализации фольклорной традиции) точек зрения.

Современное состояние исследований. При характеристике современного состояния исследований в рамках тематики проекта необходимо отметить работы по трем направлениям – в области изучения переселенческих фольклорных традиций; по вопросам картографирования и мультимедийного представления фольклорных текстов.

Проблема изучения фольклора какой-либо этнической группы, отделившейся от основного места проживания, довольно актуальное направление современной этнографии и фольклористики. Назовем только некоторые работы, посвященные исследованию различных переселенческих фольклорных традиций: восточнославянских этнических групп, проживающих на территории Сибири и Дальнего Востока⁴ (Леонова Н., 1999; Миненок Е., 2012; Мясникова С., 2019; Дайнеко Т., 2019), русскоустыинцев Якутии и семейских Забайкалья (Кляус В., 2006), казаков-некрасовцев⁵, русских «Трёхречья» Маньчжурии (Кляус В., 2015), тувинцев Китая (Юша Ж., 2018), адыгов Иордании и Сирии (Хачемизова М., 2012) и мн. др.

Результаты исследований переселенческих фольклорных традиций народов Поволжья представлены в ряде работ, в том числе методологического характера (Бояркина Л., 1993), посвященных мордовскому фольклору Заволжья (Бояркина Л., 1985) и Сибири (Русайкин В., 1986; Лобанов М., 2008; Шахов П., 2015), мордве-духоборам Канады (Сушкова Ю., 2008), сибирским удмуртам (Тучкова Н., 2001) и чувашам (Исмагилова Е., 2017).

В рамках реализации данного проекта опубликованы результаты изучения сибирских звуковых коллекций по удмуртскому фольклору (Пчеловодова И., 2019). На страницах настоящего выпуска журнала представлена работа Е.И. Исмагиловой, освещающая некоторые вопросы формирования ареалов чувашской традиционной культуры в Сибири.

Если по поволжским фольклорным традициям (мордвы, удмуртов

и чувашей) существуют фольклористическая литература и фундаментальные публикации фольклорных текстов, то по сибирским переселенцам имеются фрагментарные указанные выше работы, при этом комплексных изданий фольклорных источников нет, при том что полевые исследования сибирских диаспор (мордовских, удмуртских и чувашских) разных лет (с 1974 по 2017 гг.) свидетельствуют о чрезвычайной ценности и самобытности сибирских материалов. Что касается публикаций самих аудиоисточников (пластинки, CD-диски, нотные сборники с дисками), то имеются единичные издания по автохтонным фольклорным традициям Поволжья, ставшие библиографической редкостью, а сибирские фономатериалы поволжских переселенцев остаются неопубликованными за исключением нескольких объектов нематериального культурного наследия⁶.

Проблемам картографирования элементов фольклорно-языковых и обрядовых систем в рамках ареальных исследований посвящен ряд фундаментальных работ⁷ (Чистов К., 1974; Пашина О., 1989). Задачи картографирования породились необходимостью рассматривать вербальные фольклорные данные во взаимосвязи с этнографией и лингвистикой, как это принято в этнолингвистической школе Н.И. и С.М. Толстых⁸ (1986). За последние годы опубликован целый ряд диалектологических атласов по финно-угорским языкам – удмуртскому (Насибуллин Р., 2018 и др. вып.), вепскому (Зайцева Н., 2019), уральским языкам (ненецкому, хантыйскому, селькупскому, коми-зырянскому), распространенных на

территории Ямало-Ненецкого автономного округа (Кошкарева Н., 2017).

Мультимедийное представление фольклорных текстов – востребованная научным и социальным сообществом форма, позволяющая адекватно и наиболее полно передать устную природу фольклора – интонацию, тембр, динамику, звук, мимику исполнителя, его движения, жесты и другие формы, значимые для устного текста. Кроме того, многие крупные хранилища фольклорно-этнографических материалов пытаются решить проблему общедоступности фондов с помощью размещения на электронных платформах фото-, аудио- и видеоисточников. Среди достижений в этом направлении следует отметить ныне действующие ресурсы: мультимедийный электронный архив «Русский фольклор в современных записях»⁹, «Малые языки Сибири: наше культурное наследие» (на материале кетского, селькупского и эвенкийского языков)¹⁰, электронный портал «Фольклор народов Сибири»¹¹, «Фольклорный архив Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН»¹², объекты нематериального культурного наследия народов России, размещенные на портале КУЛЬТУРА.РФ¹³ и электронном каталоге ОНКН¹⁴ и др.

Из успешно реализованных зарубежных проектов мультимедийных электронных ресурсов следует назвать международный проект «POLYPHONY PROJECT»¹⁵, созданный усилиями венгерских и украинских фольклористов, посвященный музыкально-фольклорным традициям Украины. На электрон-

ном портале размещены почти 1500 фольклорных единиц, нанесенных на интерактивную карту, при этом каждый песенный образец передан в виде национального поэтического текста в сопровождении видео и многомикрофонной аудиозаписи, представленных несколькими аудиодорожками с гибкой системой их воспроизведения. Кроме этого реализована возможность поиска по населенному пункту, этнографическому региону, жанру, контексту исполнения и тематике поэтического текста.

В рамках настоящего проекта применение научных фольклори-

стических, этномузыкологических и других методов комплексного описания изучаемых локальных фольклорных традиций (на материале автохтонных и переселенческих народов Поволжья), а также представление самих фольклорных текстов и результатов их структурно-типологического исследования в форме открытого электронного ресурса, будут способствовать решению проблемы систематизации, исследования, а также сохранения и возрождения фольклорных традиций, составляющих многонациональную палитру российской культуры.

Благодарность. Работа написана в рамках реализации проекта Российского научного фонда (проект № 19-78-10113 «Фольклор автохтонных и переселенческих традиций народов Поволжья в современных записях и исторической динамике: интерактивный атлас звучащих текстов»).

Acknowledgment. This work was written as part of the project of the Russian science Foundation (project no. 19-78-10113 “Folklore of autochthonous and migrant traditions of the Volga region peoples in modern records and historical dynamics: interactive Atlas of the sounding of the texts”).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Д реализации проекта принимают участие специалисты поволжских и сибирских научных центров по исследованию **удмуртских** (И.В. Пчеловодова, канд. филол. наук, науч. сотрудник, Н.В. Анисимов, PhD, канд. филол. наук, мл. науч. сотрудник Удмуртского института истории, языка и литературы УдмФИЦ УрО РАН, г. Ижевск; Е.А. Софронова, ст. науч. сотрудник Архитектурно-этнографического музея-заповедника «Лудорвай», г. Ижевск), **чувашских** (Е.И. Исмагилова, канд. искусствоведения, науч. сотрудник Института филологии СО РАН, г. Новосибирск; Г.Г. Ильина, канд. филол. наук, вед. науч. сотрудник Чувашского государственного института гуманитарных наук; А.А. Александров, студент Чувашского государственного университета, г. Чебоксары) и **мордовских** (И.В. Зубов, канд. филос. наук, зав. отделом литературы и фольклора, гл. науч. сотрудник Научно-исследовательского института гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия, г. Саранск; О.В. Белкина, мл. науч. сотрудник Института филологии СО РАН, г. Новосибирск) фольклорных традиций.

² Представители мордовской национальности определяются в описи по трем отдельным позициям: мордва (333 112 чел.), мордва-эрзя (49 579 чел.) и мордва-мокша (4 178 чел.) (Всероссийская перепись населения. 2010. Т. 4. Национальный состав и владение языками, гражданство. Табл. 4. Население по национальности и владению русским языком по субъектам Российской Федерации. URL: https://gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/perepis_itogi1612.htm (дата обращения: 15.03.2020).

³ Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области. В записях 1970–1980 гг. Вып. 1 / ред.-сост., авт. предисл. и примеч. В.А. Лапин. Л.: Сов. композитор, 1987. С. 6.

⁴ Русский семейно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока. Свадебная поэзия. Похоронная причеть / сост. Р.П. Потанина, Н.В. Леонова, Л.Е. Фетисова. Новосибирск: Наука, 2002. 551 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 22); Фольклор белорусов Сибири и Дальнего Востока. Ч. 1. Семейно-обрядовые песни и причитания / сост. Н.В. Леоно-

ва и др.; отв. ред. В.М. Гацак. Новосибирск: Наука, 2011. 548 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 31).

⁵ Казаки-некрасовцы: Язык, история, культура: Сб. науч. ст. / отв. ред. Г.Г. Матишов. Ростов н/Д.: Изд-во ЮНЦ РАН, 2012. 456 с.

⁶ На портале Культура.РФ в электронном каталоге объектов нематериального культурного наследия народов России представлена небольшая часть мордовской аудиокolleкции Алтайского края 2008 г., связанная со свадебным обрядом.

⁷ Проблемы картографирования в языкознании и этнографии: Сб. ст. / отв. ред. С.И. Брук. Л.: Наука, 1974. 324 с.

⁸ Ареальные исследования в языкознании и этнографии (язык и этнос): Сб. науч. тр. / отв. ред. Н.И. Толстой. Л.: Наука, 1983. 250 с.

⁹ Русский фольклор в современных записях. URL: <http://folk.ru> (дата обращения: 01.03.2020).

¹⁰ Siberian lang. «Малые языки Сибири: наше культурное наследие». URL: <http://minlang.srcc.msu.ru> (дата обращения: 01.03.2020).

¹¹ Электронный портал «Фольклор народов Сибири». URL: <https://folk.philology.nsc.ru> (дата обращения: 01.03.2020).

¹² Фольклорный архив Института языка, литературы и истории КарНЦ РАН. URL: <http://folk.krc.karelia.ru> (дата обращения: 01.03.2020).

¹³ Нематериальное культурное наследие России. – Электронный портал КУЛЬТУРА.РФ. URL: <https://www.culture.ru/traditions/culture-heritage/location-russia> (дата обращения: 01.03.2020).

¹⁴ Электронный каталог объектов нематериального культурного наследия народов России. URL: <http://www.rusfolknasledie.ru/?236989> (дата обращения: 01.03.2020).

¹⁵ Polyphony project. URL: <https://www.polyphonyproject.com/en> (дата обращения: 01.03.2020).

ЛИТЕРАТУРА

Бояркина Л.Б. Эрзя-мордовское народное песенное искусство среднего Заволжья и его взаимосвязи с традиционной русской песней: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1985. 18 с.

Бояркина Л.Б. Проблемы исследования фольклора финно-угорской диаспоры // Фольклор и современная культура финно-угров: Материалы науч. симпози. Саранск: НИИ Регионоведения, 1993. С. 54–59.

Дайнеко Т.В., Леонова Н.В. Календарные песни белорусов Сибири и Дальнего Востока: Жанровый состав // Сибирский филологический журнал. 2019. № 2. С. 27–38.

Зайцева Н.Г., Муллонен И.И. [и др.] Лингвистический атлас вепского языка (ЛАВЯ) / сост. и оформл. карт Н.Л. Шибанова. СПб.: Нестор-История, 2019. 574 с.

Исмагилова Е.И. Современное состояние песенного фольклора чувашей Сибири // Сибирский филологический журнал. 2017. № 2. С. 16–27.

Кляус В.Л. «Русское Трёхречье» Маньчжурии. Очерки фольклора и традиционной культуры. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 382 с.

Кляус В.Л., Супряга С.В. Песенный фольклор русскоустинцев Якутии и семейских Забайкалья: Материалы к изучению бытования в иноэтническом окружении. Курск: Изд-во Регион. открытого соц. ин-та, 2006. 213 с.

Кондратьев М.Г. Чувашская музыка в зеркале параллелей: К проблеме Волго-

REFERENCES

Boyarkina, L.B. (1985), *Erzya-mordovskoe narodnoe pesennoe iskusstvo srednego Zavolzh'ya i ego vzaimosvyazi s traditsionnoi russkoi pesnei* [Erzya-Mordovian folk song art of the middle Volga region and its relationship with traditional Russian song], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 18 p. (in Russ.)

Boyarkina, L.B. (1993), "Problems of research of folklore of the Finno-Ugric Diaspora", *Fol'klor i sovremennaya kul'tura finno-ugrov* [Folklore and modern culture of Finno-Ugric peoples], NII Regionologii, Saransk, pp. 54-59. (in Russ.)

Chistov, K.V. (1974), "Problems of mapping rites and ritual folklore. Wedding ceremony", *Problemy kartografirovaniya v yazykoznanii i etnografii* [Problems of mapping in linguistics and Ethnography], in S.I. Bрук (ed.), Nauka, Leningrad, pp. 69–84. (in Russ.)

Chistov, K.V. (1986), *Narodnye traditsii i fol'klor: ocherki teorii* [Folk traditions and folklore: essays on theory], Nauka, Leningrad, 303 p. (in Russ.)

Daineko, T.V., Leonova, N.V. (2019), "Calendar songs of Belarusians of Siberia and the Far East: genre composition", *Sibirskii filologicheskii zhurnal* [Siberian philological journal], no. 2, pp. 27–38. (in Russ.)

Ismagilova, E.I. (2017), Current state of Chuvash song folklore in Siberia. *Sibirskii filologicheskii zhurnal* [Siberian philological journal], no. 2, pp. 16–27. (in Russ.)

Khachemizova, M.N. (2012), "Features of folklore of the Circassian Diaspora abroad

Уральской музыкальной цивилизации. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2018. 464 с.

Кошкарёва Н.Б., Кашкин Е.В., Коряков Ю.Б. [и др.] Диалектологический атлас уральских языков, распространенных на территории Ямало-Ненецкого автономного округа / под общ. ред. Н.Б. Кошкарёвой. Калининград: РОСТ-ДОАФК, 2017. 255 с.

Леонова Н.В. Сибирские календарные напевы в контексте европейско-русских вариантов // Вопросы музыковедения: Сб. ст. Новосибирск, 1999. С. 179–189.

Леонова Н.В., Овчарова М.А., Шахов П.С. Исследование свадебного фольклорно-этнографического комплекса мордвы Сибири // Вестник музыкальной науки. 2015а. № 1. С. 109–116.

Леонова Н.В., Сыченко Г.Б., Юша Ж.М. Принципы многоуровневого описания локальных песенных традиций // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015б. Вып. 30. С. 161–168.

Лобанов М.А. Традиционные напевы южносибирской мордвы (песни, причитания) // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: Сб. науч. тр. / отв. ред. Н.И. Бояркин; сост. Л.Б. Бояркина. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. С. 343–393.

Миненок Е.В. Украинское село Батама в Восточной Сибири и его «метрополия»: Опыт сравнительной характеристики песенных репертуаров // Традиционная культура. 2012. № 2. С. 76–83.

Мясникова С.А. Белорусские святочные и воловьи песни, зафиксированные в Омском Прииртышье. Вопросы соотношения с исходной традицией: Автореф. ... канд. филол. наук. Омск, 2019. 28 с.

Насибуллин Р.Ш. [и др.] Диалектологический атлас удмуртского языка. Карты и комментарии. Вып. 6 / под общ. ред. Р.Ш. Насибуллина. Ижевск: R&C dynamics (Регулярная и хаотическая динамика), 2018. 231 с.

Пашина О.А. Календарные песни (проблемы ареального исследования) // Русский фольклор: Материалы и исследования. 1989. Т. 25. С. 38–50.

Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In memoriam. СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. 457 с.

Пчеловодова И.В., Софронова Е.А., Корнилов Д.Л. Музыкальный фольклор сибирских удмуртов в звуковых коллекциях УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН // Ежегодник финно-угорских исследований. 2019. Т. 13, вып. 4. С. 615–622.

in the context of the pan-adygs culture (based on the material of the expedition to Jordan and Syria)", *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Series 2: Filologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of the Adygeya state University. Series 2: Philology and art history], no 1, pp. 101–105. (in Russ.)

Klyaus, V.L. (2015), "«Russkoe Trekhrech'e» Man'chzhurii. Ocherki fol'klora i traditsionnoi kul'tury" ["Russian Three Rivers" of Manchuria. Essays on folklore and traditional culture], IMLI RAN, Moscow, 382 p. (in Russ.)

Klyaus, V.L., Supryaga, S.V. (2006), *Pesennyi fol'klor russkoust'intsev Yakutii i semeyskikh Zabaykal'ia: Materialy k izucheniyu bytovaniya v inoetnicheskom okruzhenii* [Song folklore of the russkoustyns of Yakutia and the old believers of Transbaikalia: Materials for the study of existence in a non-ethnic environment], Izdatel'stvo Regional'nogo otkrytogo sotsial'nogo instituta, Kursk, 213 p. (in Russ.)

Kondrat'ev, M.G. (2018), *Chuvashskaya muzyka v zerkale parallelei: k probleme Volgo-Ural'skoi muzykal'noi tsivilizatsii* [Chuvash music in the mirror of Parallels: to the problem of the Volga-Ural musical civilization], Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, Cheboksary, 464 p. (in Russ.)

Koshkareva, N.B., Kashkin, E.V., Koryakov, Yu.B. [and others] (2017), *Dialektologicheskii atlas ural'skikh yazykov, rasprostranennykh na territorii Yamalo-Nenetskogo avtonomnogo okruga* [Dialectological Atlas of Uralic languages spoken in the Yamalo-Nenets Autonomous district], in N.B. Koshkareva (ed.), ROST-DOAFK, Kaliningrad, 255 p. (in Russ.)

Leonova, N.V. (1999), "Siberian calendar chants in the context of European-Russian variants", *Voprosy muzykoznaniiya* [Questions of musicology], Novosibirsk, pp. 179–189. (in Russ.)

Leonova, N.V., Ovcharova, M.A., Shakhov, P.S. (2015a), "Research of the wedding folklore and ethnographic complex of the Mordvins of Siberia", *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of musical science], no. 1, pp. 109–116. (in Russ.)

Leonova, N.V., Sychenko, G.B., Yusha, Zh.M. (2015b), "Principles of multilevel description of local song traditions", *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo state University of culture and arts], vol. 30, pp. 161–168. (in Russ.)

- Русяйкин В.Б. О песенном репертуаре мордовского населения Сибири // Фольклор в творчестве мордовских писателей и композиторов: Тр. НИИЯЛИЭ. Т. 86 / сост. и отв. ред. Н.И. Бояркин. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1986. С. 72–80.
- Сушкова Ю.Н. Мордва-духоборы Канады (к вопросу изучения диаспоры) // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: Сб. науч. тр. / отв. ред. Н.И. Бояркин; сост. Л.Б. Бояркина. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. С. 319–342.
- Толстой Н.И., Толстая С.М. Материалы к Полесскому этнолингвистическому атласу. Опыт картографирования // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне / отв. ред. Н.И. Толстой. М.: Наука, 1986. С. 3–8.
- Тучкова Н.А. Тигинские удмурты // Земля Чаинская: Сб. науч.-популяр. очерков к 100-летию с. Подгорного. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2001. С. 170–189.
- Хачемизова М.Н. Особенности фольклора диаспоры черкесского зарубежья в контексте общадыгской культуры (на материале экспедиции в Иорданию и Сирию) // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2012. № 1. С. 101–105.
- Чистов К.В. Проблемы картографирования обрядов и обрядового фольклора. Свадебный обряд // Проблемы картографирования в языкознании и этнографии: Сб. ст. / отв. ред. С.И. Брук. Л.: Наука, 1974. С. 69–84.
- Чистов К.В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории. Л.: Наука, 1986. 303 с.
- Шахов П.С. Музыкально-фольклорные традиции мордвы Сибири (приуроченные жанры): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2015. 27 с.
- Юша Ж.М. Фольклор и обряд тувинцев Китая в начале XXI века. Структура. Семантика. Прагматика. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2018. 400 с.
- Lobanov, M.A. (2008), “Traditional tunes of the South Siberian Mordovia (songs, lamentations)”, *Finno-ugorskie muzykal'nye traditsii v kontekste mezhetnicheskikh otnosheniy* [Finno-Ugric musical traditions in the context of inter-ethnic relations], in N.I. Boyarkin (ed.), comp. L.B. Boyarkina, Izdatel'stvo Mordovskogo universiteta, Saransk, pp. 343–393. (in Russ.)
- Minenok, E.V. (2012), “The ukrainian village Batama in Eastern Siberia and its «metropolis»: experience of comparative characteristics of song repertoire”, *Traditsionnaya kul'tura* [Traditional culture], no. 2, pp. 76–83. (in Russ.)
- Myasnikova, S.A. (2019), *Belorusskie svyatochnye i volochebnye pesni, zafiksirovannye v Omskom Priirtysh'e. Voprosy sootneseniya s iskhodnoy traditsiey* [Belarusian Christmas and volochine songs recorded in the Omsk Irtysh region. Questions of correlation with the original tradition], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Omsk, 28 p. (in Russ.)
- Nasibullin, R.Sh. [and other] (2018), *Dialektologicheskii atlas udmurtskogo yazyka. Karty i kommentarii* [Dialectological Atlas of the Udmurt language. Maps and comments], Iss. 6, in R.Sh. Nasibullin (ed.), R&C dynamics, Izhevsk, 231 p. (in Russ.)
- Pashina, O.A. (1989), “Calendar song (the problems of areal studies)”, *Russkii fol'klor: Materialy i issledovaniya* [Russian folklore: Materials and research], Vol. 25, pp. 38–50. (in Russ.)
- Pchelovodova, I.V., Sofronova, E.A., Kornilov, D.L. (2019), “Musical folklore of Siberian Udmurts in the sound collections of Udmurtia”, *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy* [Yearbook of Finno-Ugric studies], Vol. 13, Iss. 4, pp. 615–622. (in Russ.)
- Putilov, B.N. (2003), *Fol'klor i narodnaya kul'tura; In memoriam* [Folklore and folk culture; In memoriam], Peterburgskoe vostokovedenie, Saint Petersburg, 457 p. (in Russ.)
- Rusyaikin, V.B. (1986), “About the song repertoire of the Mordovian population of Siberia”, *Fol'klor v tvorchestve mordovskikh pisatelei i kompozitorov* [Folklore in the works of Mordovian writers and composers], Vol. 86, in N.I. Boyarkin (ed.), Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, Saransk, pp. 72–80. (in Russ.)
- Shakhov, P.S. (2015), *Muzykal'no-fol'klornye traditsii mordvy Sibiri (priurochennyye zhanry)* [Musical and folk traditions of the Mordvins of Siberia (timed genres)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 27 p. (in Russ.)
- Sushkova, Yu.N. (2008), “Mordva-Dukhobors of Canada (on the issue of studying the

Diaspora)”, *Finno-ugorskie muzykal'nye traditsii v kontekste mezhetnicheskikh otnoshenii* [Finno-Ugric musical traditions in the context of inter-ethnic relations], in N.I. Boyarkin (ed.), comp. L.B. Boyarkina, Izdatel'stvo Mordovskogo universiteta, Saransk, pp. 319–342. (in Russ.)

Tolstoi, N.I., Tolstaya, S.M. (1986), “Materials for the Polesie ethnolinguistic Atlas. Mapping experience”, *Slavyanskii i balkanskii fol'klor. Dukhovnaya kul'tura Poles'ya na obshch斯拉vianskom fone* [Slavic and Balkan folklore. Spiritual culture of Polesie on the General Slavic background], in N.I. Tolstoi (ed.), Nauka, Moscow, pp. 3–8. (in Russ.)

Tuchkova, N.A. (2001), “Udmurts of the village of Tiga”, *Zemlya Chainskaya* [Land Chainskiy], Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk, pp. 170–189. (in Russ.)

Yusha, Zh.M. (2018), *Fol'klor i obryad tuvintsev Kitaya v nachale XXI veka. Struktura. Semantika. Pragmatika* [Folklore and rite of Tuvans in China at the beginning of the XXI century. Structure. Semantics. Pragmatics], Izdatel'stvo SO RAN, Novosibirsk, 400 p. (in Russ.)

Zaitseva, N.G., Mullonen, I.I. [and other] (2019), *Lingvisticheskiy atlas vepsskogo yazyka (LAVYa)* [Linguistic Atlas of the Vepsian language (LAVYa)], comp N.L. Shibanova, Nestor-Istoriya, Saint Petersburg, 574 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Шахов Павел Сергеевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск)
E-mail: pashahoff@mail.ru

Author information

Pavel S. Shakhov, Cand. Sc. (Art Criticism), senior researcher at the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)
E-mail: pashahoff@mail.ru

Поступила в редакцию 18.03.2020

После доработки 13.04.2020

Принята к публикации 29.04.2020

Received 18.03.2020

Revised 13.04.2020

Accepted for publication 29.04.2020

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

© Приходовская, Е.А., Окишева, А.А., 2020

УДК 78.04

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10028

ФОНЕТИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ И ПРЕДМЕТНО-ЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА В ВОКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Е.А. Приходовская¹, А.А. Окишева¹

¹ Томский государственный университет, Томск, 634050, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена взаимодействию в вокальном произведении смысла и звука в вербальной составляющей синтетического целого. Смысл и звук фигурируют как предметно-смысловое значение слова и его фонетическая конструкция. Утверждается тезис, согласно которому предметно-логическое значение вербального текста в вокальном произведении зависит от невербальных акцентов в фонетической конструкции. В качестве примеров-иллюстраций, помогающих раскрыть предлагаемые тезисы, используются стихотворение А.С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» и одноименный романс С.В. Рахманинова. В статье приводятся некоторые биографические сведения о великих творцах, рассматриваются предпосылки создания произведений. Моделируются варианты интерпретации произведения, зависящие от вариантов его звукового воплощения – единственного варианта, доступного воспринимаемому сознанию (реципиенту-слушателю). Отмечается существование некой связи, например, отдельно взятой строки стихотворения и музыкального воплощения этой строки. Приводятся рекомендации для понимания и трактовки романса в условиях его исполнения. Романс С.В. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» – репертуарный, часто звучащий на сцене. Актуальная, по мнению авторов, модель превращения вербального текста в вокальную миниатюру раскрывается на примере этого романса. Подчеркивается значимость понимания фонетической конструкции текста как источника невербальных сигналов синтетического произведения – и для процесса исследования синтеза искусств, и для конкретной исполнительской работы над изучаемым романсом С.В. Рахманинова.

Ключевые слова: фонетическая конструкция, предметно-логическое значение, стихотворение, интонация, вокальное произведение.

Конфликт интересов. Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Приходовская, Е.А., Окишева, А.А. Фонетическая конструкция и предметно-логическое значение слова в вокальном произведении. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 2. С. 102–106. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10028.

PHONETIC CONSTRUCTION AND SUBJECT-LOGICAL MEANING OF A WORD IN A VOCAL WORK

Е.А. Prikhodovskaya¹, А.А. Okisheva¹

¹ Tomsk State University, Tomsk, 634050, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the interaction in the vocal product of meaning and sound in the verbal component of the synthetic whole. In the article, meaning and sound appear as the subject-semantic meaning of the word and its phonetic construction. The thesis is affirmed, according to which the subject-logical meaning of a verbal text in a vocal work depends on non-verbal accents in the phonetic construction. As examples, illustrations, helping to reveal

the proposed theses, are given a hot-sheet by A.S. Pushkin's "Don't sing, beauty, with me..." and S.V. Rachmaninov. The article provides some biographical information about the great creators, considers the prerequisites for the creation of works. Variants of the interpretation of the work are modeled, depending on the variants of its sound embodiment – the only option available to the perceiving consciousness (recipient-listener). We can note the existence of some kind of connection, for example, a single line of a poem and a musical embodiment of this line. Recommendations are given for understanding and interpreting the romance in terms of its execution. Romance S.V. Rachmaninov "Don't sing, beauty, with me" is a repertoire that often sounds on stage. Actual, according to the authors, the model for transforming a verbal text into a vocal miniature is revealed by the example of this romance. The importance of understanding the phonetic structure of the text as a source of non-verbal signals of a synthetic work is emphasized - both for the process of studying the synthesis of arts and for specific performing work on the studied romance S.V. Rachmaninov.

Keywords: phonetic construction, objective logical meaning, poem, intonation, vocal composition.
Conflict of interests. The authors declare the absence of conflict of interest.

For citation: Prikhodovskaya, E.A., Okisheva, A.A. (2020), "Phonetic construction and subject-logical meaning of a word in a vocal work". *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 102–106. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10028. (in Russ.)

Соотношение *смысла и звука* в любом вербальном тексте является открытым вопросом коммуникативно-ориентированной лингвистики, да и лингвистики, в целом (см.: (Кибрик А., 1992; Шаховский В., 2019; Шпет Г., 2007)). В нашу проблематику такой ракурс проблемы входит лишь косвенно, так как речь идет не только о вербальном языке. Тем не менее, и фонетическая конструкция, и предметно-логическое значение присущи слову, поэтому их соотношение затрагивает сферы и вербальной речи, и вокальной музыки.

Вокальное произведение, в отличие от своего поэтического первоисточника, является а priori синтетическим, что кардинально меняет привлекаемый комплекс средств выразительности. Задействуются как вербальные, так и невербальные средства выразительности, особую роль среди которых приобретает *интонация*. Именно интонация, будучи и вербальным, и музыкальным языковым элементом, находится «на стыке» вербальных и музыкальных средств выразительности, объединяя их в вокальном произведении.

Наибольшее проявление эмоциональной стороны содержания видится «в интонационном строе языка (просодии) – системе выразительных средств, реализующихся в речи на всех уровнях речевых сегментов» (Ионова С., 2005, с. 61). Специфика музыкальной интонации, преобладающей в синтетическом тексте вокального произведения над речевой, определяет первостепенность в нем подтекстового слоя, зачастую выражаемого невербальными (в данном случае, музыкальными) средствами.

На этом и основывается гипотеза, предлагаемая авторами статьи: ***предметно-логическое значение вербального текста в вокальном произведении зависит от невербальных акцентов в фонетической конструкции.*** В вербальном тексте письменного поэтического первоисточника видны только знаки фонетической конструкции, наподобие аллитерации, ассонанса, ритмических вариантов строки и т.д. В качестве примера-иллюстрации в статье задействуется романс С.В. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» на стихи А.С. Пушкина.

Справочная информация: стихотворение «Не пой, красавица, при мне» было написано А.С. Пушкиным в 1828 г. в тот момент, когда поэт жил в Москве. Это стихотворение можно назвать и посланием, обращенным к девушке, и элегией, передающей внутреннюю грусть. Толчком к созданию стихотворения послужила грузинская песня, которую Пушкин услышал в исполнении Анны Алексеевны Олениной – дочери президента Академии художеств в Петербурге. В стихотворении поэт просит девушку не исполнять грузинские печальные песни, тем самым не напоминать ему о прошлом. Загадкой остается лишь та «роковая дева», которая тревожит воспоминания. Была ли она реальной личностью или плодом творческой фантазии поэта? Этого мы не знаем, да, пожалуй, и не узнаем. Функции в стихотворении этот образ в любом случае не утрачивает. В 1893 г. Рахманинов пишет романс на стихи А.С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне», который посвящает Наталье Сатиной – своей двоюродной сестре, а впоследствии жене.

В вокальном произведении мы имеем дело в основном с фонетической транскрипцией выражаемого. «Не пой, красавица, при мне» преобразуется в [нпЮ] крѣсАвицѣ примнѣ], где скрытыми оказываются и знаки препинания, и границы слов, а при наличии у певца некоторых проблем с дикцией (что встречается даже у известных исполнителей) «исчезнет» ряд слов. Но если отчетливость дикции в произведении – проблема принципиально поправимая, знаки препинания в фонетической конструкции не прослушиваются. Например,

в строках «Я призрак милый, роковой, тебя увидев, забываю» непонятно, где расставлены запятые и какие задействуются части речи. Вполне, например, допустим такой вариант: «Я – призрак, милый, роковой; тебя, увидев – забываю» или др. Как можно убедиться, *фонетическая конструкция делает синтаксис вербального сегмента скрытым*, неразличимым «на слух». Догадаться, где стоят запятые, можно только при условии ознакомления с письменным первоисточником. Вместо названного ознакомления зачастую в воспринимающем сознании фигурирует традиция восприятия, складывающаяся на протяжении множества лет.

Вокальная лирика С.В. Рахманинова нацелена, как можно заметить, на выражение чувств, некий эмоциональный подъем (немаловажно, как утверждает история музыки, что «мир звуков входил в душу Рахманинова с самых ранних лет» (Федякин С., 2014, с. 8)). Вероятно, такая преувеличенность эмоций связана со спецификой национальной музыкальной традиции: «Рахманинов до последних дней был кровно связан со своей родиной – с ее прошлым и настоящим, с ее культурой и искусством» (Соколова О., 1984, с. 6).

Другая известная национальная традиция, востребованная в рассматриваемом романсе, – *ориентализм*, располагающий в русском искусстве, в том числе и музыкальном, богатой историей. В творчестве С.В. Рахманинова обращение к Востоку занимает особое место, особенно в контексте рассмотрения изучаемого романса: «Над романсом “витают дух” любимой оперной арии Рахманинова – Каватины Гориславы из “Руслана и Людмилы” Глин-

ки, горячего элегического излияния, бывшего особо дорогим сердцу его автора» (Брянцева В., 1976, с. 140). С каватиной Гориславы может быть связан весь колорит романа, но это перспектива дальнейшего, более подробного исследования.

Особенности музыкального языка данного произведения в полной мере отвечают отмеченной ассоциации: «Очень выразительно основное тематическое построение рахманиновского романса с узорчатой, плавно и медлительно нисходящей мелодией, напоминающей меланхолический восточный напев. Органный пункт, основанный на ритмически равномерном остинатном повторении тонического звука в басу, подчеркивает выражаемое музыкой состояние скорбного оцепенения, погруженности в печальные думы и воспоминания» (Келдыш Ю., 1973, с. 123).

В качестве вполне вероятного предположения можно допустить, что так называемая первая песня красавицы представлена как фрагмент инструментального проигрыша. Так, присутствует некий «роковой» призрак «далекой бедной девы». Это характеризуется секундовыми интонациями, хроматическими движениями в целом к интонационному комплексу Востока. В заключение романса слышатся отголоски той же первой песни красавицы, но уже в басовом регистре, как бы дающем пульсацию. Последний громкий аккорд выражает, как

можно предположить, некий протест и несогласие героя с постоянным напоминанием ему о прошлом. Такая трактовка невербальных (музыкальных) сигналов, зафиксированных в рассматриваемом тексте, представляется вполне допустимой, хоть и не единственной.

Прежде чем приступить к практической работе над этим романсом (работе солиста или аккомпаниатора), можно рекомендовать расставить все ударения в фонетической составляющей речи, которые должны быть воплощением предметно-логического смысла. «Одним из... главных требований для достижения художественной красоты исполнения является требование простоты и естественности выражения» (Нейгауз Г., 1988, с. 30). Паузы и цезуры ставятся там, где должны быть запятые и другие знаки препинания. Только так в звучащей речи возможно передать смысл речи зафиксированной (письменной).

Итак, согласно предложенной в статье гипотезе, в письменном зафиксированном тексте вокального произведения по невербальным сигналам фонетической конструкции можно составить некоторое представление о предметно-логическом содержании текста. Для исследователя такой подход содержит ряд перспектив изучения природы синтеза искусств; для исполнителя – ряд рекомендаций к процессу интерпретации того или иного конкретного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

- Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. 644 с.
Ионова С.В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 205 с.

REFERENCES

- Bryantseva, V.N. (1976), S.V. Rakhmaninov [S.V. Rachmaninov], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 644 p. (in Russ.)
Ionova, S.V. (2005), *Emotivnost' teksta kak lingvisticheskaya problema* [Emotivity of the

Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.

Кибрик А.Е. Соотношение формы и значения в грамматическом описании // Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания. М.: МГУ, 1992. С. 123–130.

Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.

Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1984. 158 с.

Федякин С.Р. Рахманинов. М.: Мол. гвардия, 2014. 367 с. (Жизнь замечательных людей).

Шаховский В.И., Волкова П.С. Смысл как социо-психолингвистический феномен: методологический подход // Мир лингвистики и коммуникации. 2019. № 4. С. 1–26.

Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова // Искусство как вид познания. Избранные труды по философии культуры. М.: РОССПЭН, 2007. С. 323–438.

text as a linguistic problem], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 205 p. (in Russ.)

Fedyakin, S.R. (2014), *Rakhmaninov* [Rachmaninoff], Molodaya gvardiya, Moscow, 367 p. (in Russ.)

Keldysh, Yu.V. (1973), *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninoff and his time], Muzyka, Moscow, 432 p. (in Russ.)

Kibrik, A.E. (1992), “The ratio of form and meaning in a grammatical description”, *Ocherki po obshchim i prikladnym voprosam yazykoznaniiya* [Essays on General and applied issues of linguistics], MGU, Moscow, pp. 123–130. (in Russ.)

Neigauz, G.G. (1988), *Ob iskusstve fortepianoi igry: zapiski pedagoga* [About the art of piano playing: notes of a teacher], Muzyka, Moscow, 240 p. (in Russ.)

Shakhovskii, V.I., Volkova, P.S. (2019), “Meaning as a sociopsycholinguistic phenomenon: a methodological approach”, *Mir lingvistiki i kommunikatsii* [World of linguistics and communication], no. 4, pp. 1–26. (in Russ.)

Shpet, G.G. (2007), “Internal form of the word”, *Iskusstvo kak vid poznaniya. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury* [Art as a form of knowledge. Selected works on the philosophy of culture], ROSSPEN, Moscow, pp. 323–438. (in Russ.)

Sokolova, O.I. (1984), *Sergei Vasil'evich Rakhmaninov* [Sergei Rachmaninoff], Muzyka, Moscow, 158 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Приходовская Екатерина Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент Томского государственного университета

E-mail: prihkatja@mail.ru

Окишева Анна Александровна, студентка Томского государственного университета

E-mail: larianna.ok@mail.ru

Authors Information

Ekaterina A. Prikhodovskaya, D. Sc. (Art Criticism), associate professor at the Tomsk State University

E-mail: prihkatja@mail.ru

Anna A. Okisheva, student of the Tomsk State University

E-mail: larianna.ok@mail.ru

Поступила в редакцию 24.01.2020

После доработки 15.04.2020

Принята к публикации 18.04.2020

Received 24.01.2020

Revised 15.04.2020

Accepted for publication 18.04.2020

© Сейберт, А.Ю., 2020

УДК 78.06

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10029

«DANSE MACABRE» К. СЕН-САНСА: ОТ ПЕСНИ К СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ

А.Ю. Сейберт¹

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

Аннотация. Статья посвящена симфонической поэме К. Сен-Санса «Danse macabre». Автор статьи реконструирует историю создания сочинения, а также обнаруживает причины обращения к тематике смерти в творчестве композитора, рассматривает его философско-эстетические взгляды, внося коррективы в устоявшиеся представления о Сен-Сансе как о гармоничной личности. Появлению симфонической поэмы предшествует написание одноименной песни на стихи поэта-декадента Анри Казалиса. В данной статье при помощи метода сравнения устанавливаются параллели и проводятся сюжетно-образные аналогии между двумя произведениями. Отмечается, что главные импульсы их художественного содержания сосредоточены в поэтическом тексте. Уже в литературном первоисточнике заложен принцип текстовой повторности, воплощающий идею хоровода, связанного с движением по кругу. В процессе анализа музыкальных сочинений выявляется связь с вокально-инструментальными жанрами Испании, прослеживается влияние песни на тематизм и некоторые закономерности формообразования симфонической поэмы. Акцентируется роль средневековой секвенции *dies irae* в «визуализации» образа пляшущей Смерти. Вместе с тем отмечается значимость темброво-красочной стороны оркестра и использование звукоизобразительных приемов для воссоздания идейно-образного строя стихотворения.

Ключевые слова: К. Сен-Санс, А. Казалис, пляска смерти, песня, симфоническая поэма, *dies irae*.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Сейберт, А.Ю. «Danse macabre» К. Сен-Санса: От песни к симфонической поэме. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 2. С. 107–121. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10029.

C. SAINT-SAENS' DANSE MACABRE: FROM SONG TO SYMPHONIC POEM

A.Yu. Seibert¹

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

Abstract. The article is dedicated to the symphonic poem of C. Saint-Saens “Danse macabre”. It is a reconstruction of the oeuvre’s creation history, and also discovery of the reasons for addressing the theme of death in the composer’s work, considering his philosophical and aesthetic views and introducing adjustments to the established notions of Saint-Saens as a harmonious person. The writing of a song of the same name precedes the emergence of a symphonic poem with verses by the decadent poet Henri Casalis. In this article, the comparison method is used for establishing of parallels and plot-like analogies between these two works. It is pointed out that the main impulses of their artistic content are concentrated in a poetic text. There is the principle of textual repetition embodying the idea of a round dance associated with movement in a circle already in the literary source. During analyze of the musical compositions, the author identifies a connection with the vocal and instrumental genres of Spain, traces the influence of the song on theme and some patterns of the formation of a symphonic poem.

There is an emphasis of the role of the medieval sequence *dies irae* in the "visualization" of the image of the dancing Death. At the same time, the significance of the timbre-colorful side of the orchestra and the use of sound-visualizing techniques to recreate the ideological-figurative structure of the poem are noted.

Keywords: C. Saint-Saens, H. Cazalis, dance macabre, song, symphonic poem, *dies irae*.

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

For citation: Seibert, A.Yu. (2020), "C. Saint-Saens' *Danse Macabre*: from song to symphonic poem". *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 107–121. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10029. (in Russ.)

Жанр программной симфонической поэмы, родоначальником которой явился Ференц Лист, получил широкое развитие в творчестве многих композиторов таких, как Р. Штраус, С. Франк, А. Шёнберг, О. Респиги, Б. Сметана, А. Дворжак, Б. Барток, Я. Сибелиус и др. В ряду этих имен и Шарль-Камиль Сен-Санс, обращение которого к этому жанру видится не только закономерным, но и далеко не случайным: К. Сен-Санс хорошо знал Ф. Листа и общался с ним. Знакомство композиторов состоялось в 1851 г. Как отмечает Ю. Кремлев, «эта встреча была откровением, сохранившим свое очарование на всю жизнь. Позднее он и Лист стали друзьями» (1970, с. 26). Неоднократные упоминания о встречах и долгих беседах двух композиторов можно найти в различных источниках. Поэтому не испытывать влияние широко известных всему миру симфонических поэм Листа Сен-Санс не мог (Flynn T., 2003, p. 99; Роллан Р., 1923, с. 4).

Впервые к жанру поэмы французский композитор обращается в 1871 г. В этот период написана «Прялка Омфалы» на сюжет греческой мифологии. В 1873 г. появляется «Фэтон»¹. Симфоническая поэма «*Danse macabre*» (op. 40) была создана в 1874 г., последняя – «Юность Геракла» (op. 50) – в 1876.

В данной статье привлечем внимание к одному из самых популярных на концертной эстраде сочинений К. Сен-Санса «*Danse macabre*». То обстоятельство, что созданию поэмы предшествовало написание одноименной песни на текст Анри Казалиса, позволяет в качестве определяющего исследовательского вектора обозначить проблему влияния песни на программную поэму в нескольких аспектах: взаимодействия поэзии и музыки, сюжетно-образном, композиционном и интонационно-тематическом.

Прежде чем обратиться к аналитическим наблюдениям, нельзя не сказать, что в ряду произведений концертного стиля, которые предваряют появление поэмы (Вариации на тему Бетховена для двух фортепиано, op. 35), либо были написаны сразу после нее (*Allegro appassionato* для виолончели и фортепиано, op. 43, романс для скрипки с оркестром, op. 48), тема «Плясок смерти» кажется чужеродной. Чем это объясняется? На наш взгляд, причина ее появления в творчестве композитора кроется в обстоятельствах его личной жизни.

В первую очередь отметим, что в 1870 г. начинается Франко-прусская война, в которой Сен-Санс принимает участие как «простой солдат 4-го батальона Национальной гвардии Сены» (Кремлев Ю., 1970, с. 70–71). Позднее композитор вспоминал:

«В 70-м году я стрелял на бастионах Парижа и пули свистели вокруг меня: я не испытывал страха. Но когда после войны мне привелось играть под управлением Паделу мой соль-минорный концерт, сердце у меня билось так сильно, что казалось оно разорвется. Страх ли это? Тщеславие?» (Кремлев Ю., 1970, с. 70–71). Событиями того времени навеяны романсы серии «Персидские мелодии»² (ор. 26, 1870), написанные в начале войны на тексты Армана Рено из «Персидской ночи»: «Одинокая», «С саблей в руке», «На кладбище». Первым исполнителем вокального цикла был близкий друг композитора Анри Реньо³, который погиб довольно рано – в 27 лет, 19 января 1871 г. во время Франко-прусской войны. Его тело нашли только на третий день после битвы. Узнав о смерти Анри, Сен-Санс, будучи демобилизованным, вернулся к себе и три дня провел в молчании и слезах, чувствуя себя совершенно подавленным.

Год спустя – 18 января 1872 г. – умирает двоюродная бабушка Сен-Санса, Шарлотта Массон, так много сделавшая для его первоначального воспитания и образования. Как пишет Кремлев, «в душе композитора образовалась одна из невосполнимых брешей» (1970, с. 80).

Как видно из вышеприведенных примеров, Сен-Санс не понаслышке был знаком с тяжестью утраты. В этот период смерть практически окружала его. Не стоит забывать и о тяжелом состоянии здоровья самого Шарля-Жамиля. Практически

всю жизнь композитору приходилось бороться с туберкулезом, считавшимся неизлечимой болезнью той эпохи⁴. По свидетельствам, Сен-Санс болел туберкулезом с детства и при малейшей простуде ему приходилось ложиться в кровать, беречься, особенно зимой; «только солнце и тепло возвращали ему физическое равновесие» (Кремлев Ю., 1970, с. 36). В течение 1871–1872 гг. обострились туберкулез и болезнь глаз вследствие военного времени и бедственной жизни в Лондоне, куда он вынужден был выехать из-за событий Парижской коммуны.

Думается, что размышления о смерти постепенно готовили появление необычного по тематике произведения. Преодоление смерти как трагедии человечества и личной борьбы (подобно Л. Бетховену) нашли эмоциональный выплеск в творчестве, в художественном изживании этого чувства. Созданию симфонической поэмы Сен-Санса «Danse macabre» предшествовала одноименная песня, написанная годом ранее (1873). Музыкально-тематический материал вокального произведения стал основой оркестрового.

Обратимся к песне. Она написана на слова Анри Казалиса⁵. Стихотворение повествует о пляске скелетов на кладбище темной и зимней ветреной ночью под наигрыш скрипки Смерти. Все действие продолжается до утра, пока не взойдет солнце и не пропоет петух.

Приведем полный текст в оригинале и переводе⁶.

«Zig et zig et zig», la mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La mort a minuit joue un air de danse,
«Zig et zig et zag», sur son violon.

«Зиг и зиг и зиги» – в полночь, без опаски,
Пляшет Смерть на камне, пятками стуча,
Плачь, плита могилы, в этой свистопляске,
«Зиг и зиг и заг» – как скрипка, дребезжа.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre;
Des gemissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blancs vont a travers l'ombre,
Courant et sautant sous leurs grands linceuls.

«Zig et zig et zig», chacun se tremousse,
On entend claquer les os des danseurs;
Un couple lascif s'assoit sur la mousse,
Comme pour goûter d'anciennes douceurs.

«Zig et zig et zag», la mort continue
De racler sans fin son aigre instrument.
Un voile es tombe! La danseuse est nue,
son danseur la serre amoureusement.

La dame est, dit-on, marquise ou baronne,
Et le vert galant un pauvre charron;
Horreur! Et voila qu'elle s'abandonne
Comme si le rustre etait baron.

«Zig et zig et zig», quelle sarabande!
Quels cercles de morts se donnant la main!
«Zig et zig et zag», on voit dans la bande
Le roi gambader aupres du vilain.

Mais «psit»! tout a coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chante.
Oh! la belle nuit pour le pauvre monde.
Et vivent la mort et l'égalité!

Стихотворение Казалиса состоит из 7 строф, в каждой из которых 4 строки. Уже при первом прочтении обнаруживаются закономерности, проявляющиеся в повторе начальной строки «Зиг и зиг и зиг...». В этом поэтическом обороте прослеживается ассоциация с имитацией наигрыша дребезжащей скрипки, задающей общий характер, темп, ритм всей пляске. Своеобразный рефрен танца прослеживается в строфах 1, 3, 4, 6. Строфы 1 и 3 служат обрамлением строфы 2, в которой описывается место и время действия, а строфы 4 и 6 – обрамлением пятой, где представлены конкретные персонажи пляски. Строфа 7 в драматургии литературного первоисточника является сюжетной развязкой: прекращение ночной оргии криком петуха и про-

Воеет зимний ветер темной жуткой ночью,
Стонет на деревьях липы томный цвет,
И скелетов белых видим пляс воочью –
В саванах танцует их кордебалет.

«Зиг и зиг и зиги» – в ритме разудалом,
Слышен лязг костяшек, жжет лихой танцор;
Пара разбитная верховодит балом –
Наслаждений прежних вспомнила задор!

«Зиг и зиг и заги» – ярится старуха
Теребить и дергать дряхлый инструмент.
Ненавистный саван скинула воструха,
И партнер к ней жметя – был же инцидент!

Дама – в голом виде – чисто баронесса,
Кавалер галантный – редкостный бурбон;
Ужас! Но партнерша, не без интереса,
Жмет в объятьях плута, будто он барон!

«Зиг и зиг и зиги» – что за сарабанда!
Что за люд престранный в шайке мертвецов?
«Зиг и зиг и заги»... высший свет иль банда?
Тут король танцует в круте мужиков!

Но увы! Распался круг костей истертых,
Раскричался кочет – склепы нарасхват!
Как прекрасна ночка для несчастных мертвых...
И виват Костлявой, Равенству виват!

возглашение, радостное приветствие Смерти – «виват Костлявой!».

Таким образом, в литературном первоисточнике уже заложен принцип повторности, определяющий движение по кругу и воплощающий идею хоровода.

Сен-Санс в романсе использует поэтический текст полностью. Однако форма вокального сочинения выходит за рамки строфичности. В музыкальном произведении обнаруживается членение на три основных раздела и коду, которые в соотношении с поэтическим текстом выстраиваются в следующую структуру: первый раздел А содержит 3 поэтические строфы, второй А₁ – 2, третий А₂ – 1, кода – 1 (рис. 1).

Главным формообразующим фактором членения на разделы является рефрен. С одной стороны, можно ус-

Вступление	а	а ₁	б	а ₁	а ₂	а ₁	а ₂	А
<i>инстр.</i>	<i>вок.</i>	<i>инстр.</i>	<i>вок.</i>	<i>инстр.</i>	<i>вок.</i>	<i>инстр.</i>	<i>вок.</i>	
8 т.	8 т.	8 т.	16 т.	4 т.	4 т.	4 т.	4 т.	А ₁ сокр.
Вступительные	а	а ₁	б					
<i>инстр.</i>	<i>вок.</i>	<i>инстр.</i>	<i>вок.</i>					А ₂ сокр.
4 т.	8 т.	8 т.	16 т.					
Вступление	а	а ₁						А ₂ сокр.
<i>инстр.</i>	<i>вок.</i>	<i>инстр.</i>						
4 т.	8 т.	4 т.						Кода
Coda								
29 т.								

Рис. 1. Структура песни

матривать традиции рефренных форм эпохи Средневековья, танцевальных по своей природе (баллады, рондели и др.) и содержащих хореографические фигуры движения по кругу. Возможно этим обусловлены повторы в тексте. С другой стороны, сама фигура пляшущей Смерти отсылает к эпохе Средневековья, когда сформировался и закрепился этот образ. Значительную роль в структурировании формы играют инструментальные эпизоды, выполняющие функции обрамления и членения: перед каждым разделом и между поэтическими строфами. Это также подчеркивает танцевальную и игровую (исполнительскую) природу музыкального образа.

В композиционной структуре песни прослеживается принцип композиционного сжатия, который объясняется драматургией произведений: это и ускоряющийся темп, переходящий в стремительную, неистовую, безудержную пляску, подгоняемую как зачинщиком, так и силами природы; это и утекающее время (уходит ночь, близится рассвет).

Тенденция к сжатию характеризуется сокращением музыкально-тематического материала каждого

последующего раздела. Первый раздел (А) представляет собой простую трехчастную форму с равнозначными по масштабам частями. Второй раздел (А₁ сокр.) – двухчастный, сокращение происходит за счет «отсечения» репризы. В третьем разделе (А₂ сокр.) остается неполное проведение первой части трехчастной формы, переходящее в коду.

В идейно-образном плане композитор следует в песне за картинами стихотворения. В восьмитактовом вступлении рисуется образ Смерти, играющей на скрипке, – правительницы бала, которая задает основной тон хороводу. Сен-Санс использует звукоизобразительный прием, ассоциирующийся с настройкой инструмента – это попеременное звучание квинт, причем одна из них уменьшенная. Диссонирующий интервал, в данном случае тритон, получивший устойчивую семантику уже в Средние века, связывается с inferнальной сферой. Резкие акценты, стаккато и динамика *f* служат усилению образа пронзительного, дребезжащего инструмента, который должен своим «скрипом» разбудить и поднять мертвых из своих могил.

Пример 1. Бизе Ж. Кармен. Антракт к IV действию



Пример 2. Сен-Санс К. Danse macabre. Тема а



Жанровые истоки самого танца неоднозначны. Вначале автор указывает характер исполнения как «Mouvt de Valse» (в движении вальса), что подтверждается трехдольным ритмом и фактурой сопровождения, внешне схожих с вальсом. Однако в реальном звучании типичные черты светского бального танца нивелируются. Гораздо более очевидные связи проявляются с ритмами испанских танцев. Прежде всего, можно отметить тип аккомпанемента, близкий испанской культуре, неотъемлемым атрибутом которой является гитара⁷. Оstinатный бас и органнй пункт типичны для семейства жанров фламенко, в частности *поло*. Яр-

ким примером служит известный антракт к IV действию «Кармен» Ж. Бизе (пример 1).

В мелодике вокальной партии также проявляется танцевальная природа, тесно связанная с испанской культурой. В первую очередь, об этом свидетельствует ритмическая фигура (рис. 2), характерная для галисийского бурре, на что указывает в своем исследовании И. Мартынов (1977, с. 172). Этот же ритм (в уменьшении) Сен-Санс позднее использовал в Овернской рапсодии (1884, ор. 73) (примеры 2–6).



Рис. 2. Ритмическая фигура

Пример 3. Гранадо Э. 12 испанских танцев, № 3



Пример 4. Гранадо Э. 12 испанских танцев, № 6



Пример 5. Гранадо Э. 12 испанских танцев, № 9



Пример 6. Сен-Санс К. Овернская рапсодия



Помимо этого, в характере мелодического развертывания реализовано замкнутое круговое движение, кружение, воплощающее идею хора-вода. Этот тип движения проявляется в двух темах. В первой теме (a) – в объеме терции, во второй теме (b) – в объеме кварты. Принцип организации мелодической линии связан с постоянным возвращением к исходному тону, замыканием, а стремление к сильной доле и ее акцентирование создают внутреннюю напряженность. Замкнутый тип кругового движения подчеркивается и тональной логикой организации внутри строфы: g-moll – f-moll – g-moll.

Тема b несколько отличается от первой кантиленностью, плавностью мелодической линии вокальной партии, мягкостью звучания вальсового ритма (пример 7). Вместе с тем в нисходящем движении со скрытым

фригийским оборотом обнаруживается сходство с барочной фигурой *passus duriusculus*⁸ или *descensus*⁹. Напомним, что «жестковатый ход» использовался чаще всего в эпизодах, связанных с повествованиями о страданиях и муках, и образно был связан со смертью.

Воет зимний ветер темной жуткой ночью,
Стонет на деревьях липы томный цвет...

Обращает на себя внимание окончание фразы, где словно отображается содержание последней строки четверостишья (пример 8):

Courant et sautant sous leurs grands linceuls.
(Бегают и прыгают в своих больших саванах)

Таким образом, в рамках первой строфы обнаруживается трехчастная форма с масштабно уравновешенными разделами.

Пример 7. Сен-Санс К. *Danse macabre*. Тема b

Пример 8. Тема b, каденция

Основной тематизм в дальнейшем не претерпевает никаких изменений. Динамика достигается за счет обозначенного выше композиционного сжатия на уровне формы. В то же время, нельзя не отметить очевидной структурной закономерности, обнаруживающейся в чередовании вокальной строфы с инструментальным отыгрышем. Эта особенность является характерной чертой испанского стиля, где пение сменяется гитарными интерлюдиями, как, например, во фламенко, хоте, сегидилье¹⁰. В симфонической версии «Danse macabre» эта закономерность проявляется в использовании приемов концертирования, в чередовании соло – тютти.

Форму поэмы можно определить как трехчастную, состоящую из экспозиционного, разработочного и репризного разделов, благодаря чему усматриваются черты сонатности. В ее пользу свидетельствует наличие двух тем *a* и *b*, соответствующих главной и побочной темам сонатного *allegro*, но они тонально не противопоставлены. Кроме того, в экспозиционном разделе отсутствуют связующее и заключительное построения. Средний раздел выполняет функцию полноценной разработки, где помимо этого вводится новая тема (своего рода эпизод в разработке). В заключительном разделе темы *a* и *b* проводятся в контрапункте, что характерно для динамической репризы.

Сложность однозначного определения формы данного произведения заключается в том, что здесь, на наш взгляд, проявляется особенность, которую отмечает И. Барсова в работе о симфониях Г. Малера: проникновение в крупные инструментальные структуры строфического типа строения и вариантной

повторности (1975, с. 384): *aa₁ b a₁a₂*. ... двойная вариантная экспозиция. У Малера это объясняется взаимодействием двух магистральных жанров его творчества – песни и симфонии. В произведении Сен-Санса проникновение строфичности в симфоническую поэму обусловлено особым фактом возникновения сочинения: поэма создана на основе песни, которая оказывает влияние на композиционную структуру и ее особенности, не укладывающиеся в рамки классических инструментальных форм. Вокальная строфическая структура песни как бы проецируется на первый раздел Плясок, вследствие чего данный раздел не следует логике экспозиции сонатного *allegro*, но в нем прослеживается принцип двойной вариантной экспозиции. Строфическая организация материала – *aba*, и его вариантное подобие в начале строфы во всех разделах симфонической поэмы, возможно, связано с идеей круга, хоровода и указывает на традиции песенно-танцевальных жанров Испании.

Обратимся непосредственно к анализу симфонической поэмы.

Вступление симфонической поэмы открывается звуками арфы, ассоциирующимися со звоном колокола, доносящегося издали: как только пробил полночь, появляется Смерть:

«Зиг и зиг и зиги» – в полночь, без опаски,
Пляшет Смерть на камне, пятками стуча,
Плачь, плита могилы, в этой свистопляске,
«Зиг и зиг и заг» – как скрипка, дребезжа.

Как и в песне, исходным импульсом становится имитация «настройки» инструмента, где квинту у скрипки замещает тритон, кото-

Пример 9. Тритоновая настройка



Рис. 3. Форма симфонической поэмы

<i>Вступление</i>	a	b	a	<i>вст.</i>	a	b	a	Экспозиционный раздел (двойная экспозиция)
32 т.	16 т.	16 т.	16 т.	4 т.	16 т.	16 т.	16 т.	
g-moll				g-moll				

Рис. 4. Экспозиционный раздел

рый выполняет важную архитектурную роль (пример 9).

В зависимости от местоположения в общей форме симфонической поэмы этот материал может брать на себя функцию и прелюдии, и ритурнеля (рис. 3).

Первый – экспозиционный раздел представляет собой двойную вариантную экспозицию, в основе которой – строфическая форма, повторяющая структуру песни (рис. 4).

Первое проведение темы *a* можно уподобить своеобразному зачину пляски. Сначала она звучит у солирующей флейты, затем ее подхватывает весь оркестр (второе проведение темы *a*). В схеме песни это было отражено как *a-a*₁ (см. рис. 1), что соответствовало вокальной и инструментальной фразам. В поэме данный принцип (диалогич-

ность) решен на уровне *solo* – *тутти*. В среднем разделе строфы тема *b* полностью проводится у скрипки-соло, подобно тому, как в вокальном сочинении второе четверостишие полностью исполнялось голосом. В третьем (репризном) разделе строфы важным становится прием чередования оркестровых групп (деревянной и струнной) и скрипки-соло.

Таким образом, композитор полностью воспроизводит не только композиционные закономерности песни, но и сохраняет диалогическую структуру взаимоотношений голоса и инструмента. В поэме этот принцип – концертирования – усиливается разными тембровыми красками.

Роль солирующих инструментов в экспозиции I важна, поскольку связана с показом образа Смерти, приглашающей всех к танцу. В экспозиции II ощущение общей пляски

Пример 10. *Dies irae*



Пример 11. Вариант *dies irae* 1



Пример 12. Вариант *dies irae* 2



создается за счет проведения тематического материала отдельными оркестровыми группами (а не инструментами) и *tutti*.

В разработке можно выделить две волны и предыкт. В отличие от экспозиционного раздела, в ней нарушается очередность проведения тем, что влечет за собой иной принцип тематической организации строф. Сначала активным полифоническим приемам развития подвергается тема *b*. Но уже после пяти имитационных проведений композитор вводит новую тему – средневековой секвенции *dies irae*. В ней максимально высвечивается танцевальная природа, обнаруживающая связи с жанром хоты¹¹. Этому способствует трехдольный ямбический тип ритмической организации и использование мажорного лада *A-dur*¹². Органичность введения секвенции в музыкальный материал поэмы объясняется как сюжетно-образным соответствием, так и интонационным родством ритмически преобразованного напева *dies irae* с основными темами произведения (примеры 10–12).

Первое проведение темы *dies irae* поручено деревянным духовым ин-

струментам на органном пункте медных. При повторном ее проведении у струнных на пиццикато, у деревянных духовых появляются восходящие синкопированные малосекундовые интонации, при этом органнй пункт медных сохраняется. Все это способствует нагнетанию эмоционального напряжения, которое, однако, приводит не к кульминации, а к лирическому эпизоду.

Тема *b* предстает в новом облике – она звучит у солирующей скрипки на фоне арпеджированных аккордов арфы как протяжная, кантиленная, словно завораживающая песня Смерти. Возникает диалог, где солирующей скрипке отвечает то дуэт флейты и валторны, то струнная группа (вторые скрипки и альты). Светлый и нежный образ (возможно, женского персонажа стихотворения А. Казалиса) подчеркивается мажорным ладом – *H-dur*¹³.

Дама – в голом виде – чисто баронесса,
Кавалер галантный – редкостный бурбон;
Ужас! Но партнерша, не без интереса,
Жмет в объятьях плута, будто он барон!

Вторая волна развития (с цифры **F**) представляет собой достаточно большой

раздел разработки. Для нее характерны следующие приемы: мотивная работа, построенная на элементах тем *a* и *b* и их контрапунктическом соединении. Кульминационная зона приходится на цифру **H** партитуры, где трансформированная секундовая интонация, которая появилась при втором проведении *dies irae* (**D**), теряет синкопированный ритм, приобретает акцент на сильной доле такта и меняет направление движения с восходящего на нисходящее. Важным становится прием фактурного диалога, сопоставления тембров – тяжелой массе деревянных и медных противопоставляется группа струнных инструментов в сочетании с тромбонами.

«Зиг и зиг и зиги» – что за сарабанда!
 Что за люд престранный в шайке мертвецов?
 «Зиг и зиг и заги»... высший свет или банда?
 Тут король танцует в кругу мужиков!

После мощной кульминации наступает длительная зона кадансирования, переходящая в доминантовый предькт. Появление тритоновой настройки в *g-moll* создает эффект ложной репризы. Вслед за этим в зоне предькта вновь возвращается лирический образ: на этот раз в облике преображенной темы *b*.

Репризный раздел начинается с оркестрового тутти (т. 9 после цифры **K**), где в контрапункте проводятся темы *a* и *b*. Динамизация проявляется в количественном проведении тем и их порядке. В музыкальной ткани преобладает тип фактурно-гармонической организации, характерный для каденционных построений. Однако прием вариантного развития, господствующий в произведении, прослеживается и здесь: наряду с темами в основном виде появляются и их варианты преобразования. Драматургия репризы выстраивается по принципу нагнетания, ускорения общей пляски. Это подчеркивается и усиленной звучностью оркестра, и ком-

позиторскими ремарками *stringendo* – как бы сжатие всего действия в одной точке¹⁴.

Кода поэмы (9 т. от **M**, Tempo 1) по масштабам превышает коду песни. Последний раздел в двух произведениях начинается с внезапной остановки дьявольской пляски на тоне *es* – шестой ступени лада. Данный гармонический оборот подчеркивает эффект прерванного действия. Композитор прибегает к звукоизобразительным приемам: соло гобоя имитирует крик петуха, тремоло струнных передает игру утреннего света, а истаивающий ритм темы *a* и угасающая динамика словно рисуют прячущихся скелетов¹⁵.

Данный раздел в образном плане соответствует последней строфе стихотворения А. Казалиса:

Но увы! Распался круг костей истертых,
 Раскричался кочет – склепы нарасхват!

Последующий музыкальный материал поэмы повторяет завершающие такты песни. В нисходящих речитативно-декламационных репликах скрипки соло чувствуется некая доля сожаления, философских размышлений, которые то ли принадлежат самой Смерти, то ли звучат как эпилог автора:

Как прекрасна ночь для несчастных мертвых...
 И виват Костлявой, Равенству виват!¹⁶

И вновь звучат начальные интонации темы *a* как призрачное воспоминание о ночной пляске либо их можно воспринимать как тени последних исчезающих в склепах скелетов. В них обнаруживается любопытное сходство с заключительными мелодическими оборотами арии Виолетты из III действия оперы Дж. Верди «Травиата», где главная героиня предчувствует свою скорую смерть (дословный перевод: *Ah... tutto... fini... / Ah... все... конец...*) (примеры 13–14).

Пример 13. Верди Дж. Травиата, III действие, ария Виолетты

Пример 14. Сен-Санс К. Danse macabre

Возможно, эта аллюзия носит случайный характер, хотя некоторая параллель между угасающей жизнью Виолетты и растворяющимися в лучах утреннего света тенями скелетов все же возникает...

Таким образом, появление песни и симфонической поэмы в творчестве Сен-Санса объяснимо конкретными социально-историческими событиями и фактами его биографии. Сложности (драматической, трагической) жизни композитора начала 1880-х гг. наложили отпечаток на его мироощущение этого периода времени. И как это характерно для больших художников, проблемные ситуации получают не только отра-

жение в творчестве, но и происходит своеобразный процесс их изживания. Осмысление произошедшего словно проходит два этапа. Сначала в рамках песенного жанра предпринимается первая попытка прикосновения к теме смерти и ее раскрытия в рамках вокального сочинения, где воссоздаются набирающая обороты стремительная пляска и безудержный хоровод. На уровне формы это достигается при помощи приема композиционного сжатия.

На втором этапе Сен-Санс обращается к крупному симфоническому полотну, в котором образ пляшущей Смерти обретает визуально-конкретные черты благодаря использованию звукоизобразительных при-

емов. Этим объясняется влияние песни на тематизм и формообразовательные поэмы (в частности, проявление строфических принципов). В то же время, принципы симфонизма определяют методы развития тематического материала, введение новой темы (эпизод в разработке), яркий заключительный раздел, позволяющий говорить о переключении от обобщенной программности к конкретно-сюжетной.

К сожалению, безостановочный водоворот событий жизни, как и смерти, не может прервать крик

петуха... В 1877 г. умирает Альбер Либон¹⁷, страстный почитатель творчества Сен-Санса, а в 1878 г. трагически обрывается жизнь старшего сына, следом от болезни умирает младший¹⁸. Тяжелая утрата находит отражение в произведении иного, кантатно-ораториального, духовного плана – Реквиеме для солистов, хора и оркестра (op. 54, 1878). Появление этого сочинения знаменует третий, высший и последний этап осмысления темы смерти в творчестве композитора. В дальнейшем она больше не появляется в музыке Сен-Санса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ И вновь Сен-Санс обращается к греческой мифологии, используя сюжет «мифа о Гелиосе, который самонадеянно упросил отца дать ему на один день управление колесницей солнца, не справился с конями, впряженными в колесницу, и был сражен молнией Зевса, так как колесница слишком приблизилась к земле и стала опалать ее страшным жаром» (Кремлев Ю., 1970, с. 80).

² Герой вокальной сюиты похищает возлюбленную, но их счастье оказывается недолгим – любимая отнята у него смертью. В отчаянии, надеясь забыть горе, он отправляется на войну, но ужасы войны рождают отвращение в его душе. В поисках душевного покоя он присоединяется к дервишам и в конечном итоге умирает опьяненный опиумом.

³ Алексáндр Жорж Анри Реньó – французский художник.

⁴ Можно вспомнить, что от туберкулеза умер К.М. Вебер, Ф. Шопен...

⁵ Анри Казалис (фр. Henri Cazalis; 1840–1909) – французский поэт-декадент, представитель символизма и парнасской школы, писавший под псевдонимом Жан Лагор. Автор биографии А. Реньó (1872) (Rees В., 2009, р. 386).

⁶ Перевод Аделы Василей.

⁷ Испанию по праву можно назвать создателем гитары в современном виде. Схожие музыкальные инструменты-предшественники обнаружены в Древнем Египте, Древней Греции, Риме и Индии. Однако в Средние века основным центром развития гитары была Испания. Эволюция инструмента за-

вершилась к концу XVIII в.

⁸ Жестковатые шаги.

⁹ Нисхождение, спуск, сошествие, опускание.

¹⁰ Обращение к национальным традициям испанской музыки органично как для французской, так и в целом европейской культуры XIX в., чему посвящено достаточно большое количество исследований, например, Л. Баяхуновой (Образ Испании в музыкальной культуре России и Франции XIX – первой трети XX вв.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1998).

¹¹ Сравним с испанскими праздниками, которые сопровождалась шествиями, игрой народных оркестров и ансамблей. Отсюда в музыке «Danse macabre» обнаруживаются различные элементы испанской песенно-танцевальной культуры: кантэ хондо, фламенко, хоты и др.

¹² Аналогичный прием обнаруживается в партитуре Арагонской хоты (1845) М.И. Глинки.

¹³ Можно провести аналогию с каденцией IV вариации «Totentanz» Ф. Листа, где используется та же тональность и звучит солирующий инструмент на фоне остинатно выдержанного звука.

¹⁴ Другой пример разгула нечисти находим в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, где также воспроизводятся полночный звон колокола, тема Страшного суда – *dies irae* и пляска скелетов.

¹⁵ Эта идея далеко не нова, поскольку в преданиях, легендах и суевериях разных народов присутствуют истории о призраках, гуляющих по ночам, которые исчезают

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

с первыми лучами восходящего солнца. Например, напрашивается очевидная параллель с музыкальной картиной М. Мусоргского «Ночь на Лысой горе», написанной в 1867 г., но прозвучавшей в Русских симфонических концертах лишь в 1886 г.

¹⁶ Дословный перевод последней строки «И живи смертью и равенством!»

¹⁷ Альбер Либон – директор почтового ведомства, большой почитатель Сен-Санса, завещал композитору 100 000 франков с це-

лью избавить его от необходимости служить и дать возможность отдаться творчеству.

¹⁸ 28 мая выпал из окна и разбился насмерть его старший сын Андрэ, которому было два с половиной года. 30 мая состоялись его похороны. <...> 7 июля в Реймсе погибает от болезни младший сын Сен-Санса (Жан-Франсуа), которому было всего семь месяцев (его отослали к бабушке после того, как мать, убитая горем, захворала и не могла его кормить)» (Кремлев Ю., 1970, с. 129).

ЛИТЕРАТУРА

- Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975. 495 с.
Кремлев Ю. Камилль Сен-Санс. М., 1970. 328 с.
Мартынов И. Музыка Испании. М., 1977. 360 с.
Роллан Р. Сен-Санс // Музыканты наших дней. Л., 1923. 195 с.
Flynn T. Camille Saint-Saëns. New York, 2003. 170 p.
Rees B. Camille Saint-Saëns: A Life. London, 2009. 512 p.

REFERENCES

- Barsova, I. (1975), *Simfonii Gustava Malera* [Gustav Mahler Symphonies], Moscow, 495 p. (in Russ.)
Flynn, T. (2003), *Camille Saint-Saëns*, New York, 170 p. (in Eng.)
Kremlev, Yu. (1970), *Kamill' Sen-Sans* [Camille Saint-Saëns], Moscow, 328 p. (in Russ.)
Martynov, I. (1977), *Muzyka Ispanii* [Spanish music], Moscow, 360 p. (in Russ.)
Rees, B. (2009), *Camille Saint-Saëns: A Life*, London, 512 p. (in Eng.)
Rollan, R. (1923), "Saint-Saëns", *Muzykanty nashikh dnei* [Musicians of our day], Leningrad, 195 p. (in Russ.)
-

Сведения об авторе

Сейберт Андрей Юрьевич, аспирант 3-го года обучения, кафедра истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.В. Гаврилова)
E-mail: postprintpack@gmail.com

Author information

Andrey Yu. Seibert, postgraduate, Department of Music History at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Professor L.V. Gavrilova)
E-mail: postprintpack@gmail.com

Поступила в редакцию 20.02.2020
После доработки 04.02.2020
Принята к публикации 18.02.2020

Received 04.09.2019
Revised 04.02.2020
Accepted for publication 18.02.2020

© Денисова, З.М., 2020

УДК 78.01

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10030

ТВОРЧЕСТВО Р. ЩЕДРИНА В КОНТЕКСТЕ МОНТАЖНОСТИ

З.М. Денисова¹

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

Аннотация. Объект настоящего исследования – монтаж как художественный феномен в отечественной музыкальной культуре второй половины XX столетия. Предметом исследования в данной статье является творчество выдающегося отечественного композитора Р. Щедрина. Анализ показал, что в музыке Р. Щедрина монтаж приобрел фундаментальное значение и сформировался как целостный художественный феномен. Монтаж как средство воплощения индивидуального творческого замысла предоставляет композитору исключительную свободу, открывая перед ним все достижения музыкального искусства, позволяя активно работать с различными культурными кодами, свободно переплавлять их, воссоздавая самые смелые, художественно значимые философские идеи композитора. Проведенный анализ позволил выявить характерные черты музыки мастера в контексте монтажности: медитативно-конфликтный тип драматургии, высокая степень расчлененности тематического материала, внезапные переключения жанрово-тематических линий, мозаичность, политематичность структур, особый «ход» времени. Новизна исследования заключается в том, что впервые выявлена специфика композиторского письма Щедрина в контексте монтажности, в целом в постановке автором статьи актуальных вопросов, нуждающихся в научном осмыслении и новой исследовательской интерпретации.

Ключевые слова: монтаж, музыкальный текст, драматургия, медитативность, тематизм, композиция, жанр, оркестровое мышление.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Денисова, З.М. Творчество Р. Щедрина в контексте монтажности. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 2. С. 122–130. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10030.

CREATIVITY OF R. SHCHEDRIN IN THE CONTEXT OF EDITING

Z.M. Denisova¹

¹ Yekaterinburg Children's Art School № 2, Yekaterinburg, 620137, Russian Federation

Abstract. The object of this study is editing as an artistic phenomenon in the domestic musical culture of the second half of the 20th century. The subject of research in this article is the work of the outstanding domestic composer R. Shchedrin. The analysis showed that in the music of R. Shchedrin, montage acquired fundamental significance and formed as a holistic artistic phenomenon. The main findings of the study are the following. Editing as a means of embodying an individual creative idea provides the composer with exceptional freedom, revealing to him all the achievements of musical art, allowing him to actively work with various cultural codes, freely remix them, recreating the most daring, artistically significant philosophical ideas of the composer. The analysis made it possible to identify the characteristic features of the master's music in the context of montage: a meditative-conflict type of drama, a high degree of dissection of thematic material, sudden switching of genre-thematic lines, mosaic structure, politematic structures, a special "move" of time. The novelty of the study lies

in the fact that for the first time the specifics of Shchedrin's composer's writing were revealed in the context of montage, in general, in the author of the article poses urgent issues that need scientific understanding and a new research interpretation.

Keywords: editing, musical text, dramaturgy, meditation, thematism, composition, genre, orchestral thinking.

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

For citation: Denisova, Z.M. (2020), "Creativity of R. Shchedrin in the context of editing". *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 122–130. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10030. (in Russ.)

Творчество Р. Щедрина – выдающееся явление не только русского искусства, но и всей мировой художественной культуры XX–XXI вв. Партитуры композитора впечатляют своей концептуальной масштабностью, самобытностью и смелостью в принципах воплощения художественного замысла. Главное их достоинство, по нашему мнению, в том, что содержание этих полотен отражает звучание сегодняшнего дня, одновременно сохранив смысловую глубину и устремленность к тем духовным истинам, которые свойственны музыке, вошедшей в пространство вечности.

Р. Щедрин работает в самых разнообразных жанрах. Среди них опера («Не только любовь», «Мертвые души», «Лолита», «Очарованный странник», «Боярыня Морозова»), балет («Конек-Горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой»), различные симфонические и камерные произведения («Фрески Дионисия», «Тетрадь для юношества», «Музыкальное приношение», «Музыка для города Кётена», «Автопортрет», «Эхо-соната», «Геометрия звука», «Стихира на 1000-летие Крещения Руси», «Три пастуха», «Хороводы», «Старинная музыка российских провинциальных цирков», «Русские наигрыши») и мн. др. Самые разнообразные жанры в творчестве

Р. Щедрина предстают в оригинальном, неповторимом виде и служат инструментом масштабного концептуального высказывания композитора. Идейный строй, эмоциональный модус, самобытная атмосфера художественного мира сочинений композитора, в свою очередь, определили характерные черты его стиля.

В чем же заключается специфика музыки Р. Щедрина в контексте монтажности? Казалось бы, ответ на этот вопрос в отечественном музыковедении уже давно сформулирован. В работах музыковедов обнаруживается сложившаяся традиция осмысления музыки композитора, основанная на выявлении двух эмоциональных полюсов: «созерцания» и «действия». Исследователями также отмечается характерное для композиторского мышления качество – афористичность высказывания, во многом порожденное художественным контекстом второй половины XX в. (Григорьева Г., 1989). Однако несмотря на весомое значение существующих работ в осмыслении творчества Р. Щедрина, в них все еще не в полной мере раскрыты фундаментальные основы самобытной монтажной сущности его музыки.

Музыка Р. Щедрина монтажна. Монтаж как художественный феномен с самого начала вошел в «творческий обиход» композитора, позволяя ему воплощать смыс-

ловые перипетии, контрасты, парадоксы сегодняшнего дня, создавать масштабную художественную картину современного мира.

При всем разнообразии художественных, технических устремлений музыки Р. Щедрина основная идея его творчества – идея двоимирия, которая постепенно (к 1980-м гг.) оформляется в медитативно-контрастный тип драматургии, выраженный в форме одночастной композиции, строящейся на чередовании контрастирующих между собой эпизодов. Данный принцип построения драматургии присутствует во многих сочинениях мастера, среди них «Анна Каренина», «Мертвые души», «Музыкальное приношение», «Музыка для города Кётена», «Три пастуха», «Старинная музыка российских провинциальных цирков» и мн. др.

О. Синельникова (2004), анализируя драматургию сочинений Р. Щедрина 1980-х гг., выделяет три драматургические модели. Первая, по мнению исследователя, базируется на монтажных сопоставлениях равнофункциональных по значимости эпизодов, масштабно в соотношении друг с другом нерегламентированных. К таким композициям О. Синельникова относит «Музыкальное приношение», «Музыку для города Кётена», «Три пастуха», «Старинную музыку российских провинциальных цирков».

Суть второй драматургической модели заключается не только в процессе сопоставления эпизодов, но и в контрасте параллельно развивающихся линий: «медитативно-глубоко личного высказывания и ассоциативного, монтажного звукового ряда, отражающего жизнен-

ные впечатления и воспоминания автора» (Синельникова О., 2004, с. 158). В сочинениях подобного плана возрастает роль интонационной символики, знаковости. Такую драматургическую модель ученый находит в «Автопортрете» и «Фресках Дионисия».

Третья драматургическая модель, обнаруживаемая исследователем в «Стихире», «Хороводах» и «Эхо-сонате», основана на постепенном формировании контраста внутри ведущего тематического комплекса. Этот процесс приводит к возрастанию роли монотематического развития фрагментов, диссонирующих общему образному строю, введенных монтажным способом.

В 1990-е гг. медитативно-контрастный тип драматургии сохраняется, но обретает новые очертания благодаря усилению роли лирического начала в музыке композитора. Наиболее ярко лирика представлена в трех концертах для солирующих струнных инструментов – концерте для скрипки со струнным оркестром «Concertocantabile», концерте для альты, струнного оркестра и арфы «Concertodolce» и концерте для виолончели с оркестром «Sotto voceseconcerto». Также образцы проникновенной лирики мы встречаем в «Российских фотографиях», «Музыке издалека», во Второй фортепианной сонате, Пятом фортепианном концерте, «Пасторали» для кларнета и фортепиано.

Лирика приводит композитора к малым формам, развитие сменяет развертывание, ведущее к эпизации. Р. Щедрин выступает не только как автор, но и как его субъект, словно включаясь в его эстетическую структуру. Личное переживание героя протекает в форме личных пережи-

ваний самого мастера. Лирический герой музыкального сочинения есть носитель авторского сознания. Все здесь протекает сквозь призму его отношения к миру, его состояния.

Медитативно-контрастный тип драматургии (Холопова В., 1990) отличается особым, неспешным выстраиванием пространственно-временного измерения в музыкальном произведении. Подобное проживание времени и пространства мы встречаем и в творчестве других композиторов этого периода: А. Шнитке, С. Губайдулиной, В. Сильвестрова, А. Тертеряна, Г. Канчели. Особый пространственно-временной континуум произведения влечет усиление ассоциативности, что, в свою очередь, приводит к повышенной концентрированности тематического материала. Музыкальным образованиям в произведении присваивается функция своеобразного знака, символа.

Иной пространственно-временной континуум ощущается в сочинениях Р. Щедрина 1990-х гг. По-особому трактуются композитором разделы код. Они наделяются значением катарсиса, порождающего своеобразное истаивающее звучание как воплощение идеи бесконечного дления. Р. Щедрин подчеркивает этот этап длительного медитативного развития и новым тембровым решением, а потому он воспринимается как некое послесловие, эпилог. Таковы коды финалов Виолончельного концерта, Скрипичного концерта, «Российских фотографий» и других сочинений этого периода. В данном виде драматургии монтаж становится стержнем, скрепляющим два полярных музыкальных пласта: медитативный и действенный.

В исследовании выявлено, что композиция сочинений Р. Щедрина монтажна. В таком типе композиции доминирующее значение приобретают факторы случайности, кадровости, полярности. Представляется, что именно композиционная логика подобного рода и порождает особый эмоционально-содержательный модус звучания музыки мастера, поскольку строится на контрастности противопоставления музыкального материала, обнажая его интонационную природу. Однако при внешней неупорядоченности, интонационной пестроте форма произведений отличается исключительной стройностью, гармоничностью и завершенностью.

Анализ формообразования сочинений Р. Щедрина показывает, что в ранних опусах композитор активно обращается к традиционным формам, а монтаж выступает как прием, приводящий к концентрации тематизма, и, следовательно, формы. В 1980-е гг. композитор смело отвергает классические типы формообразования и чаще обращается к одночастной композиции монтажного типа. В 1990-е гг. излюбленным приемом автора является соединение классических музыкальных форм с нетиповыми структурами. Многочисленны и примеры смешения различных форм в одном сочинении композитора. Так, сквозная, трехчастная, сонатная форма в совокупности образуют сложную композицию «Музыкального приношения», монтажный тип композиции соединяется автором с вариационностью в четвертом концерте для оркестра «Хороводы», в «Стихире на 1000-летие Крещения Руси», во «Фресках Дионисия» (Тараканов М., 1980).

Стоит отметить, что автор активно обращается к сквозным формам, предрасположенным к своеобразной эпизодичности композиции, внутренней свободе тематического материала, допускающей внутри самые разнообразные решения. В результате, каким бы образом ни выстраивал Р. Щедрин композицию своих сочинений, везде просматривается природа монтажности, выступающая в его творчестве не как частный случай, а как характерная черта композиторского мышления. Порой создается впечатление, что монтаж – это его способ проживания и основной принцип восприятия жизни (Холопова В., 2000).

Итак, в различные периоды творчества Р. Щедрин по-разному использует монтажный принцип организации формы. В 1960-е гг. монтаж является структурной основой для быстрой смены эпизодов, в 1970-е гг., в период полистилистики, предстает принципом, который органично соединяет чужую и непосредственно «щедринскую» лексику, в 1990-е гг. служит композиционным остовом для «выращивания» глубокой лирической интонации, определяя направленность драматургического процесса.

Подобная логика музыкальной композиции определяет тип тематизма полотен Р. Щедрина. Он отличается краткостью, афористичностью. Все значимо в партитуре – каждая пауза, небольшая фраза, дление созвучий, темповые обозначения, штрихи. В этом смысле, художественное мышление Р. Щедрина во многом оказывается близким мышлению А. Чехова (Синельникова О., 2004), в произведениях которого мы также не обнаружива-

ем внешней сложности. На первый взгляд, в его литературных сочинениях все ясно и понятно. Но все же как содержательно они сложны! Герои, их судьбы, взаимоотношения – вот что составляет сложность и содержательную глубину произведений А. Чехова.

Как и А. Чехову, Р. Щедрину интересны все герои его произведений, в них отсутствует исключительно главный герой, все персонажи существенны для развития драматургии сочинения. Композитору, как и писателю, важно передать внутреннее состояние героев, отобразить малейшее движение их души, мельчайшие нюансы их психологического состояния. Произведения А. Чехова и Р. Щедрина («Чайка», «Дама с собачкой») будто складываются из драм и переживаний всех героев. Возникает ощущение, что два великих мастера в своем творчестве придерживаются общего художественного вектора: минимум средств – максимум содержания.

Действительно, при прослушивании партитур композитора создается ощущение, что для него намного важнее не композиторское письмо как таковое, а скорее, содержание, мысль, раскрывающая суть его миропереживания, переданная в закодированной, зашифрованной форме. К этому содержанию он стремится обратить внимание зрителя, заинтересовать, «вплести» его в сложный процесс осмысления действительности, в том числе для обретения своего собственного взгляда на происходящие события. На протяжении всего творчества Р. Щедрин ищет оптимальную драматургическую модель, позволяющую его музыке, с одной стороны, воплощать волну-

ющие его смыслы, с другой – оставаться интересной слушателю. Вот почему она неизменно вызывает у слушателя удивление, восхищение и безусловное признание. Найденный автором монтажный тип музыкального произведения действительно активизирует внимание и интерес слушателя, так как не дает возможности для предвосхищения того или иного развития. Все здесь происходит внезапно, разнородно, парадоксально (Тараканов М., 1988).

Афористичность тематизма достигается Р. Щедриным, в том числе, за счет его театральности, являющейся одновременно отличительной чертой стиля композитора. Театральность музыки Р. Щедрина проявляется в особой пластичности музыкально-тематических построений; в «стыковке» противоположных образных сфер, раскрывающей их диалектическую сущность и взаимосвязь; в инструментально-тембровой персонификации как своеобразном выражении программности; в монтажной организации драматургии сочинений, позволяющей раскрыть богатую множественность ситуаций, душевных порывов героев; а также в жанровой конкретности тематических образований. Заметим, что пластичность определяет не только пульсацию отдельно взятого тематического образования, но и в целом конструкцию сочинения. Театральность музыки Р. Щедрина создается и кинематографическими способами: приемами наплыва, панорамирования, параллельных сопоставлений, программностью (Савенко С., 1986).

В тематизме произведений Р. Щедрина возрастает роль жанро-

вости. Жанр выступает здесь цементирующим фактором, отражающим логику выстраивания смысловых пластов сочинения. В этой музыкально-жанровой пестроте через жанр слушатель и исследователь воспринимают информацию, зашифрованную мастером. Жанр словно приоткрывает, конкретизирует смысловую устремленность тематизма. Примерами тому служат многие сочинения Р. Щедрина, среди них «Автопортрет», «Звоны», «Фрески Дионисия», «Стихира...» и мн. др.

Важную роль в формировании тематизма сочинений композитора играют повторы. Напомним, что повтор в целом как композиционно-драматургический прием значим для монтажа. А потому и на этом уровне – тематическом его функция в сочинениях Р. Щедрина предельно возрастает. Повторность в монтажном произведении важна, так как создает ощущение объединения внезапно появившегося тематизма, своеобразной завершенности незавершенных разделов. Хотя, безусловно, эти «незавершенности» создают необходимую проблемную ситуацию для слушателя, который и должен их восполнить, соединяя разнородные фрагменты в единый сюжет благодаря своим ассоциативным возможностям. Повторность проявляется у композитора в виде тематических связей, тематических арок, которые обнаруживаются практически во всех композициях. Показательны в этом плане «Музыкальное приношение», балеты «Чайка», «Дама с собачкой».

По-особому Р. Щедрин относится к звуку. Композитор решительно экспериментирует с составом инструментов, их местом нахождения,

приемами исполнения. Он будто находится в поисках необходимого тембрового сочетания для подлинно искреннего выражения своей музыкальной мысли. Порой в его партитурах мы обнаруживаем крайне интересное соединение инструментов или их солирование. Среди них «Ледяной дом» русская сказка для маримбафона, «Музыка издалека» для двух басовых блокфлейт, «Пастораль» для кларнета и фортепиано, «Вологодские свирели» для гобоя, английского рожка, валторны и струнного оркестра, «Эхо на *cantus firmus* Орландо ди Лассо» для органа и блокфлейты сопранино, пьеса «Балалайка» для скрипки соло без смычка и др.

Велика в сочинениях композитора и роль лейттембров. Р. Щедрин насыщает инструментальные партии семантикой, накопленной в процессе многовекового развития музыкального искусства. Так, неземной звон челюсты в мелодии передает беззаботную атмосферу Ялты в «Даме с собачкой», легкий тембр арфы изображает плеск волн в теме колдовского озера «Чайки», гнусавый, хриплый фагот прерывает звучание лейтмотива полета чайки.

Нередко непосредственно с помощью тембрового решения в сочинениях мастера создаются определенные пространственно-акустические эффекты. «Музыкальное приношение» – яркий пример тембровой драматургии автора. Активное развитие в сочинении отсутствует. Все здесь протекает медленно и неспешно. Атмосфера философских размышлений воссоздается композитором с помощью органного звучания, которое погружает слушателя в определенное эмоциональное состояние

медитативного характера. В этом звучании словно зашифрована тайна вечности. Тематическое образование, оформленное автором в трио флейт, воссоздает, на наш взгляд, мир духовных устремлений. Звучание фаготов и тромбонов, наоборот, маркирует мир земной. Таким тембровым решением Р. Щедрин воплощает целостную многоплановую обобщенно-художественную концепцию, в которой нашли отражение устойчивые традиции и одновременно трагичность судьбы художника, картина его духовного проживания, строй его мыслей.

Особое пространство и время выстраиваются композитором и в сочинении «Геометрия звука» с помощью камерного оркестра, состоящего из 18 исполнителей. При этом композитор расширяет исполнительскую зону. Так, флейты и фаготы располагаются на сцене; гобой и кларнеты – на левом балконе. Первые скрипки, альты и контрабасы – на сцене; вторые скрипки и виолончели – в кулисе слева; валторны и тромбоны – на сцене, трубы – в кулисе справа. Также в камерный оркестр мастер вводит две партии колоколов, первая из которых находится на сцене, вторая – на балконе. Эффект стереофоничности акцентируется и электронным звучанием, так как в состав оркестра Р. Щедрин включает синтезатор (Холопова В., 2000). Пространственно-временной эффект также достигается композитором активным использованием в данном сочинении имитационно-полифонической техники, с помощью различных видов канонов. Парадоксально, что старинные формы автор смешивает с техниками композиции XX в.: ограниченной алеаторики, пуантилизма, минимализма.

Итак, анализ творчества Р. Щедрина показал, что монтаж приобрел фундаментальное значение и сформировался как целостный художественный феномен, с помощью которого мастер создает объемное смысловое пространство. «Я глубоко убежден, что в наше время как никогда быстро, прямо-таки стремительно меняются условия восприятия музыки, меняются наши собственные ощущения... Кинематограф нас всех заставил мыслить по-иному. Он заимствовал многое в других искусствах, но он и дал

многое! И может быть, прежде всего, свои законы монтажа» (Холопова В., 2000, с. 13). Это высказывание Р. Щедрина подтверждает вывод о том, что монтаж, появившийся в киноискусстве как принцип конструирования произведения, стал знаковым феноменом в художественной культуре XX столетия, выступая одновременно в качестве ее формообразующего принципа, системы построения лексики и уникального способа концентрированного выражения духовно-интеллектуальных идей прошлого века.

ЛИТЕРАТУРА

Григорьева Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80-е годы. М.: Сов. композитор, 1989. 206 с.

Савенко С. Кино и симфония // Советская музыка 70–80-х годов. Стиль и стилиевые диалоги. М., 1986. Вып. 82. С. 30–54.

Синельникова О.В. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина (на примере инструментальных произведений композитора): Дис. ... канд. искусствоведения. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2004. 271 с.

Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Сов. композитор, 1980. 328 с.

Тараканов М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: Очерки. М.: Сов. композитор, 1988. 271 с.

Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 319 с.

Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 346 с.

REFERENCES

Grigor'eva, G.V. (1989), *Stilevye problemy russkoi sovetskoi muzyki vtoroi poloviny XX veka, 50–80-e gody* [Stylistic problems of Russian Soviet music of the second half of the XX century, 50–80th years], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 206 p. (in Russ.)

Kholopova, V.N. (2000), *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [Path in the center. Composer Rodion Shchedrin], *Kompozitor*, Moscow, 319 p. (in Russ.)

Kholopova, V., Chigareva, E. (1990), *Alfred Schnittke: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke: an essay on life and work], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 346 p. (in Russ.)

Savenko, S. (1986), "Cinema and Symphony", *Sovetskaya muzyka 70–80-kh godov. Stil' i stilevye dialogi* [Soviet music of the 70s and 80s. Style and style dialogs], vol. 82, Moscow, pp. 30–54. (in Russ.)

Sinel'nikova, O.V. (2004), *Montazh kak printsip muzykal'nogo myshleniya Rodiona Shchedrina (na primere instrumental'nykh proizvedenii kompozitora)* [Installation as a principle of Rodion Shchedrin's musical thinking (on the example of the composer's instrumental works)], *Cand. Sc. Thesis, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo*, Moscow, 271 p. (in Russ.)

Taranov, M.E. (1980), *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [The works Of Rodion Shchedrin], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 328 p. (in Russ.)

Taranov, M.E. (1988), *Simfoniya i instrumental'nyi kontsert v russkoi sovetskoi muzyke (60–70-e gody). Puti*

razvitiya: Ocherki [The symphony and the instrumental concerto in the Russian Soviet music (60–70 years). Ways of development: Essays], Sovetskii kompozitor, Moscow, 271 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

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

E-mail: zmdenisova@mail.ru

Author information

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

E-mail: zmdenisova@mail.ru

Поступила в редакцию 14.01.2020

После доработки 17.04.2020

Принята к публикации 22.04.2020

Received 14.01.2020

Revised 17.04.2020

Accepted for publication 22.04.2020

© Коробейников, С.С., 2020
 УДК 785.6
 DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10031

ГУБАЙДУЛИНА И ТАНОНОВ: В ДИАЛОГЕ С МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТРАДОЙ

С.С. Коробейников^{1, 2}

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

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

Аннотация. Тесное взаимодействие эстрадной и композиторской опус-музыки существенно затруднено в силу противоположности этики и эстетики этих двух типов творчества. Сопоставление Концерта для двух оркестров Софии Губайдулиной и «Фьюжн-концерта» для альта с камерным оркестром Антона Танонова выявляет понимание обоими композиторами сути онтологического раскола между двумя типами музыки, а также возможностей их творческих контактов. В обоих сочинениях существен полистилевой контраст между эстрадным и антиэстрадным компонентами. У Губайдулиной он репрезентирован двумя оркестрами; симфонический опирается на сонорную стилистику, в эстрадном доминирует немелодический джаз-роковый рифф. В концерте Танонова стиливая антитеза возникает между танго 1-й части и репетитивизмом 2-й. В обоих сочинениях налицо противопоставление двух музыкальных миров в виде антиномий «движение, игра – рефлексия», «энергетический выплеск – динамическая интроспекция». Концептуально мир эстрады и у Губайдулиной, и у Танонова представлен неоднозначным, и его противопоставление опус-музыке не носит уничижительного оттенка. Упругие танцевальные ритмы представляют эстраду как одно из проявлений празднично-гедонистических граней жизни. Вместе с тем в обоих сочинениях просматривается мысль о том, что энергетический потенциал при соответствующих условиях может привести к духовному опустошению и обернуться весьма напористой банальностью. Тем не менее, оба композитора репрезентируют и иной облик бытовых жанров, который можно назвать примиряюще-гармонизирующим. Диалог «серьезного» и «легкого» искусства в условиях ощутимого кризиса обоих типов творчества может быть достаточно перспективным – как одна из линий музыки XXI в. Об этом свидетельствует сегодняшний интерес к музыкальной эстраде представителей российской опус-музыки разных поколений.

Ключевые слова: концерт, опус-музыка, полистилистика, концептуальный анализ, танго, стиливая диффузия.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Коробейников, С.С. Губайдулина и Танонов: В диалоге с музыкальной эстрадой. *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 2. С. 131–143. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10031.

GUBAIDULINA AND TANONOV: IN DIALOGUE WITH POP MUSIC

S.S. Korobeinikov^{1, 2}

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

² Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The close interaction of pop-music and composer's opus-music is greatly hampered by the opposite of ethics and aesthetics of these two types of creativity. Nevertheless, the attempts

of dialogue undertaken in a number of works encouraged composers-symphonists to understand the disposition of these types of music in contemporary art. Comparison of the Concert for two orchestras by Sofia Gubaidulina and “Fusion-Concert” for viola with chamber orchestra by Anton Tanonov reveals both composers’ understanding of the ontological split between the two types of music, as well as the possibilities of their creative contacts. In both works, the significant contrast between the pop and anti-pop components is significant. In Gubaidulina’s work, it is represented by two orchestras; the symphonic is based on the sonoric style, the non-melodic jazz-rock riff dominates in symphojazz. In the Tanonov’s concert stylistic antithesis arises between the tango of the 1st part and the rehearsal of the 2nd part. In both works, there is an opposition of two musical worlds in the form of antinomies “movement, game – reflection”, “energy outburst – dynamic introspection”. Conceptually, the world of pop music is ambiguous in both Gubaidulina and Tanonov, and his opposition to opus-music is not of a derogatory tone. Elastic dance rhythms represent the pop music as one of the manifestations of the festive and hedonistic facets of life. At the same time, in both works, the idea is being observed that, under appropriate conditions, the energy potential of pop music can lead to spiritual devastation and turn into a very energetic banality. Nevertheless, both composers represent a different image of household genres, which can be called reconciling-harmonizing. The dialogue between “serious” and “light” art under the conditions of a tangible crisis of both types of creativity can be quite promising – as one of the lines of music of the 21st century. This is evidenced by today’s interest in the musical variety of representatives of Russian opus-music of different generations.

Keywords: concerto, opus-music, polystylistics, conceptual analysis, tango, stylistic diffusion.

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

For citation: Korobeinikov, S.S. (2020), “Gubaidulina and Tanonov: in dialogue with pop music”. *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 131–143. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10031. (in Russ.)

Как известно, между разными пространствами музыки довольно крепкие границы, которые существенно осложняют их взаимопроникновение. Тем не менее и этническая музыка (со своим подразделением на профессиональную и фольклорную), и эстрадная, и творчество оперно-симфонического типа постоянно стремятся к установлению контактов друг с другом. Взаимодействие последнего из указанных типов музыки (назовем его условно, вслед за Т. Чередниченко (1994, с. 110), опус-музыкой) с музыкальной эстрадой стало одной из межстилевых линий всего XX столетия, начинающейся с американского мюзикла, симфоджаза 20-х гг., советской «песенной симфонии» 30-х гг. и продолжающейся ныне. Довольно аргументированный скепсис по поводу художественного потенциала этого

взаимодействия, высказанный рядом музыковедов и композиторов¹, имеет серьезные основания и доказывается в целом незначительным количеством примеров подобной ассимиляции, которые причисляют к кроссоверу, либо называют «третьим течением», либо полистилистикой разного типа.

Примеры джазовых сонат или рок-симфоний в целом довольно немногочисленны. Редким является и введение в «неэстрадный» контекст резко контрастной коллажной вставки (вроде джазовых эпизодов в финале 2-го фортепианного концерта Р. Щедрина или танго Мефистофеля в кантате А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста»). Большинство представителей опус-музыки в принципе стараются игнорировать мир музыкальной эстрады. Слишком уж противоположны две эти этики и эстетики творчества!

Однако попытки диалога по-прежнему предпринимаются, что говорит о несомненном и хорошо осознаваемом музыкальным сообществом магнетизме эстрадного мира, продолжающего, вопреки несомненному кризису, сохранять свою притягательность. Диалог с музыкальной эстрадой всегда побуждал композиторов-симфонистов к творческому осмыслению диспозиции этих типов музыки в современном искусстве.

В данной статье будут рассмотрены два сочинения, в которых происходит внедрение эстрадной стилистики в жанрово-стилевой контекст инструментального концерта, – это Концерт для двух оркестров Софии Губайдулиной (1976) и «Фьюжн-концерт» для альты с камерным оркестром Антона Танонова (2010). Жанр репрезентирует тип композиторской музыки симфонической традиции, а его игровой модус предрасполагает к стиливым экспериментам. Цель предлагаемого анализа – выявить концептуальное наполнение этих сочинений, которое поможет пониманию сути онтологического раскола между двумя типами музыки, а также возможностей их творческих контактов. Именно концептуальная направленность анализа позволяет проникнуть «внутрь», на символический уровень музыкального содержания².

Выбор сочинений продиктован желанием сопоставить два примера одного жанра, но разных этапов отечественной музыки последних десятилетий, а также фигуры авторов, принадлежащих к разным поколениям и стиливым линиям, что показывает неснижающуюся актуальность данной художественной проблемы. С. Губайдулина никогда не была

замечена в творческом интересе к музыкальной эстраде, за исключением небольшого, как назвала его В. Холопова, «островка <...> эстрадной музыки высокого стиля» (2014, с. 178), к которому, помимо концерта, примыкает каприччио «Te salutant» и прикладная музыка для кино, к которой Губайдулина обращалась в 1960–1980-е гг. Со времени появления Пяти этюдов для арфы, контрабаса и ударных (1965) Губайдулина осталась приверженной стиливым основам, заложенным и представленным в этом сочинении. Концерт, нетипичный во многих отношениях для творческого облика композитора и, по-видимому, не считающийся ею самой важной работой (судя по умолчанию в ряде интервью), был написан, как указала В. Холопова, по заказу (2014, с. 178).

А. Танонов, напротив, сделал взаимодействие с эстрадной стилистикой важной частью своего творчества. В его позиции можно усмотреть влияние учителя – выдающегося русского композитора Сергея Слонимского, для которого, в отличие и от С. Губайдулиной, и от подавляющего большинства отечественных композиторов второй половины XX в., стремление не уклоняться от контактов с бытовыми жанрами и интонационности эстрадного плана было одной из линий его многогранного творчества. В сочинениях А. Танонова (таких, к примеру, как Симфония, «In Techno и Самба», «Сон о подводной лодке») жанрово-бытовая и чисто эстрадная интонационность имеет весьма выраженный характер. Кроме того, композитор является автором рок-мюзикла «Вий» и эстрадных песен. В его

стилистике, тяготеющей к упругой синкопированности, ясной жанровости и мелодичности, эстрадное начало кажется вполне естественным.

Концерты Танонова и Губайдулиной не похожи многими своими параметрами. Они разномасштабны: 4-частный цикл в первом случае и компактная 1-часть во втором. Имеющиеся в них внемузыкальные импульсы (в виде программных заголовков у Танонова и поэтического текста в середине концерта Губайдулиной) также различно модальны. Но вот что объединяет их, выделяя из числа джазовых концертов или рок-симфоний (вроде произведений Николая Капустина или Юрия Маркина), так это их **демонстративный полистилевой облик**, акцентирующий сущностный, принципиальный раскол между эстрадным и оперно-симфоническим типами музыкального мышления. Драматургические антитезы обладают здесь укрупняющим их мегастилевым противоречием, затрагивающим сущностное противостояние разных типов музыкального мышления. Если подобная установка вполне понятна для Губайдулиной, то Танонов, чувствуя себя в обеих сферах творчества вполне уверенно, **таким образом** решает поставленную перед собой творческую задачу.

У Губайдулиной антитеза, репрезентированная двумя оркестрами – симфоническим и эстрадным, носит характер шокового коллажного стыка, в ярчайшей форме реализующего интонационный конфликт. Начальная остиная тема колокола (оркестр I) настойчиво и многократно задает рефлексивно-вопрошающий тезис, а следующее за ней развернутое ритмическое плато джазовых

ударных, бас-гитары и темпле-блоков (оркестр II) наполнено заводным неостановимым движением, которое сразу меняет траекторию развития на легкую и упругую танцевальность, находящуюся на совершенно другой стилиевой территории.

Две начальные темы концерта Губайдулиной могут быть осмыслены как сущностные репрезентанты разных типов музыки. Сердцевина первой – серьезное философствование, ставящее во главу угла важные вопросы и проблемы Бытия, устремленность к некой цели; направленность второй – упоение и радость от ощущения тела, самодостаточность движения, переполненного энергией и совершенно бесцельного. Ритмическая партия эстрадного оркестра опирается на тембровость джаз-рокового плана, слуховое доминирование и непрерывную остинатность кратких риффов без какого бы то ни было участия мелодии³.

Губайдулина «схватила» здесь суть невероятно сильного массового воздействия эстрадной ритмики, имеющего отчетливую физиологическую подоплеку, которая проявляет мощную суггестию, немедленно побуждающую, как это часто бывает при слушании ритмизованных эстрадных композиций, к моментальному телесному отклику. Кстати, среди разнообразных стилей электронного рока и электронной поп-музыки рубежа XX–XXI в. есть немало и таких, которые основаны практически исключительно на ударной ритмике разного рода и обходятся без мелодики (альтернативный дэнс, биг-бит, драм-энд-бэйс, синти-поп, техно и др.).

Сфера, противостоящая эстрадности, также лишена в экспозиции

концерта Губайдулиной мелодического начала, если иметь в виду тип развернутой мелодики широкого дыхания; она своей категорической исключенностью из мира жанрово-бытовых проявлений достаточно типична для Губайдулиной. В этом сонорном звуковом поле, ярко представленном, к примеру, в ц. 33–42, алеаторически наслаиваются друг на друга звуковые вибрации-арабески, а ударные пребывают в пространстве изоощренной плавающей безакцентной ритмики.

Обе противостоящие друг другу сферы являются, если так можно выразиться, мелодически обделенными. Подобное умозаключение, кажущееся странным для анализа творчества композитора, сознательно отказавшегося во многих сочинениях от ярко выраженного мелодического мышления в пользу изоощренной и тончайшей драматургии тембров, обусловлено драматургическим контекстом «Концерта для двух оркестров» и будет объяснено далее. Заявленная вначале стилевая антитеза повторяется трижды, и каждый раз джаз-роковые риффы наталкиваются на преграду в виде сонорного тематизма первого оркестра, отстраняются и затем вновь возвращаются – и каждый раз все более напористо.

«Фьюжн-концерт» Танонова создан как программный опус, ориентированный на прозаические миниатюры петербургского писателя-сатирика Семёна Альтова. Из его скетчей заимствованы названия трех частей (кроме начальной «Увертюры»): 2-я – «Мотыпаха», 3-я – «Эстетика», 4-я – «В лампочке». Видимо, с фамилией писателя связан в данном случае и выбор со-

лирующего инструмента. Концептуальная направленность предпринимаемого в данной статье анализа объясняет отстранение от этого уровня содержания концерта. Глубинный слой произведения оказывается символичным, и именно он связан с интересующей нас проблемой.

Само название сочинения обозначает диффузный характер сопряжения двух типов музыки. Однако яркие стилевые контрасты здесь также имеют место и возникают с самого начала, но на монотембровой основе. Драматургическая диспозиция этого концерта в сравнении с опусом Губайдулиной инверсионна и движется от эстрадного танца к одной из его возможных противоположностей. Здесь антитезу образуют не соседние темы, а смежные части. Сквозным жанром сочинения является танго, и «Увертюра», выполняющая роль эпиграфа-заставки, экспонирует его в развернутой симфонизированной форме, вызывающей ассоциации с концертными вариантами танго, многообразно представленными, в первую очередь, в сочинениях А. Пьяццоллы⁴.

Танго здесь, определенно, жанровая метафора, нагруженная обильным слоем ассоциаций и значений, из которых концептуально важными в данном случае представляются следующие: танго как один из многочисленных символов мира музыкальной эстрады и танго как весьма действенное искушение на пути поиска духовной опоры (идея А. Шнитке). Впрочем, оба значения сращиваются в рамках драматургического развития и действуют в одном направлении. Тембр альты как нельзя лучше соответствует модусу слегка манерного «ресторанного»

контральто, своим «глубоким» чувственным тембром ведущего слушателя в миры манящей экзальтированной «нездешности».

В трехчастной форме «Увертюры» танго сразу же осуществляет энергетический «разгон», чему соответствует появляющаяся вскоре ремарка «*con faceto*» («с шалостью»); танго-2 в середине оказывается еще более откровенным и «завлекающим»; репризное проведение начальной темы продолжает распалать атмосферу «утех и шалостей», приводя ее к кадансовому *fortissimo*. Здесь мир эстрады несколько иронично преподнесен как мир нарциссический, довольно развязный, склонный к предельному (и даже «запредельному») выявлению и обострению заданной эмоции, способный превратить легкую скерцоность в энергетический разгул – а эта эмоция может оказаться в ряде случаев весьма притягательной и разительной.

Вторая часть концерта Танонова ощущается как противоположный содержательный полюс. Она начинается с длительной зоны передышки, ощущаемой и как протрация после танцевального «нашествия», и как попытка осмысления. Грубоватая остиная квинта воспринимается как нечто природное, настоящее, противоположное «искусственному». Довольно нервная атмосфера этой остановки (благодаря «подраживанию» звуковых уколов, наложению диссонантных пятен, весьма переменчивой нюансировке) словно обнажает скрытое раздражение от столь откровенно искушающего, «заманивающего» танго. Стилевой облик этой сферы с ее напряженным вслушиванием в вибрации оди-

ночных звуков направлен в сторону репетитивной техники.

Итак, в обоих сочинениях налицо противопоставление двух музыкальных миров в виде антиномий «движение, игра – рефлексия», «энергетический выплеск – динамическая интроспекция».

В дальнейшем происходит интенсивное развитие обеих сфер. Его магистральная линия в концерте Губайдулиной связана с активным взаимодействием тембров. Буквально с самого начала экспонирования «темы-ритма» эстрадного оркестра в нее внедряются сонорные контрапункты. К мягким кластерам струнных и вокальных *glissandi* вскоре добавляются реплики фортепиано, флейты, трубы и арфы. В трех обширных динамических волнах звучание оркестров постепенно прорастает друг в друга, и беспроблемный ритмический рифф незаметно обогащается и усложняется изысканными, утонченными тембровыми контрапунктами. На определенном этапе два оркестра образуют общую тембро-интонационную территорию, на которой первоначальная антитеза сменяется интонационным конфликтом **совсем иного рода**. Растет некое напряжение и разворачивается борьба двух сил, репрезентирующих уже не противостоящие оркестры и не два типа музыки, как вначале, а стихии, порожденные туттийным оркестровым симбиозом. Здесь задействованы все тембровые персонажи.

Решенная традиционными средствами антитеза мелодической и ритмической субстанций, струнного и медного звучаний вовлекает в свою орбиту и эстрадный рифф, который «спотыкается» и периоди-

чески прерывается, лишаясь своей беспроблемной и, как было в начале, индифферентной ко всему сути. У саксофонов (оркестр II) и валторн (оркестр I) формируются восходящие секвенции – сначала одна (ц. 6–8), затем другая (ц. 15). В третьей волне нарастания (ц. 24) полутоновые стоны сопрано и скрипок вызывают ощущение настойчивого призыва о помощи. В ответ активно наступают жесткие медные (ц. 25). Напряженнейшее *tutti* двух оркестров в этом драматургическом клубке приводит к грандиозному обвалу с театрально звучащим гонгом там-тамов и тарелок (ц. 33).

Так, первоначальный конфликт между двумя оркестрами сменяется другим, еще более мощным и «перекрывающим» первый. Он вполне традиционен для опус-музыки и проходит сквозь века ее истории как одна из вечных тем – столкновение внеличного напора и человеческой слабости, рока и человека. Губайдулина объединяет оба оркестра для воплощения *этой* генеральной антиномии своего сочинения и таким способом обнажает их возможность решать общие драматургические задачи. «Беспроблемная» эстрада вовлекается в глубоко драматичное поле смыслов и отнюдь не является в нем чем-то чужеродным. Но этой констатации композитору показалось мало, и объединение двух оркестров и двух музык идет еще дальше.

Генеральный конфликт Концерта Губайдулиной, приведший к описанному выше крушению, сменяется развернутым эпизодом рефлексии, начинающимся как реприза «колокольной» темы. Именно здесь (ц. 34) композитор включает поэтическое

Слово, которое должно развернуть семантическое поле произведения в позитивное русло. Сонорная фактура контрапунктически соединяется с восторженными поэтическими строчками А. Фета, декламируемыми, вслед за магнитофонной записью, музыкантами эстрадного оркестра в форме словесного канона. Это явление высокой поэзии можно воспринять как «спасительный круг» после драматического обвала.

Высокодуховная культура выступает не только в роли примирительницы драм и конфликтов; то, что эти стихи читают только музыканты *эстрадного* оркестра, становится переломом и для их пласта звучаний. В *tutti* алеаторически-сонорного звукового «бульона» два оркестра вновь соединяются, рождая в своих недрах новую, итоговую тему – примирение⁵. Здесь-то и занимает главенствующее положение медная группа, объединяющая оба оркестра. Возникает поддержанная практически всеми тембрами двух оркестров **парящая светлая мелодия труб** (ц. 42), воспринимающаяся как попытка умиротворяющего апофеоза, который направлен к снятию противоречий и конфликтов. К медным подключаются возносящиеся вверх струнные, и в этой полифонической коде сочинения как его драматургической вершине и достигается итоговая «симфония» («согласие»), которой уступает место «концерт» («состязание»). И даже резко выделявшаяся в первой половине сочинения своими риффами батарея эстрадных ударных звучит теперь не обособленно-маркированно, а, напротив, объединяется со всей звуковой массой в единое гармоничное целое.

Таким образом, именно **явление мелодии** в финальной фазе концерта Губайдулиной и становится тем главным событием сочинения, которое позволяет ретроспективно оценить все предыдущие этапы как процесс обретения точки опоры в виде экспрессивного мелосного развертывания. Эта тема-воспарение, тема-воспевание в стилевом отношении представляет собой пример кроссовера, включающий ритмический пласт джазовой «батареи» и мелос, близкий инструментальному тематизму советской киномузыки 1970-х гг., всегда оплодотворяемой эстрадными флюидами в многослойную оркестровую фактуру отнюдь не эстрадного типа.

В концепции произведения Губайдулиной такой стилевой микст оказывается способным убедительно сформулировать позитивный, светлый драматургический вывод. В этом можно не без основания усмотреть неожиданную для автора «Рубайята» устремленность к стилевому компромиссу, способному эффективно разрешать противоречия, примирять конфликты и итожить извилистые звуковые нарративы. Правда, Губайдулина даже в таком нетипичном для себя сочинении остается собой и отказывается от простого и однозначного «happy end'a»: высоко парящие трубы в последний момент скатываются вниз, а у скрипок, певших вместе с ними «песнь надежды», мерцает и переливается тихое и печальное симфоническое трезвучие.

Во «Фьюжн-концерте» Танонова интонационно-содержательные противовесы эффектной эстрадной стихии носят иной стилевой облик. Но оказывается, что не полистилевые

контрасты в этом концерте имеют решающее значение. В отличие от произведения Губайдулиной, антиномия эстраднему высказыванию выстраивается Таноновым **на той же самой стилевой основе**: противопоставленными миру развлекательных ритмов становятся темы, близкие песенности, и это ощущается как антиномия между танцем и песней, ритмом и мелодией «внутри» эстрады. Рассмотрим, как реализуется путь поиска духовной опоры в концерте Танонова.

Еще в недрах репетитивного звукового поля 2-й части возникает простая элегичная мелодия (т. 28), контрастирующая своим спокойным характером нервно-«колючему» интонационному контексту – в концерте впервые возникает атмосфера серьезности. Следующая тема 2-й части – светлая, наивно-бесхитростная, украшенная тихим звучанием клавесина, легко отстраняя грубые и враждебные срывы (т. 46, 60 и 77), как ни в чем ни бывало, утверждается в качестве детски-инфантильной идиллии-грезы. Только эта мелодия, воплощенная композитором с явной иронией, представляется ложной опорой: топос «сладкого» эстрадизированного ретро, обращающий нас в мир квазиклассицистской идиллии, уводит в сторону от попытки противопоставить искушающему танго нечто более весомое, стержневое, значительное. Бесхитростная искренность слишком легковесна. Поскольку все указанные темы – и танго, и романсовая элегия, и беззаботная ретропесенка – имеют в своей основе бытовые истоки, это связывает их в единое стилевое целое как разные грани мира бытовой эстрадной жанровости. Следова-

тельно, в концепции концерта есть два мира эстрады – телесно-ритмизованный, яркий, «гламурный» и эмоционально глубокий, скромный, душевный и проникновенный.

Однако и само танго как носитель эстрадного блеска оказывается неоднозначным. С одной стороны, это роскошный танец – «победитель», за которым в поиске темпераментной экспрессивности, виртуозной зрелищности и распаленной чувственности склонны пойти миллионы поклонников. С другой стороны, танго в концерте Танонова еще и своего рода персонаж с довольно драматической судьбой. Этим коллизиям посвящена 3-я часть «Фьюжн-концерта».

Искушающее, обольщающее танго, синкопированная сладострастность которого усилена «нажимом» радостно взвизгивающих контрапунктов и ритмичностью ударных, неожиданно подвергается звуковой коррозии и разрушению. С т. 66 весь струнно-смычковый блок во главе с солистом охватывает звуковая энтропия; мелодия у альты заменяется на жутковатое подвывание-постанывание, словно танго молит о помощи (этот эффект создает микро-*glissando* между полутонами гаммообразного хроматического восхождения). Остается только метрономический (механический!) каркас стучащего ритма, на фоне которого еле слышно у клавирина и органа призрачно звучат танцевальные синкопы. Происходит деформация и разрушение танца, а вместе с ним и атмосферы танцевального упоения.

И вполне логичным резюмированием произошедшей драмы становится каденция альты, в которой царит

растерянность и противоречивость. Ритмоформула танго постепенно перерождается в драматизированный монолог, в котором ощущается стремление к взлету, преодолению «искуса» завлекательной танцевальности, воспарению в иные интонационные сферы, но всякий раз мелодическое восхождение с какой-то неотвратимой неизбежностью сменяется многократными падениями в самый низ альтового регистра.

После этого последнего «островка» драмы танго возвращается – но в самом необычном для этого властного танца виде – как реминисценция – тихо, робко, «осторожно», словно издали. Это «мимолетное виденье», мираж танца. Но природа танго и его энергетика берут свое – и сладостное танцевальное искушение восстанавливается в полном объеме, продолжая «обольщать» и дальше. Правда, не достигая триумфальной кульминации (она приберегается для концовки сочинения), танго быстро «съезживается» в *glissando* флексатона.

Танго в концерте Танонова оказывается символом искушения, гедонизма и праздничности, и оно охотно несет нас и в миры банально окрашенной экзальтированности, и – вместе с тем! – в по-настоящему искренние проявления ритмико-мелодической экспрессии. Но вдруг в нем обнаруживается – всего лишь на несколько мгновений! – нечто, неожиданно наполненное печалью и умиротворением. Этот *иной мир*, извлеченный из недр шумной танцевальности, представляется самой нетривиальной жанровой метаморфозой.

Еще одна «точка опоры» в сочинении Танонова возникает в фина-

ле, который выводит развитие на массовую площадку. Мир музыкальной эстрады предстает здесь как реализация драматургической линии «Увертюры» – начатый в ней процесс движения к энергетическому росту реализуется в полном объеме. *Initium* финала – новая мелодия, весело звучащая у солиста. Мелодия является интонационным гибридом: ее первые мотивы соединяют «осколок» советской песенности⁶ и типично блюзовый каданс, демонстрируя этим симбиозом обобщенный образ-символ одного из ликов всеобщего мира эстрады XX в. В результате развития темы, идущего на фоне шуршания трещотки, к которой добавляется разгульный свист альтовых флажолетов *fff*, ее жизнерадостность и праздничность кажутся в итоге преувеличенно-избыточными. В танец «веселых ребят» нашего времени охотно включается и лейтритм танго – как генеральная метафора концерта (т. 19).

Далее происходит событие, вызывающее отчетливые параллели с концертом Губайдулиной. Эффектный срыв все более и более усиливающегося танцевального натиска приводит к длительному эпизоду рефлексии: после резкого перкуссивного «выстрела» (т. 83) резвый галоп отступает. В разделе *Largo* возникает строгая и печальная элегия альты – здесь тембр этого инструмента, который по словам Гектора Берлиоза, «полон глубокой меланхолии» (1972, с 81), репрезентирует свою сущностную природу. Искренний пафос этого высказывания воспринимается как слово автора, желающего утвердить спокойный, несуетный бытовой напев, простой и неброский, в качестве чего-то ис-

тинного и глубоко важного. Оазис душевности, тишины и сдержанности, однако, весьма невелик, и признанное светлой печалью альтовое соло резко обрывается вторжением лишь временно отключенного «распаленного» туттийного неистовства и «обрушивающейся» танцевальности. Тандем танго и основной темы финала приводит к максимально возможной точке бешеного энергетического кипения. В этом звуковом поле «зашкаливающего» динамического буйства, треска и свиста (в партитуру введен свисток) солист вместо мелодического интонирования неистово на *fff* отстукивает ритм (с т. 132 до конца). Ритмизованная эстрада в разухабистой броскости, ухарском улюлюкании и блескучей праздничности достигает апогея, триумфа, апофеоза.

Два рассмотренных сочинения, сходящиеся в отражении базовых основ музыкальной эстрады с ее мощными природными механизмами массового воздействия, акценты данного отражения расставляют по-разному. Губайдулина писала свой концерт во время расцвета советской эстрады, и, не являясь ни в малейшей степени ее частью, «с высоты птичьего полета» захотела отразить тот гармоничный посыл, который возникает от скрещения двух оркестров, помещенных в «единое поле позитивных значений» (Цукер А., 1993, с. 228). Поэтому и сочинение ее – светлое и даже восторженное.

В концерте же Танонова, написанном в эпоху тотального торжества безликой попсы, зажигательные эстрадные ретротанцы находятся в ином смысловом контексте. Помимо восхищения не ослабевшей до

сих пор привлекательностью танго и фокстротов, этот контекст рождает скрытое предупреждение о границах допустимого в эксплуатации эстрадных средств, манипулирование которыми может стать опасным в силу крайней эффективности простейшего ритмико-механистического давления. Оно способно легко «завести» публику и также легко увести ее, приученную к подобным сильнодействующим средствам, в сторону, противоположную художественности.

Здесь явственно просматривается мысль о том, что энергетический потенциал эстрады при соответствующих условиях может обернуться не «праздником души», а напротив, духовным опустошением. В таком контексте обыкновенная и естественная жизнерадостность легко оборачивается пошлостью, гримасой кича, превращается в вульгарную «веселуху», в нечто агрессивно-бездумное, возможно, даже – в самых крайних проявлениях – живоотно-физиологическое, и за всем этим стоит стремление **таким образом** отразить безудержную энергию жизни.

Вместе с тем оба композитора представляют в своих концертах и иной потенциал эстрадных средств, который можно назвать примиряюще-гармонизирующим. В этом «блоке» на первом месте находится мелодика, оторванная от остиной ритмизованности, и она порождает в драматургии обоих произведений драматургические узлы, стягивающие все линии развития. Поэтому думается, что противопоставление мира эстрады опус-музыке у Губайдулиной и Танонова не носит уничижительного оттенка. «Заводные», упругие ритмы,

управляющие мелодикой или способные вовсе обойтись без нее, представляют эстраду как одно из проявлений праздничных граней жизни, ведущих в мир стихийности и гедонизма, а также таких измерений бытия, которые, вслед за В. Холоповой, можно определить так: «душа через тело» (2008, с. 38).

В финале «Фьюжн-концерта» нарисован образ нашего времени, в котором скромная глубина отступает под натиском нагло-шумной эстрадности. Но это отнюдь не приговор тому миру великой эстрады, к которому принадлежат И. Дунаевский и А. Пяццолла, аллюзии на мелодии которых в сочинении Танонова побуждают к тем или иным смысловым параллелям. Настоящие мастера эстрады никогда даже близко не разрешали себе подходить к граням, за которыми располагаются «банальность и К⁰». Такое понимание побудило Танонова к созданию оркестровой композиции «Dunaevsky Forever», представляющей собой парафразы на темы Исаака Дунаевского и проникнутой глубочайшим восхищением музыкой выдающегося композитора-песенника.

Двойственность, даже противоречивость эстрадной музыки и нисходящая линия ее эволюции к концу XX в. объясняет наличие контрастных точек зрения, к примеру, у Сергея Слонимского. В 1973 г. он написал лучезарный Концерт для оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов, в котором две музыки приветливо протягивают друг другу руки и соединяются в интонировании красивых лирических мелодий. А спустя 15 лет с нескрываемой тревогой он же предупреждал о нашествии безликой попсы: «Это страшно –

ежедневное привыкание к агрессив-но-рефлекторному фону жизни» (Цу-кер А., 1993, с. 245).

Диалог «серьезного» и «легкого» искусства в сегодняшних услови-ях, в которых опус-музыка боль-шей частью направлена в сторону от массового восприятия, а эстра-да пребывает в состоянии уныло-инертного самоповторения, может быть достаточно перспективным. «В начале XXI века жажда противо-поставления популярной и класси-ческой музыки больше не имеет ни интеллектуального, ни эмоциональ-ного смысла. Молодые композиторы выросли, слушая поп-музыку, и они используют или игнорируют ее в за-висимости от требований ситуации» (Росс А., 2015, с. 511).

Этот диалог заинтересовал в XXI в. разные поколения композиторов. Не конфликт «двух музык», а возмож-ность их «мирного сосуществования» реализуется в сочинениях Алексея Рыбникова, Леонида Десятникова, Антона Батагова, Романа Столяра, Павла Карманова, Андрея Молчанова, Дмитрия Курляндского и других ком-позиторов. О необходимости встреч-ного движения высказался достаточ-но отдаленный от эстрады по стилю своих первых опусов молодой компо-зитор Алексей Ретинский: «Сегодня стирание всех этих жанровых границ приведет через 20–30 лет к возникно-ванию необыкновенных жанров. И все наши потуги разграничить, сказать “Это наша территория, а это ваша” бу-дут казаться смешными»⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подобные взгляды обобщены в содер-жательном исследовании А. Цукера (1993).

² В одной из последних работ, посвящен-ных данному направлению анализа, сказа-но: «Именно концепция как идейно-содер-жательный субстрат, к выражению которого в конечном счете (осознанно или интуитив-но) стремится художник, является выс-шим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность все и вся в дан-ной композиции» (Демченко А., 2019, с. 4).

³ О физиологической природе воздей-ствия на аудиторию рок-музыки необы-чайно возросшей функции ритма, «неведо-мой дотолы в европейской музыке», писала В.Дж. Конен (1994, с. 125).

⁴ В одном из откликов на премьеру «Фьюжн-концерта» первая часть концер-

та была названа журналистом Ильей Ов-чинниковым «парафразой на темы Астора Пьяццоллы» (2014, с. 24). На самом же деле цитат мелодий аргентинского масте-ра в концерте Танонова нет; все звучащие здесь танго оригинальны.

⁵ Это ее первое полное проведение. Оно подготовлено двукратными «предвосхище-ниями» начального мотива после ц. 9 и пе-ред ц. 20.

⁶ Начальный мотив темы намекает на песню И. Дунаевского «Черная стрелка» из кинофильма «Веселые ребята».

⁷ Травина Н. Интервью с Алек-сеем Ретинским // Культура. 2018. 27.11. URL: http://nvo.ng.ru/culture/2018-11-27/8_7449_retinski.html (дата обращения: 03.06.2019).

ЛИТЕРАТУРА

Берлиоз Г. Большой трактат о современ-ной инструментовке и оркестровке: В 2 т. М.: Музыка, 1972. 840 с.

Демченко А.И. Анализ музыкальных произведений. Концепционный метод. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2019. 144 с.

Конен В. Третий пласт: Новые массовые жан-ры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.

REFERENCES

Berlioz, G. (1972), *Bol'shoi traktat o sovremennoi instrumentovke i orkestrovke* [A great treatise on modern instrumentation and orchestration], in 2 vol., Muzyka, Moscow, 840 p. (in Russ.)

Cherednichenko, T.V. (1994), *Muzyka v istorii kul'tury* [Music in the history of culture], vol. 1, Allegro-press, Dolgoprudny, 220 p. (in Russ.)

Овчинников И. Двойное вращение // Музыкальная жизнь. 2014. № 12. С. 24–25.

Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век / пер с англ. М.: АСТ, CORPUS, 2015. 560 с.

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

Холопова В. Музыка как вид искусства. 4-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. 320 с.

Цукер А. И рок, и симфония... М.: Композитор, 1993. 304 с.

Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Вып. 1. Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994. 220 с.

Demchenko, A.I. (2019), *Analiz muzykal'nykh proizvedenii. Kontseptsionnyi metod* [Analysis of musical works. The conceptual method], 2 ed., Yurait, Moscow, 144 p. (in Russ.)

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

Kholopova, V. (2014), *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form], 4 ed., Lan', Planeta muzyki, Saint Petersburg, 320 p. (in Russ.)

Konen, V. (1994), *Tretii plast: Novye massovye zhanry v muzyke XX veka* [The third layer: New mass genres in music of the XX century], Muzyka, Moscow, 160 p. (in Russ.)

Ovchinnikov, I. (2014), "Double rotation", *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 12, pp. 24–25. (in Russ.)

Ross, A. (2015), *Dal'she – shum. Slushaya XX vek* [Then the noise. Listening to the twentieth century musical life], AST, CORPUS, Moscow, 560 p. (in Russ.)

Tsuker, A. (1993), *I rok, i simfoniya...* [Both rock and Symphony...], Kompozitor, Moscow, 304 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Коробейников Сергей Савельевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра, литературы и музыки Новосибирского государственного театрального института, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: korobeinikov61@gmail.com

Author information

Sergej S. Korobeinikov, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Department of theater's, literature's and music's history at the Novosibirsk State Theatre Institute, associate professor of the Department of music history at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: korobeinikov61@gmail.com

Поступила в редакцию 07.02.2020

После доработки 15.04.2020

Принята к публикации 20.04.2020

Received 07.02.2020

Revised 15.04.2020

Accepted for publication 20.04.2020

«ПАССАКАЛИЯ И ФУГА» ДЛЯ БОЛЬШОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА ЗДРАВКО МАНОЛОВА – ВКЛАД В ЕВРОПЕЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТВОРЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ XX в.

С.В. Врангова-Петкова¹

¹ Национальная музыкальная академия «Проф. Панчо Владигеров», София, 1505, Болгария

Аннотация. Статья посвящена одному из забытых и утраченных шедевров болгарской музыкальной культуры середины XX в., рукопись которого была открыта в 2012 г. – «Пассакалия и fuga» для большого симфонического оркестра (1954) композитора, теоретика, исполнителя и профессора полифонии Здравко Манолова. Вписываясь в синхронные процессы неоапелляции европейской музыки XX в., выражая через полифонию и ее жанровый круг тенденции в болгарской композиторской школе середины века, произведение Здравко Манолова – это высший синтез индивидуальных, региональных и универсальных предпосылок. Воссоздавая композиционно-драматургическую традицию Барокко через призму присущей ей контрапунктической техники и структурных принципов, «Пассакалия и fuga» являются демонстрацией блестящей оркестровой полифонии и, в частности техники аугментации. В композиции представлены региональные песенно-танцевальные тематические модели, развитие которых определяют нетипичное для пассакального вида появление жанрово-характерного профиля вариационных процессов и свободные аспекты в формообразовании. Вариационный цикл представляет собой последовательность из пятнадцати вариаций и двойную fuga с совместной экспозицией тем – моторной, жанрово-танцевальной формулы и редуцированным и преметризованным вариантом пассакальной темы. Высокое творческое достижение «Пассакалии и fuga» для большого симфонического оркестра позволило внести яркий вклад в европейские жанровые традиции XX в.

Ключевые слова: пассакалия и fuga, аугментационная техника, контрапункт, полифония пластов, Здравко Манолов, вариационная форма, болгарская музыкальная культура, необарокко.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Врангова-Петкова, С.В. «Пассакалия и fuga» для большого симфонического оркестра Здравко Манолова – вклад в европейские музыкально-творческие традиции XX в. *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 2. С. 144–156. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10032.

“PASSACAGLIA AND FUGUE” FOR LARGE SYMPHONY ORCHESTRA BY ZDRAVKO MANOLOV – A CONTRIBUTION TO THE EUROPEAN MUSICAL AND CREATIVE TRADITIONS OF THE XX CENTURY

S.V. Vrangova-Petkova¹

¹ National Music Academy “Prof. Pancho Vladigerov”, Sofia, 1505, Bulgaria

Abstract. This article is dedicated to one of the long lost and forgotten masterpieces of the Bulgarian musical culture in the middle of the 20th century, whose manuscript was found in 2012. This is the Passacaglia and fugue for a large symphonic orchestra by Zdravko Manolov, a composer, theoretician, performer and professor in polyphony. By its incorporation in the synchronic processes

of neo classicism in the European music of the 20th century as seen in the works of composers such as Hindemith, Lutoslawski, Shostakovich, Britten, etc, and by manifesting through polyphony and its genres the trends in the Bulgarian composer school from the middle of the century, the work of Zdravko Manolov is a supreme synthesis of individual, regional and universal prerequisites. Re-creating the baroque tradition in composing and dramaturgy through the prism of its inherent contrapuntal technique and structural principles, Passacaglia and fugue is a demonstration of a brilliant polyphonic, more specifically, augmentation technique. Regional song and dance theme models make themselves evident in the composition and their involvement defines the untypical of the passacaglia genre-and-characteristic profile of the variation processes and the free aspects in the form establishment. The variation cycle is a sequence of fifteen variations and a double fugue with a joint theme exposition – a brisk and genre-and-dance formula along with a reduced variant of the passacaglia theme in a new meter. As a supreme creative achievement, the Passacaglia and fugue adds a notable contribution to the European genre tradition of the 20th century.

Keywords: passacaglia and fugue, augmentation technique, counterpoint, polyphony of layers, Zdravko Manolov, variation form, Bulgarian musical culture, neo baroque.

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

For citation: Vrangova-Petkova, S.V. (2020), “«Passacaglia and Fugue» for large symphony orchestra by Zdravko Manolov – a contribution to the European musical and creative traditions of the XX century”. *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 144–156. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10032. (in Russ.)

...Его интересовали формы, которые остаются, которые вечны. <...> У него была уверенность человека, который <...> знает суть без подражания (Кръстева Н., 2008, с. 168).

Композитор, теоретик, исполнитель, профессор полифонии и автор учебников по этой дисциплине, чрезвычайно самобытная и оригинальная личность, Здравко Манолов (1925–1983) является значимой фигурой болгарской музыкальной традиции второй половины XX в. Он продолжает род основоположника болгарской профессиональной композиторской школы Эмануила Манолова (1858–1902), унаследовав традиции, это отношение к музыке как к символу духовности нации. После смерти Здр. Манолова в неизвестности остается множество партитур и архивных документов, которые со временем постепенно выявляются и заполняют мозаику, описывающую харизматическую личность. «Многонаправленность и высокие измерения его творчества всегда будут труднодостижимым эталоном профессионализма в современ-

ной и будущей музыкальной культуре» (Славова Цв., 2008, с. 13).

В 2008 г. появилось монографическое исследование его ученицы Цв. Славовай, посвященное личности и творчеству Здр. Манолова, которое является основным источником информации о нем в этой статье. С точки зрения культурной памяти, по словам автора, это «маленький “колокольчик”, чтобы не заглох “голос” болгарского музыкального мира, “чтоб мы помнили и чтити наши большие имена»» (Славова Цв., 2008, с. 4).

«Пассакалия и фуга» для большого симфонического оркестра – композиция созданная в 1954 г. через год после окончания Здр. Маноловым консерватории по классу композиции профессора Парашкева Хаджиева. Это произведение, которым он заявляет свое профессиональное присутствие. Впервые исполненная¹ на Третьем обзоре болгарского музыкального творчества в 1956 г., эта удивительная композиция была записана в Музыкальном фонде БНР, но с тех пор она погрузилась в незаслуженное забвение. Во втором десятилетии XXI в.

рукопись произведения была найдена и передана на хранение в библиотеку Национальной музыкальной академии «Проф. Панчо Владигеров» (София) пианистом и аранжировщиком Христо Кралевым, который написал о ней дипломную работу (2012). Исследование работы в настоящей статье проводится на основе этой рукописи и является аналитической и аксиологической попыткой включить эти знания в национальный и европейский культурный контекст.

Композиция сквозь призму европейского и национального исторического контекста. «Пассакалия и фуга» для большого симфонического оркестра Здр. Манолова следует композиционной практике, корни которой уходят в эпоху Барокко, но переживает ренессанс в музыке XX в., когда общая творческо-стилистическая парадигма актуализирует ценности – жанры, формы, композиционные техники и другие, принадлежащие к традициям XVII – середины XVIII вв. Вот почему в данном случае конкретный выбор жанровой модели композитором демонстрирует раннюю необарочную ориентацию в его музыке. Стилистический, драматургический и жанровый барочный комплекс – модель «пассакалия и фуга» – сохраняет творческую актуальность в последующие эпохи, благодаря четкой композиционной закономерности и логике. При этом симптоматический и независимый от исторической и стилистической конкретики композиционного текста принцип интонационной связи между темами пассакалии и фуги творчески проследживается в ярких вариационных произведениях И. Баха, Л. Бетховена, И. Брамса, П. Хиндемита и др.

Значение и актуальность явления пассакалии в широком масштабе процессов европейской музыки в се-

редине XX в., а также пластичность и семантика формы, позволяющие ей функционировать и адаптироваться к различным жанровым условиям как концерт, симфония, балет, опера, камерно-инструментальная музыка, превращают пассакалию в «актуальную и мощную интегральную культурно-творческую идею, способную обобщить наиболее значимые качества эпохи» (Кърклиясийски Т., 2017, с. 131).

В более широком контексте жанровой системы болгарской национальной музыкальной культуры середины XX в. «Пассакалия и фуга» Здр. Манолова входит в тенденцию, связанную с «сознательным стремлением создать новую, в отношении практики предыдущего творческого поколения композиторов, образную сферу, приближающую болгарскую музыку к концептуальной проблематике и стилистическим средствам «общеевропейского потока современности» (Беливанова К., 2002, с. 124), а также и с новой интерпретацией классики. В творческом сознании композиторов поколения Здр. Манолова, таких как Лазар Николов (1922–2005), Константин Илиев (1924–1988), Георги Тутев (1924–1994), категория классическое во многих случаях абстрагируется до понятия «образцы», какие, например, представляют полифоническое мышление и конструкции типа Баха, сонатно-симфонические типы тематической разработки, локально-специфические метроритмические модели и типы организации времени.

Эпоха Барокко формирует пассакальные остинатные вариации как «строгие» в смысле неизменного конструктивного значения остинато в построении формы, насколько это касается его интонационного профиля и звуковой позиции². При этом моно-

аффектность и образно-тематическое значение единого равномерного движения в рамках пульсации трехдольного метра, воплощения возвышенности, а также возможные риторические интерпретации в контексте религиозной символики, образуют устойчивый жанровый код – структурно-семантический инвариант пассакалии. Взгляд на состояние и значение жанра в музыке XX в.³ демонстрирует палитру разнообразных решений по амплитуде между «общей контекстуальной жанрово-стилистической и конкретной композиционно-текстовой функцией» (Кърклияски Т., 2017, с. 138). В этих решениях остигательность смешивается со свободными или даже невариационными построениями, трансформируется в фактурное отношение, выраженное в многотемности, в полифонии пластов (термин В. Протопопова (1962, с. 66)), преломленных через призму неоклассицизма на языковом уровне.

По мнению Томи Кърклияски, выделяются две основные тенденции в интерпретации пассакальной традиции, главным образом на основе тематического отбора. *Первая* образуется на основании «универсальной конструктивной логики <...> и категориальном жанрово-стилевом синтезе» (2017, с. 144), абстрагированными от возможных национальных жанровых и тематических факторов. *Вторая* проявляется во взаимодействии интонационно-структурных, стилистических и семантических предпосылок, возникающих из барочной музыки, с фольклорными тематическими моделями.

В качестве модели в болгарской музыке, указывающей на первую тенденцию, можно выделить пассакальную модель из «Концерта для струнного оркестра» (1949) Лазара Николова. На первый взгляд, художественная структура «Пассакалии и фуги» Здр. Мано-

лова объединяет две общие тенденции, изложенные выше, – еще при звучании первого контрапункта баховского типа пассакальной темы раскрывается фольклорно-песенная определенность тематизма. Она продолжается и подтверждается характерной восьмой вариацией, в абстрагированном танцевальном колорите фуги, а также в некоторых специфических формулах каденции. Все это свидетельствует о преобладании в данной оркестровой работе второй вышеупомянутой тенденции.

Общая композиционная организация цикла. Вариационный цикл – последовательность из пятнадцати вариаций и двойной фуги с совместной экспозицией тем – моторной, жанрово-танцевальной формулы и редуцированного (со сменой метра из 3/4 в 6/8) варианта пассакальной темы. Последняя часть фуги содержит признаки двухфазной коды всего цикла, первая стадия которой имеет статус триумфальной последней мажорной вариации пассакальной темы в аугментации, а вторая представляет собой репризу характерного полифонического фрагмента вариаций и настоящую коду.

Организация работы пересекается с типами логики, исходящей из различных семантических, тематических, архитектурных, драматургических моделей. Но в общем построении модель пассакалии определенно имеет приоритет, и развертывание ее пятнадцати вариаций происходит до области золотого сечения (т. 281), которая в то же время выступает как кульминационное плато. Фугу – особенно с учетом ее интонационной связи с пассакалией – можно интерпретировать как очередную свободную вариацию (экспозиция и реперкуссия), а затем, в заключительной части (по возвращении пассакальной темы в аугментации и одноименном мажоре), продолжает-

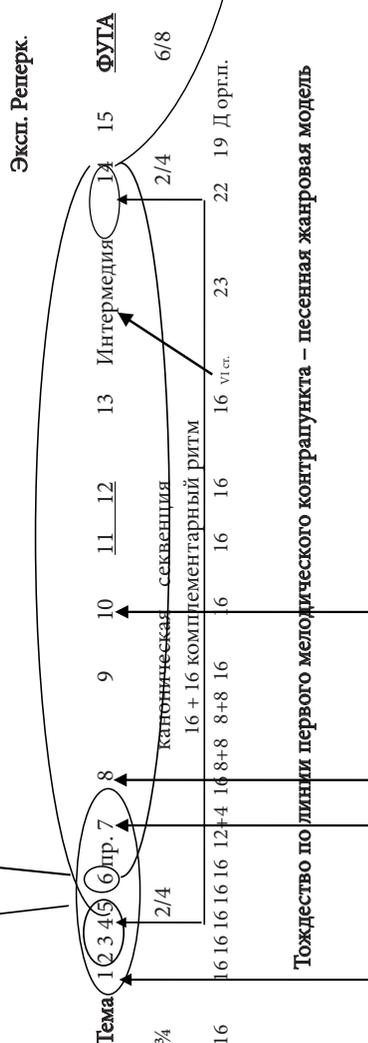
148

Экспозиция Характерная Пере- Лирический Финал
в-ция. Танец. ходная центр Накопление
Обобщение

Ладовый центр

Сло- un poco Mode- Ve- mosso Andante Подвиж- Мело Presto Presto accel.
койно più mosso rato село VIII IX X - XI XII XIII XIV-XV

I - VII 8 9 10 11 12 13 Интермедия 14 15 ФУГА



Тожество по линии первого мелодического контрапункта – песенная жанровая модель

Остинатный вариационный цикл, в котором фугу, имея в виду ее тематическую связь с остинатной темой, можно рассматривать как предпоследнюю, свободную вариацию

Кода всей композиции		
1. Заключительная часть фуги – F-dur	Реприза канонической секвенции вариаций 6 и 14	Настоящая кода Т орг. п.
2. Последняя ости-натная вариация на аутментацию темы пассакалии.		
3. Начало заключи-тельного темати-ческого синтеза	Д орг.п.	

Двойная fuga с совместной экспозицией тем – моторно-танцевальной, в вертикальном синтезе с вариантом пассакальной темы и бифункцио-нальной заключительной частью.

Рис. 1. Здравко Манолов, Пассакалия и fuga f-moll. Общая схема композиции

ся оstinатно-вариационный процесс (рис. 1).

В этой полифункциональной части реализуются вертикальный и горизонтальный тематический синтез на уровне общей композиции через чрезвычайно сложное контрапунктическое развитие, включающий обе темы фуги, их противосложения, аугментированные варианты пассакальной темы и ее песенный контрапункт из первой вариации. Каноническое ведение моторной темы фуги у *Fl.* и *Tr.* в начале раздела, который вносит одноименный мажор, постепенно перерастает в стреттно-имитационную экспозицию в высоком фактурном пласте в оппозиции к оstinатному в *Vc.* и *Cb.* и песенной теме в *V-ni I* и *V-ni II*.

Четко сформированная полифония также подчеркивается специфической полиметрией, созданной конфликтом между песенной темой (двухдольно оформленной) и темами пассакалии и фуги (трехдольные). Второй этап коды последовательно переходит на доминантовый органнй пункт (с репризой характерного элемента пассакалии) и тонический органнй пункт со стреттным проведением моторной темы фуги.

Драматургический ракурс композиции. С точки зрения общей драматургии, развитие вариаций допускает сонатно-циклическую интерпретацию (экспозицию, жанрово-танцевальный центр, лирический центр, интермедию-переход и финал). Первые семь вариаций образуют экспозиционный блок, четко ограниченный арочным разделением и внутренними субвариационными связями, восьмая вариация является характерным жанрово-танцевальным центром, девятая – с переходным характером, а вариации 10–13 образуют подвижный лирический центр, в котором выделяется и ладовое изменение по линии одноименного мажора (вар. 11–12). Последние вариации имеют кульминационный характер, синтезируют

ритмические и фактурные модели из предыдущих, преодолевая структурную и интонационную модель оstinатной темы. Следующая fuga/свободная вариация реализует фактурную и композиционную модуляцию, концентрируя в новой структуре многообразие используемой до этого момента полифонической техники. На заключительном этапе формы достигается уникальное объединение различных типов развития путем объединения функций развития и синтеза, с одной стороны, в контексте фуги, с другой – целостности формы.

Тематическое единство и архитектурные опоры композиции. Естественным объединяющим фактором оstinатно-вариационной композиции является ее тема – детерминирующая структура, закладывающая интонационный потенциал развития. Она представлена в низком регистре (*Vc.*, *Cb.*) и имеет форму 16-тактового периода из двух предложений (нехарактерного для соответствующих тем жанра Барокко, как в большом масштабе, так и в методах его построения). Что касается ритмической дифференциации, то построение предложений абсолютно идентично, в то время как с точки зрения развития мелодии, существует инверсионное прорастание, моделирующее вариантную повторность. Тема очень хроматизирована, она имеет имитационно-полифоническую субфактуру с прогностическим значением для общей композиционной организации формы (пример 1).

Другой фактор интонационного единства – это мелодический контрапункт первой вариации, который приобретает статус своеобразного песенного рефрена, появляющийся в процессе композиции четыре раза (в первой вариации, в конце блока экспозиции, в лирическом центре и в коде). Значение этого контрапункта также является подтверждением известных тенденций к многотемности в интерпретации пассакальной формы в музыке

Пример 1. Здр. Манолов «Пассакалия и фуга» для большого оркестра. Тема

XX в.⁴ Этот тематический элемент привносит стилизованные фольклорно-песенные характеристики и может рассматриваться как источник ряда мелодических решений в развитии пассакальной формы. Даже жанровый контраст (песня – танец) в характерной восьмой вариации осуществляется на мелодическом уровне как мотивное сочетание его интонаций.

Другим тематическим элементом, нагруженным тектонической функцией (по Е. Назайкинскому), но также с символическим значением по отношению к барочной традиции, является каноническая секвенция первых четырех тактов пассакальной темы, сведенных до мелодической графики и преобразованных с точки зрения метроритма; они вступают как пропоста канонической секвенции в свободной шестой вариации. Появившись трижды в конце экспозиционного блока (вар. 6), в центре (вар. 14) и на заключительной фазе, эта имитационно-полифоническая микроструктура становится дополнительной тектонической основой вариаций арочного принципа. Идея арочной (мостовой) дифференциации предусмотрена в экспозиционном блоке (рис. 2), где первая и седьмая вариации обрамляют про-

цесс с упомянутым песенным контрапунктом и тембром струнных, вариации же от второй до четвертой являются субвариационной группой, а пятая повторяет на расстоянии мелодическую тему второй.

В данной концентрической структуре пятая вариация является бифункциональной, выполняя, с одной стороны, роль репризы, а с другой, – создавая новый процессуальный стимул, – превращается в первую свободную вариацию. Подход к заключительной каденции также свободный – в данной теме она сформирована в духе барочной конвенции (V – V – I), выражающей устойчивость, необходимую для баланса при его общей хроматической насыщенности, в то время как пятая вариация остается гармонически открытой. Рыхлость ее заключительной фазы позволяет следующей, также свободной вариации, протекающей по доминантовому органному пункту, рассматриваться как своего рода расширение. Именно в шестой вариации полимелодическая контрапунктическая сущность остигатной вариации переформулирована в имитационно-полифонический прорыв, который содержит в себе общую об-

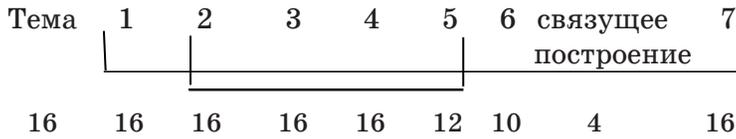


Рис. 2. Здравко Манолов, Пассакалия, экспозиционный блок вариаций

разно-драматургическую и композиционную перспективу в произведении по принципу *pars pro toto*.

Периодичность появления канонической секвенции (6 вар., 14 вар., реприза-кода – см. рис. 1), относящейся к архитектонике, позволяет разделить целое на три большие фазы. В то же время создается аналогия с инверсионным прорастанием, указанным в теме (*ав*, *а1в*), но уже в макрорамке общей структурной организации.

«Пассакалия и fuga» Здр. Манолова – яркий пример органичного творческого сочетания в одном лице ипостаси композитора-практика, теоретика и учителя полифонии. В композиции демонстрируются приемы и техники строгого и свободного полифонического стиля, преломленные сквозь призму расширенного тонального, новомодального и хроматического мышления середины XX в. Это творческое подтверждение тезиса С. Танеева об универсальности имитации, канона и сложного контрапункта, который может охватывать любое мелодическое содержание в любой гармонической системе (1909, с. 5). В этой ранней работе практически были реализованы сформулированные композитором в его учебниках по полифонии основные направления для достижения сохранения и развития тематического материала при построении музыкальной формы: «имитационность, вариантность, подчинение

и возникновение из одного мелодического прототипа и контрапунктическое сочетание мелодического (тематического. – С.В.) материала» (Манолов З., 1975, с. 111). Цв. Славова (2007, с. 230) обращает внимание на постепенную кристаллизацию этого постулата⁵. И в теоретическом постулате, и в композиции, принцип вариантности (интонационной, метроритмической, жанровой и пр.) имеет первостепенное значение, так как все этапы в «Пассакалии...» построены на разных вариантах пассакальной темы (пример 2).

В ходе анализа хоровой песни Здр. Манолова начала 1970-х гг. «Кое ми цвете най-рано рани» («Какой цветок мой самый ранний») – с ее трехчастной репризной структурой, в которой используются остинатная, каноническая и аугментационная техники, – Цв. Славова делает очень ценные наблюдения, затрагивающие функции основной темы хорового произведения и ее интерпретацию в процессе развития с помощью упомянутых приемов. В этом контексте решения в «Пассакалии...», написанной двадцать лет спустя, показывают устойчивость раннего композиторского подхода к тематической категории и к функциональной организации музыкальной формы⁶.

Подход, по сути, является и теоретическим – с созданием в 1960 г. исследования «Теория и использование аугментации в полифонии» автор связывает аугментацию и ди-

Пример 2. Здравко Манолов «Пассакалия и фуга» для большого оркестра.
Варианты пассакальной темы в композиции
а) фрагмент темы-комплекса в фуге



б) фрагмент аугментации в заключительной части (Cor. ingl., Fg., Cfg.)



минуцию с реализацией структурных функций: «аугментация носит в основном репризный и заключительный характер, мотивная разработка является основным качеством диминуции» (Манолов З., 1960, с. 119), а также конкретизирует следствия применения техники по контрапунктическому и гармоничному композиционному плану. В условиях фуги Здр. Манолов видит использование аугментации, главным образом, в реперкуссии и заключительной части. Второй случай предполагает торжественный, апофеозный характер увеличенной темы, хотя в паре пассакалия-фуга эта модель уже апробирована в пассакалии 1954 г., при этом в структуре с чрезвычайно специфической тематической и функциональной динамикой и аугментацией не темы фуги, а пассакальной темы.

Конкретное решение в «Пассакалии и фуге» – это своеобразный компендиум остигато-вариационных и полифонических традиционных практик через призму языковых возможностей XX в. в синтезе с региональными жанровыми и интонационными моделями. Особое внимание заслуживает композиционно-модуляционный аспект в форме, который также определяет и различные подходы к пассакальной теме в разных фазах – *остинато* – *пропоста* – *тема-комплекс* – соответственно в пассакалии, в свободных имитационных вариациях в ней и в фуге, на основе *метроритмической*, *мелодической* и *структурной* вариантности исходной модели (см. пример 2).

Следующей особенностью является действие аргументированной сложности композиционного замысла «вариационной сети» (термин Т. Кърклиясийски (2015, с. 32)), ко-

торая включает в себя интонационно-тематические, ритмические и фактурные элементы тождественности и организует множественные резонансы и субвариационные связи – как прямые, так и на расстоянии. Общий внешний вид композиции сочетает в себе остигатные, остигато-фигуративные, свободно-вариационные аспекты, а также интерпретации темы в духе *basso quasi ostinato*⁷, метрическую переменность.

Метрическая свобода в организации форм, затрагивает как чисто вариационное развитие (с преметризацией, метрической модуляцией, полиметрией (см. пример 2б) и изменчивостью), так и переход к системе фуги (3/4 – 6/8). Парадоксально то, что в первый момент отхода от жанровой природы пассакалии (вариация 8, Весело), характер *giocoso* сочетается с ритмом сарабанды, что указывает на вариабельность в интерпретации семантически фиксированных формул в новом контексте выразительности. Эта вариация также показывает аспект стилизации жанрового архетипа танцевальности через двукратное увеличение масштабов, достигаемое прямыми субвариациями каждого из предложений темы – подход, который в этом случае выводит синтаксическую периодичность как презентативное качество жанра (см. рис. 1).

Другим аспектом работы в вариациях свободного типа являются конструктивная активизация, достигаемая непрерывностью перехода между отдельными вариациями и открытыми типами заключения, вариантность каденций, а также введение вневариационных построений, переходов, развернутая интермедия в предкульминационной зоне «Пассакалии...».

Открытый вывод. В типичной для духа эпохи критике, после первого представления произведения, Здр. Манолова обвинили в чрезмерной контрапунктической сложности и в отсутствии «целостного интонационно-тематического и образно-эмоционального объятия формы» (Кръстев В., 1982, с. 179). С позиции современных ценностей в искусстве «Пассакалия и фуга» для большого симфонического оркестра опровергает оценку того времени. В этой композиции отражен пиетет автора к музыке Барокко, выявленный при помощи стилизации, с новым по сравнению со стилизованной эпохой, подходом к формообразованию, с акцентом на тембровых и пластово-фактурных сторонах процессов, сопровождающихся обострением гармонического языка.

Посредством полностью распознаваемого композиторского почерка, свободно обращающегося с техникой строгого и свободного полифонического стиля и благодаря виртуозно-

сти владения их вариационными, вариативными, контрапунктическими и имитационными техниками, композитор фактически реализует именно «целостное интонационно-тематическое и образно-эмоциональное» построение формы, в отсутствие которого его упрекают. Чрезвычайно сильный рационалистический настрой в сознании творца, заметный в этой ранней работе, несомненно, вливается в тенденции искусства XX в. с его ростом интеллектуального начала и вносит духовный и ценный вклад в национальную музыку, синхронизируя ее с европейскими и мировыми процессами.

И, возможно, одна из самых больших надежд на эту яркую и талантливую работу заключается в том, что сегодня она звучит снова в залах Музыкальной академии в Софии, на уроках музыкального анализа и истории музыки, вызывая спонтанный восторг и радость следующего поколения болгарских музыкантов.

Благодарность. Автор выражает благодарность Л.В. Александровой за научное и литературное редактирование данной статьи.

Acknowledgment. The author is grateful to L.V. Alexandrova for scientific and literary editing of this article.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первое исполнение произведения под управлением Васила Стефанова в Софийской государственной филармонии состоялось 18.12.1956 г. как часть Третьего смотра болгарского музыкального творчества.

² Существуют и более свободные образцы, находящиеся под влиянием подвижных *ostinato* барочной оперной музыки, – медленная часть Концерта для чембало d-moll BWV 1052 И. Баха или Пассакалия d-moll BuxWV 161 Д. Букстехуде.

³ Выделим значение остинатных типов развития музыки И. Брамса, представленных в эмблематичных образцах музыки XIX в.

⁴ Например, в образце, таком как Пассакалия (также в f-moll) третьей части

Первого концерта для скрипки с оркестром Дм. Шостаковича. Независимо от того, что он создан 1947–1948 гг., Концерт звучит в первый раз через год после написания Пассакалии Здр. Маноловым – в 1955 г.

⁵ В более ранних изданиях он включает только имитационность и вариационность: «Принцип сохранения тематического материала, что связано с развитием музыкальной формы и музыки вообще, появляется главным образом в двух направлениях: имитационность и вариационность, подчиненная и происходящая из одного основного мелодического первообраза, чаще всего церковного кантуса фирмуса» (Манолов Здр., 1965, с. 187).

⁶ В трехчастной репризной структуре хорошего произведения основная тема проводится в целом семь раз в статусе своеобразного остигатного пласта, а в динамичной третьей части «одновременно звучат она, ее аугментированный образ и вторая тема... Последняя выполнена и как крайний канон в нону между басами и альтами» (Славова Цв., 2007, с. 229).

⁷ Термин, обозначающий свободу в интонационной и структурной интерпретации остигато, введен в (Nelson R., 1949, p. 64; Цуккерман В., 1974, с. 145). Случай, когда остигатная тема меняется по длине, в интонационном плане (в вариациях без остигато), В. Цуккерман определяет как «свободные вариации с элементами basso ostinato».

ЛИТЕРАТУРА

Беливанова К. Симфоничното творчество на българските композитори от третото поколение // Изследвания, критика, публицистика (из публикуваното наследство). София: Арткооп, 2002. С. 119–145.

Кралев Х. Към историческото значение на творческата фигура на Здравко Манолов. Нови документални извори. Дипломна работа, НМА. София, 2012.

Кръстев В. Здравко Манолов // Кръстев, Венелин. Профили. Кн. 3. София: Музика, 1982. 301 с. С. 171–185.

Кръстева Н. «Той беше олицетворение на Учителя по музика» – интервю на Цветелина Славова с Нева Кръстева // Славова, Цветелина. Здравко Манолов. Пловдив: АСТАРТА, 2008. С. 168–171.

Кърклияски Т. Музикално-аналитични етюди. София: Хайни, 2015. 283 с.

Кърклияски Т. «24 капричии по Гоя» оп. 195 за китара от Марио Кастелнуово-Тедеско като метод за творчески музикално-жанров и стилев анализ. София: Хайни, 2017. 249 с.

Манолов Здр. Теория и употреба на аугментацията в полифонията // Годишник на Българската държавна консерватория. Т. 1. София: БДК, 1960. С. 109–155.

Манолов Здр. Полифония: Учебник за средните музикални училища. София: Музика, 1975. 192 с.

Манолов Здр., Димитър Хр. Полифония: Учебник за студентите от Българската държавна консерватория. София: Наука и изкуство, 1965. 284 с.

Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962. 325 с.

Славова Цв. Европейска полифонична техника в хоровата песен „Кое ми цвете най-рано рани“ от Здравко Манолов // Европа като културно пространство. Годишник на Факултета по изкуствата. Т. 5. Благоевград: ЮЗУ, 2007. С. 228–239.

Славова Цв. Здравко Манолов. Пловдив: АСТАРТА, 2008. 247 с.

REFERENCES

Belivanova, K. (2002), “The Symphonic Creativity of the Third Generation Bulgarian Composers”, *Izsledvaniia, kritika, publitsistika (iz publikuvanoto nasledstvo)* [Researches, Criticism, Publicism (published heritage)], Artkoop, Sofia, pp. 119–145. (in Bulg.)

Krlev, Kh. (2012), *Kъм историческото значение на творческата фигура на Здравко Манолов. Нови документални извори* [To the historical significance of the creative figure of Zdravko Manolov. New documentary sources], Sofia. (in Bulg.)

Krstev, V. (1982), “Zdravko Manolov”, *Krstev, V. Profili, kn. 3* [Profiles. Vol. 3], Muzika, Sofia, pp. 171–185. (in Bulg.)

Krsteva, N. (2008), “«Toi beshe olitsetvorenje na Uchitelia po muzika» – intervju na Tsvetelina Slavova s Neva Krsteva”, *Slavova, Ts. Zdravko Manolov* [Zdravko Manolov], ASTARTA, Plovdiv, pp. 168–171. (in Bulg.)

Krkliyski, T. (2015), *Muzikalno-analitichni etiudi* [Musical analytical studies], Hayni, Sofia, 283 p. (in Bulg.)

Krkliyski, T. (2017), “24 kaprichii po Goia” op. 195 za kitara ot Mario Kastelnuovo Tedesco kato metod za tvorcheski muzikalno-zhanrov i stilov analiz [24 Caprichos de Goya, Op. 195, for guitar by Mario Castelnuovo-Tedesco as a method for creative musical genre and style analysis], Hayni, Sofia, 249 p. (in Bulg.)

Manolov, Zdr. (1975), *Polifoniia. Uchebnik za srednite muzikalni uchilishcha* [Polyphony. A textbook for secondary music schools], Muzika, Sofia, 192 p. (in Bulg.)

Manolov, Zdr. (1960), “Teoriia i upotreba na augmentatsiata v polifoniata”, *Godishnik na Blgarskata d'rzhavna konservatoriia* [Yearbook of the Bulgarian State Conservatory], Vol. 1, Bulgarian State Conservatory, Sofia, pp. 109–155. (in Bulg.)

Manolov, Zdr., Dimit'r, Kh. (1965), *Polifoniia. Uchebnik za studentite ot*

Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Юргенсон, 1909. 454 с.

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974. 243 с.

Nelson R. The Technique of the Variation. A Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezon to Max Reger. Berkeley and Los Angelis: University of California Press, 1949. 216 p.

B"lgarskata d"rzhavna konservatoriia [Polyphony. A textbook for the students of Bulgarian State Conservatory], Nauka i izkustvo, Sofia, 284 p. (in Bulg.)

Protopopov, V. (1962), *Istoriia polifonii v ee vazhneishikh iavleniakh. Russkaia klassicheskaia i sovetskaia muzyka* [History of polyphony in its most important phenomena. Russian classical and Soviet music], Moscow, 325 p. (in Russ.)

Slavova, Tsv. (2007), "European polyphonic technique in choir song «Which flower blooms early»", *Evropa kato kulturno prostranstvo. Godishnik na Fakulteta po izkustvata* [Europe as cultural space. Yearbook of Faculty of Arts], Vol. 5, Southwest University "Neophyte Rilsky", Blagoevgrad, pp. 228–239. (in Bulg.)

Slavova, Tsv. (2008), *Zdravko Manolov* [Zdravko Manolov], ASTARTA, Plovdiv, 247 p. (in Bulg.)

Taneev, S. (1909), *Podvizhnoi kontrapunkt strogogo pisma* [Counterpoint. Strict Writing], Jurgenson, Moscow, 454 p. (in Russ.)

Tsukkerman, V. *Analiz muzykal'nykh proizvedenii. Variatsionnaia forma* [Musical analysis. Variation form], Muzyka, Moscow, 243 p. (in Russ.)

Nelson, R. (1949), *The Technique of the Variation. A Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezon to Max Reger*, University of California Press, Berkeley and Los Angelis, 216 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Врангова-Петкова Снежина Величкова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки теоретико-композиторского и дирижерского факультета Национальной музыкальной академии «Проф. Панчо Владигерова» (София, Болгария)

E-mail: snegi_vrangova@abv.bg

Author information

Snezhina V. Vrangova-Petkova, PhD, associate professor in musical analysis of the Theory of Music Department at the National Music Academy "Prof. Pancho Vladigerov" (Sofia, Bulgaria)

E-mail: snegi_vrangova@abv.bg

Поступила в редакцию 03.03.2020

После доработки 22.04.2020

Принята к публикации 01.05.2020

Received 03.03.2020

Revised 22.04.2020

Accepted for publication 01.05.2020

© Максимова, А.М., 2020

УДК 78.06

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10033

К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО И КОМПОЗИТОРСКОГО ТЕСТОВ В СИМФОНИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЯХ ЯМАДЫ КОСАКУ

А.М. Максимова¹

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

Аннотация. Статья посвящена проблеме интертекстуальности в симфоническом творчестве основоположника японской композиторской школы Ямады Косаку. Рассматриваются вопросы изучения феномена интертекстуальности в области гуманитарных наук – литературоведении, лингвистике, культурологии. В музыковедении проблема взаимодействия текстов, как правило, трактуется в русле исследований композиторского фольклоризма, где понятие интертекстуальности, как свойства музыкального текста, нашло свое применение в вопросах изучения дефиниции «композитор – фольклор». По мнению автора, в рамках обозначенной проблематики изучение интертекстуальных взаимодействий в творчестве японских композиторов является перспективной областью научного познания. В творчестве Ямады Косаку процесс формирования собственного композиторского стиля шел параллельно с поисками адекватных путей отражения национально-характерного посредством языковых и образно-содержательных компонентов. Результатом данного процесса стало создание симфонической нагаута «Цурукамэ» – наиболее показательного в контексте интертекстуальных взаимодействий сочинения Ямады Косаку. В статье делается попытка классифицировать тип интертекстуальности, нашедший свое отражение в сочинении, посредством определения качества соотношения текстов. Принцип взаимодействия текстов обозначен как метод трансплантации, суть которого заключается в перенесении элемента одной системы или текста целиком в условия другой системы с максимальным сохранением онтологических качеств.

Ключевые слова: Ямада Косаку, интертекстуальность, симфоническая нагаута «Цурукамэ», симфоническое творчество, композиторский фольклоризм.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Максимова, А.М. К проблеме соотношения традиционного и композиторского текстов в симфонических сочинениях Ямады Косаку. *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 2. С. 157–165. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10033.

ON THE PROBLEM OF CORRELATION TRADITIONAL AND COMPOSER TEXTS IN YAMADA KOSAKU'S SYMPHONIC COMPOSITIONS

A.M. Maksimova¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the problem of intertextuality in the symphonic works of the founder of the Japanese composer school Yamada Kosaku. The questions of studying the phenomenon of intertextuality in the field of the humanities – literary criticism, linguistics, cultural studies are considered. In musicology, the problem of the interaction of texts is usually interpreted in the context of studies of composer folklore, where the concept of intertextuality, as a property of a musical text, has found its application in the study of the definition of

“composer – folklore”. According to the author, within the framework of the indicated problems of studying intertextual interactions in the works of Japanese composers, this is a promising area of the scientific knowledge. In the work of Yamada Kosaku, the process of forming his own composer style went in parallel with the search for adequate ways to reflect the national-characteristic through linguistic and figuratively-meaningful components. The result of this process was the creation of the Tsurukame Symphonic Nagauta, the most significant composition of Yamada Kosaku in the context of intertextual interactions. The article attempts to classify the type of intertextuality, which is reflected in the composition, by determining the quality of the correlation of texts. The principle of text interaction is designated as a transplantation method, the essence of which is to transfer an element of one system or the whole text to the conditions of another system with the maximum preservation of ontological qualities.

Keywords: Yamada Kosaku, intertextuality, Symphony Nagauta “Tsurukame”, symphonic creativity, composer’s folklore.

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

For citation: Maksimova, A.M. (2020), “On the problem of correlation traditional and composer texts in Yamada Kosaku’s symphonic compositions”. *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 157–165. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10033. (in Russ.)

Проблемы текстовых взаимодействий уже довольно давно привлекают внимание исследователей-литературоведов, лингвистов, культурологов. Значительным шагом на пути к пониманию сущности межтекстовых отношений стало введение в научный обиход Ю. Кристевой¹ в 1967 г. термина «интертекстуальность», под которым понимается транспозиция одной или нескольких знаковых систем в другую знаковую систему². Данное понятие, трактуемое в самом широком значении, нашло применение в различных областях гуманитарных наук, в том числе музыковедении. Через интертекстуальность стало возможным объяснение различных феноменов историко-культурной действительности, а также конкретных способов ее выражения языком художественных произведений. В настоящее время понятие интертекстуальности одно из ключевых в процессе понимания сущности текстологических взаимодействий.

Вопросы интертекстуальности будоражат исследователей вот уже

более полувека. Вслед за Р. Бартом, Ю.С. Кристевой, М.М. Бахтиным, В.Е. Чернявской, Н. Пьеге-Гро, Дж.Э. Портером и многими другими лингвистами, философами и литературоведами вопросами интертекстуальных взаимодействий заинтересовались музыковеды. В 1998 г. вышел фундаментальный труд М.Г. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойство», в котором рассматривается феномен музыкального текста, принципиально не сводимого к тексту нотному, условия его бытования и качественные дефиниции.

Идеи М.Г. Арановского открыли новые горизонты исследований, послужили основой для формирования современных позиций и взглядов на историко-культурологические и теоретические проблемы. Такие важные для музыковедения дефиниции, как «композитор – фольклор», текст музыкальный и текст нотированный, феномен интерпретации в системе «композитор – исполнитель – слушатель» предстали перед исследователями в новом свете, продемонстрировав принципиально не-

исчерпаемый потенциал к изучению. Это доказывает новое поколение ученых-музыковедов, многочисленные труды которых зиждятся на принятии положения об интертекстуальной природе музыкальных феноменов³.

В области этномузыкознания интертекстуальность, как свойство музыкального текста, рассматривалась имплицитно (и не всегда была целью) в русле исследований композиторского фольклоризма с момента постановки самой проблемы «композитор – фольклор»⁴. В последние десятилетия с введением в музыковедческий аппарат методологии и терминологии интертекстуального анализа исследования вышли на новый уровень осмысления сформированных и устоявшихся научно-теоретических концепций. Неизменным остается лишь само понимание феномена интертекстуальности, как правило, с точки зрения оппозиции «свое – чужое». Проследим каким образом и посредством каких методов интертекстуальность проявляется в симфоническом творчестве корифея японской композиторской школы, заслуженно признанного ее основоположником – Косаку Ямады.

Оркестровые сочинения композитора весьма разнообразны в содержательном, жанровом и структурном отношении: в композиторском портфеле К. Ямада симфония, симфоническая поэма, оркестровое переложение, пьеса, симфонический танец, хореографическая поэма и даже музыка к кинофильму⁵. Его поиски в области собственного композиторского стиля неизменно сопровождались исследованием адекватных путей отражения национально-характерного: посредством языковых и образно-содержательных компонентов.

Результатом данного процесса стал постепенный отход К. Ямады от чистого инструментализма к гибридным жанрам музыки со словом⁶. Именно в этой области творчества, как считал композитор, он смог достичь цели – отражения в сочинениях национального японского духа. В камерно-вокальных сочинениях композитор начинает работать над созданием мелодий, которые смогли бы органично сочетаться с японским языком. Кульминацией данного процесса станет написание К. Ямадой первых образцов национальной японской оперы – «Бабочки-супруги» (1930), «Аямэ» (1931), в которых будет звучать японский язык, а мелос совмещать элементы национальных и западноевропейских музыкальных интонаций.

На волне обозначенных исканий в 1934 г. была создана симфоническая нагаута «Цурукамэ» (Tsurukame – «Журавль и черепаха») – вершина симфонического творчества композитора на пути освоения, переосмысления и трансляции национальных японских культурных феноменов. Данное сочинение, на наш взгляд, является наиболее показательным в творчестве композитора в плане рассмотрения его с позиций интертекстуальных взаимодействий.

В основе «Цурукамэ» лежат два онтологически различных текста: композиторский и традиционный – музыка нагаута Кинэя Рокудзаэмона Х на сюжет классической пьесы театра Но. Данное сочинение представляет собой произведение для парного состава оркестра и ансамбля исполнителей нагаута, партия которых помещена в партитуре на двух строках между арфами и группой струнных. В этом произведении традиционное исполнительство⁷, пред-

ставленные аутентичными музыкантами, совмещено со звучанием симфонического оркестра.

Вполне закономерно встает вопрос о степени взаимовлияния двух текстов. Н.Ю. Жоссан в статье «Синтез фольклорного с неофольклорным в отечественной музыке последней трети XX века» пишет, что «фольклор и композиторское творчество предстают как два типа текстов, вступающих в диалог» (2008, с. 193). С.А. Корниенко и К.Ф. Герейханова, рассуждая об интертекстуальности, отмечают, что «это взаимодействие, взаимопроникновение двух и более текстов, порождающее сложное многофункциональное единство авторского видения с апперцепционной базой читателя и его мыслями, и чувствами» (2017, с. 193).

Представляется, что в данном случае под «взаимодействием» авторы предполагают синтез равноправных по функции, но различных по генезису текстов, основанный на значении индивидуального вклада каждого из них в целостность концепции художественного произведения. Подобного мнения также придерживается Е.Р. Скурко, раскрывая в монографии принципы неофольклоризма на примере симфонических опусов башкирских композиторов (2005). Синтез в данном случае определяется исследователем на нескольких уровнях музыкального интертекста – тематическом, структурном, тембральном, смысловом.

Что касается симфонической нагаута К. Ямады не вполне корректно говорить о синтезе текстов. Как показали наши изыскания, тематически здесь доминирует музыкальный пласт традиционной нагаута, функция оркестра заключается

в его поддержке, причем композиторский материал, воспринимаемый как явление вторичное, демонстрирует акустическое обогащение и функциональную зависимость от инварианта.

Композиторская работа К. Ямады в данном произведении заключалась в необходимости гармоничного соединения традиционного канонического текста, и текста, созданного композитором⁸. Анализ музыкального материала аутентичной нагаута показал, что К. Ямада не делал в нем каких-либо изменений. Объединяющим принципом выступило контрапунктическое соединение вертикали. В результате, перед нами все та же каноническая вокально-инструментальная нагаута, но в новом художественном контексте.

Обращение К. Ямады к традиционному японскому наследию является свидетельством фольклорной направленности его творческих исканий. Между тем довольно трудно определить ту типологическую нишу в разработанной отечественными исследователями стройной системе композиторского фольклоризма, которую могла бы занять симфоническая нагаута К. Ямады. Ведь подобные образцы появятся значительно позже – в творчестве следующих поколений композиторов и не только японцев.

Обращаясь к методологии М.Г. Арановского, думается, что описываемое качество интертекстуальности в симфонической нагаута К. Ямады соответствует корпусному взаимодействию текстов, при котором последние «соотносятся друг с другом как неделимое целое» (1998, с. 63). Однако Н.Ю. Жоссан вслед за М.Г. Арановским уточняет: «Процесс воссоздания фольк-

лорного жанра композитором не является простым перенесением его в иные условия бытования – профессиональную музыку. Оказываясь в контексте композиторского творчества, фольклорный жанр, прежде всего, меняет свою функцию, иным становится его восприятие» (2008, с. 194). В произведении К. Ямады традиционная нагаута, напротив, не меняет своей функции. Поэтому восприятие ее как самостоятельного текста также остается неизменным.

Е.Р. Скурко в монографии указывает, что основополагающими качествами неофольклоризма можно считать открытость музыкальных текстов возврату древнейших форм музицирования, стилевой плюрализм, обновление национального музыкально-стилевого канона и его взаимодействие с общеевропейскими музыкально-стилевыми средствами. Результатом подобного взаимодействия становится подчинение общеевропейского канона фольклорному (Скурко Е., 2005, с. 172, 192). Именно это мы и видим в симфонической нагаута К. Ямады. Далее Е.Р. Скурко констатирует, что подобный уровень взаимодействия двух систем музыкального творчества (добавим, текстов) – традиционного и композиторского – в русле становления и развития симфонизма обнаруживается на последней (итоговой) по времени стадии его формирования, которое исследователь обозначает как неоэтнографизм или неофольклоризм. Однако в Японии это первый этап композиторского фольклоризма.

Наиболее точно, на наш взгляд, описала процесс взаимодействия композиторского и фольклорного (традиционного) текстов Л.П. Иванова в диссертации «Типология

фольклоризма в русской музыке XX века»: «Взаимодействие двух систем осуществляется в процессе сознательного творческого акта, вследствие которого образуется особый пласт музыки. В нем фольклорное не исчерпывается формулой “использование” и не сводится к набору стилизованных признаков, оно не поглощается и не растворяется в новом контексте, а живет в нем полноценной жизнью, на “равных” с авторским началом, участвуя в становлении идеи-замысла» (2005, с. 3). Как видно, фольклорный материал, по мнению исследователя, не может и не должен быть подчинен композиторскому (авторскому) тексту. Он самоценен сам по себе и не нуждается в «переделывании» и «подстраивании» под условия инородной системы. На наш взгляд, это понимал Ямада Косаку, ведь традиционная нагаута – явление уникальное, не имеющее аналогов в западноевропейской музыке. Любые изменения в ее структуре повлекли бы утрату самобытности всего ее текста.

М.В. Переверзева в статье «Музыка народов мира в творчестве Кейджа» по поводу методов творческой работы композитора пишет: «Первый метод – воспроизведение не подвергаемых никаким изменениям фрагментов или целых музыкальных сочинений» (2008, с. 328). И далее: «Автор оказывается как бы за пределами своего собственного произведения» (2008, с. 329). При этом исследователь ни в коем случае не отрицает акт деятельности автора. Учитывая временные рамки творчества Дж. Кейджа и К. Ямады, поразительно то, что последний обратился к обозначенному методу еще в 1934 г., когда создал свою нагаута.

Принцип соединения текстов, обнаруженный М.В. Переверзевой в творчестве Дж. Кейджа и К. Ямады, был обозначен нами ранее как метод трансплантации⁹, суть которого заключается в перенесении элемента одной системы (или же всей системы – текста целиком) в другую с максимальным сохранением его (ее) онтологических качеств. Обратим внимание, что данный метод не предполагает синтез текстов, напротив, речь идет об их соположении.

Обозначенный метод, подразумевающий полное сохранение качеств и свойств используемого текста, был найден композитором не сразу. Созданию «Цурукамэ» предшествовал долгий путь работы и поисков в сфере фортепианных переложений и транскрипций. В период с 1916 по 1918 г. им были созданы переложения для фортепиано, в каждом из которых композитор стремился в наиболее целостном виде сохранить традиционный первоисточник. Это обработка классической пьесы для кото «Рокудан» (1916), вариации на тему песни Таки Рэнтаро «Кодзё-но Цуки»¹⁰ (1917), фортепианная обработка классической пьесы нагаута «Цурукамэ» (1918). Между тем процесс создания симфонической нагаута потребовал от композитора уже гораздо более радикального внедрения в проблему взаимодействия двух текстов – европейского (композиторского) и японского (традиционного). Удивительно, что после «Цурукамэ» Ямада Косаку более не работал в жанрах переложений и транскрипций в области инструментальной музыки.

Поиски старшего современника в области работы с традиционным текстом продолжили японские композиторы нового поколения. Корей-

ский исследователь Ум Ха-Кунг пишет о методе в творчестве японских композиторов первой половины XX в., суть которого заключается в передаче и / или преобразовании ресурсов традиционного музыкального материала в рамках гибридной музыкальной формы на основе западноевропейской нотации. Автор предлагает обозначать описываемый метод как деконтекстуализация традиционного текста – «процесс формирования современного контекста для передачи образцов канонического искусства» (Um Hae-Kyung, 2004, p. 46).

Среди японских композиторов следующего поколения, чьи поиски также были сфокусированы в области фольклоризма, можно назвать Коноэ Хидэмаро, Ификубэ Акира, Тояма Юзо, Гакубу Кунаитё, Мияги Митио и др. Показательным примером деконтекстуализации в японском композиторском творчестве можно считать ранние сочинения Ёрицунэ Мацудайра¹¹ – композицию для двух фортепиано и Тему и 11 вариаций (1951) на мелодию Этэнраку¹².

Подведем итог. Соотношение двух текстов в симфонической нагаута «Цурукамэ» Ямады Косаку не имеет аналогов в том временном периоде развития японской музыки, когда это сочинение было написано в первой трети XX в. Это уникальный образец композиторского решения, ориентированный на максимально бережное и корректное отношение к наследию традиционной культуры. В связи с этим, интертекстуальность данного произведения не поддается однозначной классификации и не может быть до конца осмысленной с позиций исторической ретроспективы. Однако, думается,

что рассмотрение интертекстуальных взаимодействий в творчестве японских композиторов является перспективной музыковедческой

проблемой, которая еще не нашла своего исследователя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Юлия Стоянова Кристева – французский исследователь болгарского происхождения, литературовед, лингвист, писатель, семиотик, философ, психоаналитик. Представительница постструктурализма, ученица Р. Барта Ю. Кристева выступила основателем междисциплинарного подхода, именуемого концепцией семанализа, ввела в научный обиход определение интертекстуальности, понятий гено- и фенотекста. Является автором таких трудов, как «Семиотика» (1969), «Революция поэтического языка» (1974), «Полилог» (1977), статьи «Разрушение поэтики» (1967).

² Позже, под влиянием диалогистики М. Бахтина, несколько изменила трактовку, определив текст как пересечение и взаимодействие различных текстов и кодов.

³ Это работы Т.В. Лесковой (2014), Л.В. Романовой (2016), Е.Р. Скурко (2005), Н.Ю. Жоссан (2008), М.В. Переверзевой (2008), Л.П. Ивановой (2005), Т.Э. Батаговой (2010), Л.И. Бушуевой (2008), А.А. Деревянченко (2005), А.К. Петрова (2007), Л.Л. Пыльневой (2013), Ю.В. Тихоновой (2014) и мн. др.

⁴ См. об этом подробнее: (Головинский Г., 1981; Земцовский И., 1978).

⁵ См. подробнее об этом: *Orchestral Works by Japanese Composers: 1912–1992* (Каталог оркестровых работ японских композиторов: 1912–1992 / авт.-сост. Нарасаки Ёси). Tokyo: Shunjusha Edition, 1994. 71 p.

⁶ Например, «Отитару Тэндзэ» («Падший ангел») – музыкальная драма на либретто Цубоути Сёе (1913), музыка к спектаклю «К звездному миру» Л. Андреева (1914), музыка к спектаклю «Намбандзин мондзэн» («Перед южными воротами храма») Кигэ Мокутаро (1914) и др.

⁷ Вопрос о том, является ли в данном контексте цитатой музыка традиционной нагаута пока остается открытым.

⁸ Катаяме Морихидэ считает, что эти два текста симфонической нагаута функционально равны. Из этого он делает вывод о наличии в произведении черт концертности (Katayama M., 2006).

⁹ См. подробнее об этом: (Максимова А., 2016).

¹⁰ На японском: 荒城の月. В переводе на русский: «Луна над развалинами замка».

¹¹ См. подробнее об этом: (Максимова А., 2015).

¹² Этэнраку – одна из наиболее знаменитых пьес репертуара древней Гагаку.

ЛИТЕРАТУРА

Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойство. М.: Композитор, 1998. 344 с.

Батагова Т.Э. Осетинская симфоническая музыка XX века. Национально-характерное в становлении и развитии национальной школы. М.: Композитор, 2010. 152 с.

Бушуева Л.И. Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2008. 22 с.

Головинский Г.Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1981. 280 с.

Деревянченко А.А. Неофольклоризм в музыкальном искусстве: статика и дина-

REFERENCES

Aranovskii, M.G. (1998), *Muzikal'nyi tekst. Struktura i svoistvo* [The musical text. Structure and properties], Kompozitor, Moscow, 344 p. (in Russ.)

Batagova, T.E. (2010), *Osetinskaya simfonicheskaya muzyka XX veka. Natsional'no-kharakternoe v stanovlenii i razvitiit natsional'noi shkoly* [Ossetian symphonic music of the twentieth century. National-characteristic in the formation and development of the national school], Kompozitor, Moscow, 152 p. (in Russ.)

Bushueva, L.I. (2008), *Fenomen obrabotki chuvashskoi narodnoi pesni v tvorchestve kompozitorov: k probleme kompozitorskogo fol'klorizma* [The phenomenon of processing Chuvash folk songs in the works of composers: on the problem of composer's folklore], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Kazan, 22 p. (in Russ.)

мика развития в первой половине XX в.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев: Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, 2005. 23 с.

Жоссан Н.Ю. Синтез фольклорного с неофольклорным в отечественной музыке последней трети XX века // Музыка народов мира: Проблемы изучения: Материалы междунар. науч. конф. Вып. 1 / ред.-сост. В.Н. Юнусова, А.В. Харуто. М.: Московская консерватория, 2008. С. 193–201.

Земцовский И.И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке. Л.: Сов. композитор, 1978. 172 с.

Иванова Л.П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: Дис ... д-ра искусствоведения. СПб., 2005. 305 с.

Корниенко С.А., Герейханова Г.Ф. Виды и формы интертекста как взаимодействия текстов // Culture and Civilization. 2017. Vol. 7. Is. 4A. Publishing House «ANALITIKA RODIS». С. 190–97.

Лескова Т.В. Композиторский фольклоризм на Дальнем Востоке России. Ч. 1. Становление и развитие. Хабаровск: Хабаровский государственный институт искусств и культуры, 2014. 164 с.

Максимова А.М. «Этэнраку» и формирование композиторского фольклоризма в Японии // Вестник музыкальной науки. 2015. № 1. С. 45–51.

Максимова А.М. Феномен трансплантации в системе японского художественного творчества (на примере Симфонической Нагаута «Цурукама») // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 34 (1). С. 56–64.

Переверзева М.В. Музыка народов мира в творчестве Кейджа // Музыка народов мира: Проблемы изучения: Материалы Междунар. науч. конф. Вып. 1 / ред.-сост. В.Н. Юнусова, А.В. Харуто. М.: Московская консерватория, 2008. С. 328–341.

Петров А.К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005). Основные тенденции, новые композиторские подходы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: ИНЭЖ, 2007. 27 с.

Пыльнева Л.Л. Процессы становления творчества композиторов Бурятии, Тывы и Якутии: Моногр. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. 476 с.

Романова Л.В. Фольклорное направление в музыке уральских композиторов // Sciences of Europe. 2016. No 9 (9).

Derevyanchenko, A.A. (2005), *Neofol'klorizm v muzykal'nom iskusstve: statika i dinamika razvitiya v pervoi polovine XX v.* [Neofolklorism in music: statics and dynamics of development in the first half of the twentieth century], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Natsional'naya muzykal'naya akademiya Ukrainy im. P.I. Chaikovskogo, Kiev, 23 p. (in Russ.)

Golovinskii, G.L. (1981), *Kompozitor i fol'klor: iz opyta masterov XIX–XX vekov: Ocherki* [Composer and folklore: from the experience of masters of the XIX–XX centuries: Essays], Muzyka, Moscow, 280 p. (in Russ.)

Ivanova, L.P. (2005), *Tipologiya fol'klorizma v russkoi muzyke XX veka* [Typology of folklore in Russian music of the XX century], D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 305 p. (in Russ.)

Katayama, M. (2006), *Kosack Yamada (1886–1965) Nagauta Symphony “Tsurukame” (1934), Sinfonia “Inno Meiji” (1921), Choreographic Symphony “Maria Magdarena” (1916)*, Tokyo, 24 p. (in Eng.)

Kornienko, S.A., Gereikhanova, G.F. (2017), “Types and forms of intertextuality, as the interaction of texts”, Culture and Civilization, vol. 7, Is. 4A, Publishing House “ANALITIKA RODIS”, pp. 190–197. (in Russ.)

Leskova, T.V. (2014), *Kompozitorskii fol'klorizm na Dal'nem Vostoke Rossii. Ch. 1. Stanovlenie i razvitie* [Composer's folklore in the Russian Far East. Part 1. Formation and development], Khabarovskii gosudarstvennyi institut iskusstv i kul'tury, Khabarovsk, 164 p. (in Russ.)

Maksimova, A.M. (2015), “«Etenraku» and the formation of composer's folklore in Japan”, *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of Musical science], no. 1, pp. 45–51. (in Russ.)

Maksimova, A.M. (2016), “The phenomenon of transplantation in the system of Japanese artistic creativity (on the example of the Symphony Nagauta «Tsurukame»)”, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 34 (1), pp. 56–64. (in Russ.)

Pereverzeva, M.V. (2008), “Music of the peoples of the world in Cage's work”, *Muzyka narodov mira: Problemy izucheniya* [Music of the peoples of the world: Problems of study], in V.N. Yunusova, A.V. Kharuto (ed.), vol. 1, Moskovskaya konservatoriya, Moscow, pp. 328–341. (in Russ.)

Petrov, A.K. (2007), *Pretvorenje russkogo fol'klora v sovremennoi khorovoi muzyke (1980–2005). Osnovnye tendentsii, novye kompozitorskie podkhody* [The implementation of Russian folklore in contemporary choral music (1980–2005). Main

Vol. 2. Pp. 4–8. URL: <http://european-science.org/wp-content/uploads/2016/12/VOL-2-No-9-9-2016.pdf> (дата обращения: 24.12.2019).

Скурко Е.Р. Башкирская академическая музыка: Традиции и современность. Уфа: Гилем, 2005. 320 с.

Тихонова Ю.В. Хоровая музыка Валерия Калистратова: К проблеме «фольклор и композитор сегодня»: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: Реглет, 2014. 24 с.

Katayama M. Koscak Yamada (1886–1965) Nagauta Symphony «Tsurukame» (1934), Sinfonia «Inno Meiji» (1921), Choreographic Symphony «Maria Magdarena» (1916) (Ямада Косаку (1886–1965) (Симфоническая Нагаута «Цурукамэ» (1934), Симфония «Инно Мэйдзи» (1921), Хореографическая симфония «Мария Магдалина» (1916)). Токуо, 2006. 24 с.

Um Hae-Kyung Diasporas and Interculturalism in Asian Performing Arts: Translating Traditions (Ум Ха-Кунг. Диаспоры и межкультурные связи в Азиатском театре). London and New York, 2004. 234 p.

trends, new compositional approaches], Abstract Cand. Sc. Thesis, INEK, Moscow, 27 p. (in Russ.)

Pyl'neva, L.L. (2013), *Protsessy stanovleniya tvorchestva kompozitorov Buryatii, Tyvy i Yakutii* [Processes of formation of creative works of composers of Buryatia, Tuva and Yakutia], Izdatel'stvo NGTU, Novosibirsk, 476 p. (in Russ.)

Romanova, L.V. (2016), “Folklore direction in the music of Ural composers”, *Sciences of Europe*, no 9 (9), Vol. 2, pp. 4–8. Available at: <http://european-science.org/wp-content/uploads/2016/12/VOL-2-No-9-9-2016.pdf> (Accessed 24 December 2019).

Skurko, E.R. (2005), *Bashkirskaya akademicheskaya muzyka: Traditsii i sovremennost'* [Bashkir academic music: Tradition and modernity], Gilem, Ufa, 320 p. (in Russ.)

Tikhonova, Yu.V. (2014), *Khorovaya muzyka Valeriy Kalistratova: r probleme “fol'klor i kompozitor segodnya”* [Choral music by Valery Kalistratov: To the problem “folklore and the composer today”], Abstract Cand. Sc. Thesis, Reglet, Moscow, 24 p. (in Russ.)

Um Hae-Kyung (2004), *Diasporas and Interculturalism in Asian Performing Arts: Translating Traditions*, London and New York, 234 p. (in Eng.)

Zemtsovskii, I.I. (1978), *Fol'klor i kompozitor: Teoreticheskie etyudy o russkoi sovetskoi muzyke* [Folklore and composer: Theoretical studies on Russian Soviet music], Sovetskii kompozitor, Leningrad, 172 p. (in Russ.)

Zhossan, N.Yu. (2008), “Synthesis of folk and non-folk in Russian music of the last third of the twentieth century”, *Muzyka narodov mira: Problemy izucheniya* [Music of the peoples of the world: Problems of study], in V.N. Yunusova, A.V. Kharuto (ed.), vol. 1, *Moskovskaya konservatoriya*, Moscow, pp. 193–201. (in Russ.)

Сведения об авторе

Максимова Анастасия Михайловна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: maxalt@mail.ru

Author information

Anastasia M. Maksimova, Cand. Sc. (Art Criticism), Senior Lecturer at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: maxalt@mail.ru

Поступила в редакцию 13.01.2020
После доработки 20.04.2020
Принята к публикации 29.04.2020

Received 13.01.2020
Revised 20.04.2020
Accepted for publication 29.04.2020

© Егорова, М.С., Кручинина, А.Н., 2020

УДК 783.2 (045)

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10034

СТИХИРА-ОСМОГЛАСНИК НА ЦЕЛОВАНИИ ПРП. ЗОСИМЕ И САВВАТИЮ СОЛОВЕЦКИМ В ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ XVI–XVII ВВ.: ЧИН – ТЕКСТ – РОСПЕВ

М.С. Егорова¹, А.Н. Кручинина¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, 190000, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена уникальному древнерусскому песнопению в честь прп. Зосимы и Савватия Соловецких, созданному во второй половине XVI в. и получившему широкое распространение в средневековой нотированной книжности. Стихира представляет собой гимнографический текст, распетый музыкальными формулами всех восьми гласов, используемых в системе осмогласия древнерусской монодии. Особенности художественной структуры музыкально-поэтического текста обусловлены его литургической функцией, связанной с особым чином поклонения праздничной иконе или раке с мощами в конце всеобщего бдения. Характеризуемый в статье историко-культурный контекст бытования стихиры в певческой традиции Древней Руси определил использование нового метода интерпретации средневекового песнопения, при котором внимание акцентируется на взаимодействии специфической прагматики текста и реализующих эту прагматику музыкальных средств знаменного распева. Анализ стихиры-осмогласника, проведенный на материале нотированных списков XVI–XVII вв., показал, что семантическая структура музыкально-поэтического текста обусловлена постоянными интеракциями вербального и музыкального кодов, а изысканная художественная форма осмогласника не является механическим сопряжением гласовых формул, что опровергает сложившееся в музыкальной медиэвистике представление об осмогласниках, как о традиционной музыкальной композиции, не обусловленной содержанием поэтического текста. Новый метод исследования древнерусского песнопения, формулируемый в статье, позволяет не только доказать мастерство неизвестного русского распевщика и раскрыть его музыкальную логику, но и определить значение литургических форм почитания преподобных отцов в Соловецком монастыре для целостного художественного образа, формируемого при взаимодействии разных видов искусства в пространстве гробницы святых.

Ключевые слова: древнерусская монодия, жанр осмогласника, прагматика литургического текста, пространство гробницы святого.

Конфликт интересов. Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Егорова, М.С., Кручинина, А.Н. Стихира-осмогласник на целовании прп. Зосимы и Савватия Соловецким в певческой традиции XVI–XVII вв.: чин – текст – распев. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 2. С. 166–185. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10034.

STIHERON-OSMOGLASNİK “FOR KISSING” IN HONOR TO ST. ZOSIMA AND SAVVATIY OF SOLOVKI IN THE OLD RUSSIAN SINGING TRADITION OF THE XVI–XVII CENTURIES: RITE – TEXT – CHANTING

M.S. Egorova¹, A.N. Kruchinina¹

¹ N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

Abstract. The article is dedicated to the unique Old Russian chants in honor of St. Zosima and Savvatiy of Solovki, created in the second half of the XVI century and widespread in the medieval notated tradition. The stichera is a hymnographic text, which musical interpretation is formed by stereotyped formulas of all eight modes used in the eight-modes system of the ancient Russian monody. The peculiarities of the artistic structure of a musical-poetic text are due to its liturgical function associated with the special rite of worship of the festive icon or the shrine with the relics at the end of the all-night vigil. The historical and cultural context of the existence of a sticheron in the singing tradition of Ancient Russia, characterized in the article, determined the use of a new method of interpretation of medieval chants, in which attention is focused on the interaction of specific text pragmatics and musical means of chanting that realize this pragmatics. An analysis of the sticheron based on the material of the notated manuscripts of the 16th – 17th centuries showed that the semantic structure of the music-poetic text is due to the constant interactions of the verbal and musical codes, and the refined artistic form of the osmoglasnic is not a mechanical combination of mode formulas, which refutes the prevailing in musical medievalistics idea of osmoglasnic as a traditional musical composition, not determined by the content of the poetic text. The new method of research of Old Russian chants, formulated in the article, allows not only to prove the mastery of the unknown Russian chant maker and reveal his musical logic, but also to determine the significance of liturgical forms of veneration of the saints in the Solovetsky monastery for an integral artistic image formed during the interaction of different types of art in space of the saints' tomb.

Keywords: Old Russian monody, genre of osmoglasnic, pragmatics of liturgical texts, saint's tomb space.

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

For citation: Egorova, M.S., Kruchinina, A.N. (2020), "Stiheron-osmoglasnik «for kissing» in honor to St. Zosima and Savvatiy of Solovki in the Old Russian singing tradition of the XVI–XVII centuries: rite – text – chanting". *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 166–185. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10034. (in Russ.)

В древнерусских певческих рукописях XVI–XVII вв. особое место занимает круг музыкально-поэтических текстов, фиксируемых в рамках так называемого «чина целования», который совершался на всенощном бдении после окончания утрени. Песнопения с такой литургической функцией в количестве от одной до пяти-шести стихир выписывались в самом конце чинопоследования с соответствующей ремаркой писца только в нотированных рукописях. Основой для формирования подобных микроциклов, по-видимому, послужил чин целования Креста в Крестопоклонную неделю, на Крестовоздвижение и на Изнесение Честных Древ Животворящего Креста.

Песнопения чина целования, к сожалению, редко становятся предме-

том исследования, хотя некоторые особенности подобных текстов были отмечены в работах А.Н. Кручининой (1999), Н.В. Рамазановой (1999), З.М. Гусейновой (2017). В частности, З.М. Гусейнова, характеризуя наиболее заметные свойства стихир «на целовании», отметила особую сложность и масштабность их гимнографических текстов, принципиальную многораспевность, «что выражено или в виде последовательного выписывания редакций и вариантов, или в виде большой редакторской работы в одном тексте» (2017, с. 123), самогласие, а также использование большого и фитного роспева или формы многогласника (2017, с. 121–123).

Многогласником, распетым музыкальными формулами всех восьми гласов, является стихира «на

целовании» в честь прп. Зосимы и Савватия «Днесь пресветлая нам наста память», впервые зафиксированная в конце XVI в. в рукописи Российской национальной библиотеки (РНБ), Кирилло-Белозерского собрания № 586/843 и ставшая предметом настоящего исследования. Музыковедческое изучение многогласников имеет долгую историю: еще во второй половине XIX в. на подобные тексты обратил внимание Д.В. Разумовский. Затем С.В. Смоленский, А.В. Преображенский и исследователи XX столетия М.В. Бражников, Н.Б. Захарьина, Е.А. Титова, Ю.В. Жилина, З.М. Гусейнова, Н.С. Серегина, Б.П. Карастоянов, Е.М. Любченко так или иначе рассматривали разные песнопения-многогласники, делая акцент на специфической, усложненной музыкальной форме. Более двадцати древнерусских осмогласников были введены в научный оборот, некоторые опубликованы. Наиболее изученной оказалась так называемая «Цамблачная» стихира, текст которой восходит к Слову на Успение Богородицы Григория Цамблака (Гусейнова З., 2007; Титова Е., 2005а, б; Топунова Е., 2008).

Следует отметить, что корпус стихир-многогласников неоднороден, в нем присутствуют как переводные тексты, существовавшие в эпоху Студийского устава и унаследованные более поздней литургической традицией, так и новые, оригинальные русские многогласники. К древнейшим осмогласникам принадлежат стихир-славники Успению Пресвятой Богородицы, Сретению Господню, Усекновению главы Иоанна Предтечи, св. Панте-

леймону. Со второй половины XVI – начала XVII в. к ним присоединяются «Символ веры», тропарь «Воскресение Христово видевше», богородичен «Препоблагословенна еси», песнопение на входе «Свете тихий» и целый ряд оригинальных русских песнопений в честь Покрова Пресвятой Богородицы, а также явления иконы Божией Матери на реке Колочи и в честь русских святых – стихиры Феодору Смоленскому и Ярославскому и чадам его Давиду и Константину, Прокопию Устюжскому, блж. Василию Московскому, Александру Невскому, Петру и Февронии, Василию и Константину Ярославским и прп. Зосиме и Савватию Соловецким.

Некоторые песнопения были рассмотрены Н.Б. Захарьиной в диссертации «Интонационный словарь и композиция песнопений-осмогласников знаменного распева» (1992), в том числе стихира в честь соловецких преподобных, анализу которой посвящено настоящее исследование. Н.Б. Захарьиной были выявлены и описаны приемы организации музыкального текста стихир, связанные с повторностью разноуровневых элементов музыкальной ткани, обеспечивающей целостность формы осмогласника, однако художественная структура текста была охарактеризована только в контексте многораспевности и вне какой-либо зависимости распева и его музыкальной логики от содержания стихир.

В задачи настоящего исследования входит решение одной из принципиальных проблем в изучении песнопений этого круга – проблемы обусловленности музыкальной формы осмогласника, построенного на традиционных гласовых формулах

знаменного роспева, литургическими задачами текста, включенного в многоаспектный контекст, в частности, в контекст богослужебного поклонения реликвии – ракам преподобных Зосимы и Савватия Соловецких (рисунок). Для решения этой проблемы мы рассматриваем музыкально-поэтический текст осмоглас-

ника как художественное целое, в котором сложноорганизованный смысл, во многом продиктованный литургическим контекстом, теснейшим образом связан с особенностями музыкальной организации роспева, выступающего и как средство эмоционального насыщения текста, и как средство его интерпретации.



Фрагмент осмогласника прп. Зосиме и Савватию по рукописи РНБ, Кир.-Бел. собр., № 586/843, конец XVI в., л. 264 об. – 265

Впервые осмогласник «Днесъ пресветлая наста память» фиксируется в стихираре типа «Дьячье око» из собрания Кирилло-Белозерского монастыря № 586/843 конца XVI в. как «ин перевод» стихире «на целовании» в составе службы на 27 сентября прп. Савватию Соловецкому. Гласовая композиция песнопения напоминает «лествицу», так как стихира открывается фрагментом 1-го гласа и затем «поступенно», в порядке следования гласов доходит до фрагмента 8-го гласа, а завершение стихире вновь возвращается к интонационному словарю 1-го гласа.

Перед осмогласником в кодексе выписан тот же гимнографический текст с минимальными лексическими разночтениями и другим инципитом («Пресветлая нам наста память»), распетый на один – 8-й –

глас. Завершается этот микроцикл «на целовании» стихирой-славником 6-го гласа «Приидете вси иночествующии». В том же кодексе в службе прп. Зосиме на 17 апреля присутствует только указание на осмогласник в чине целования, гораздо более развернутого по составу (указаны стихире «Преподобне отче Зосиме велми позвизася», «Преподобне отче богоносе Зосиме», полностью выписаны с нотацией тексты «Преподобне отче Зосиме ныне всесвященное», «Пречестная обитель ваша», славник 6-го гласа «Приидете вси иночествующии» и – в качестве «иной славы» указаны стихира 8-го гласа «Пресветлая нам наста память» и осмогласник «Днесъ пресветлая нам наста память», записанные, как указывает ремарка в рукописи, на 27 сентября).

Таким образом, можно отметить, что уже в самом раннем кодексе, содержащем осмогласник, наблюдается «двоение» гимнографического текста, который приобретает то более простую, то более сложную, изысканную форму, а также меняет свою литургическую функцию, будучи использован либо как рядовая стихира «на целовании», либо как славник, замыкающий микроцикл.

Начиная с конца XVI в., осмогласник начинает тиражироваться, подвергаясь варьированию и редактуре, что отражено в рукописях не только кирилло-белозерского происхождения, но в московских и соловецких певческих книгах¹. Поэтический текст стихир проработан, с целью приспособления осмогласника к контексту общей службы на Перенесение мощей прп. Зосимы и Савватия на 8 августа². Сопоставление выявленных списков показало, что осмогласник имеет три версии. Первая восходит к старшему списку в рукописи РНБ, Кир.-Бел. собр., № 586/843 конца XVI в. Вторая, более простая и менее распространенная версия осмогласника находится в одном из самых полных в древнерусской певческой традиции стихирарей из собрания Д.В. Разумовского середины XVII в. (РГБ, ф. 379, № 66). Порядок гласов в этом песнопении такой же, кольцевая композиция сохранена, однако степень сложности текста, несмотря на обилие пространных вокализирующих музыкальных оборотов, гораздо ниже. Третья версия, генетически восходящая к архетипу песнопения, но значительным образом переработанная, представлена в списках, связанных с Соловецким монастырем и датирующихся последней четвертью XVII в.

Для анализа нами был избран список осмогласника по рукописи последней четверти XVII в. из Соловецкого собрания РНБ, № 690/761, которая, вероятно, происходит из монастыря и содержит в себе новостинноречные редакции текстов и нотацию с киноварными пометами, позволяющую точно реконструировать роспев. Кодекс включает все три службы соловецким святым, но осмогласник выписан только в составе чинопоследования на Перенесение мощей преподобных на 8 августа.

Музыкально-поэтический текст осмогласника, безусловно, был связан с почитанием монастырской святыни – двух рац преподобных Зосимы и Савватия, находившихся с 1566 г. в особом приделе Преображенского собора. Соловецкие Уставы XVII столетия свидетельствуют об исполнении осмогласника «на целовании» после завершения всеобщего бдения, когда после отпуста игумен помазывает святым маслом братию монастыря. В соответствии с третьей главой иерусалимского Устава, фрагмент которой мы можем привести по рукописи Соловецкого собрания № 1123/1232, «егда запоют “Утверди Боже” и пономарь понесет налой с праз(дником), а другой пономарь несет предъ нимъ подсвещникъ со свещею, и поставивъ налой посред церкви. а посторонь налая подсвещникъ. со свещею, и пришед игумень поклонится праз(днику) дважд(ы) в пояс, и целуетъ праз(дник). и по целовании поклонится. таже. и возложит на себе патрахиль и поручи. и помазуется с(вя)тым масломъ, от старейшаго. с(вя)щенника. кистию кр(е)стообразно. потомъ помазуетъ с(вя)щенниковъ. Тажи и вся братия пре-

же целуютъ праздник. и потомъ помазуются от игумена с(вя)тымъ маслом кистию кр(е)стообразно. пришед ко игумену каждо ихъ г(лаго)летъ прощение меншее. потомъ помазуются» (л. 21–21 об.). Такой чин с участием игумена предусмотрен только последованием «большого» всенощного бдения, которое совершалось 27 сентября, 17 апреля и 8 августа в Преображенском соборе, тогда как в приделе преподобных, «у чудотворцев», как отмечается в соловецких списках Устава, «по-соборному всенощное и заутреню отпускает священник со дьяконом, поют дьячки» (л. 21 об.). К сожалению, ни в одном из рукописных Уставов нет упоминания совершения чина целования в приделе преподобных, у раки. Однако сам текст стихирь-осмогласника свидетельствует о его непосредственной включенности в пространство гробницы: «Днесъ пресветлая наста память преподобных отец наших Зосимы и Савватия, еяже сошедшея достойно почтем во псалмех и песнях и пениих духовных, взывающе: О празднолюбцы, **к чудесным ракам мощей богоносных отец видем и, любезне тех обстояще, радостне лобызающе, сице рцем**».

Вступительный раздел поэтического текста стихирь разбит на три фрагмента в соответствии с тремя гласовыми словарями. Последование трех гласовых роспевов, сопровождающих призыв к почитанию памяти святых собравшихся «празднолюбцев» и, уже от их лица, введение в прямую речь «радостне лобызающе, сице рцемъ» создают незамкнутую, линейную композицию.

Первый фрагмент, текст которого распет 1-м гласом (см. приложе-

ние), представляет собой кольцевую композицию: с помощью варьированного повтора попевки *задевец* объединяется начало первого стиха, предшествующее *фите поводной*, и заключение роспева третьего стиха: «днесъ пресветлая наста память» – «еяже сошедшея достойно почтем». Ключевая лексема этого фрагмента «память» отмечена первым в песнопении пространным роспевом *фиты поводной*. Значимость этой лексемы, выделенной роспевом, обусловлена одним из главных смысловых мотивов всего текста – мотива коммеморации, воспоминания и демонстрируемого в определенных социосимволических действиях почитания святых. Начальный фрагмент этой фиты – роспев *стрелы поводной* – *статьи светлой*, создает три анафоры, объединяя лексемы «днесъ», «память», «ея же (сошедшея)». Повторность оказывается важным приемом, организующим роспев трех стихов, благодаря которому рождается единое песенное пространство музыкально-поэтического текста. Однако в его роспев «вторгаются» такие сильные средства, как использование регистровых контрастов, связанных с именованием преподобных Зосимы и Савватия: роспев *попевки долинка с хамилой* содержит нисходящий ход в объеме квинты и завершается опеванием ступени *низко с крыжем*, а следующий музыкальный оборот начинается восходящим квинтовым скачком. Благодаря этим приемам образуется второе «сильное место» – именование святых Зосимы и Савватия, связанное с эмфазисом, созданным роспевом фиты на лексеме «память».

Фрагмент 2-го гласа во многом контрастен 1-му, что связано с вы-

бором пространных оборотов, распевающих все синтагмы поэтического текста: благодаря вокализирующим роспевам почти каждая лексема устойчивого гимнографического топоса «во псалмех и песнех и пениих духовных взывающе» растягивается во времени за счет вокализации, как будто воплощая в звуках узнаваемых музыкальных оборотов *лица*, *большой кулизмы*, *скамеицы светлой*, *фотизы* идею антелогласного пения. Однако и в этом фрагменте наличествует яркий ладовый и регистровый контраст. Он возникает на лексеме «празднолюбцы», маркированной *фитой спускной*, пространный распев которой содержит мутацию в низком регистре – очень яркое средство музыкальной выразительности, акцентирующее внимание на главной, «праздничной», торжественной теме песнопения. Роспев лексемы «празднолюбцы» является своеобразной локальной кульминацией фрагмента 2-го гласа.

Фрагмент 3-го гласа вводится в музыкальную ткань с помощью регистрового контраста, осуществленного восходящим скачком на сексту (от завершения *фиты* на лексеме «празднолюбцы» в конце второго фрагмента к началу роспева 3-го гласа на лексеме «к чудеснымъ ракамъ»). Этот контраст усилен ладовым сопоставлением *фитного* роспева с низкой мутацией и следующей за ним «мажорной» диатоникой, а также сопряжением пространного и песенного типов интонирования. Во фрагменте 3-го гласа присутствует только одна *фита двоечельна*, подчеркивающая лексему «богоносных», завершающаяся в светлом согласии на тоне «высоко». Остальные синтагмы, окружающие *фиту*, распеты песенными формулами,

причем каждая из них заканчивается или включает в свой распев ту же ступень «высоко», создавая ярко выраженный акцент, главный ладовый устой, «прошивающий» музыкальную ткань светлым звучанием, благодаря чему формируется значимый семантический эффект: вербальный текст при этом полностью сосредоточен на мотиве почитания мощей («к чудесным ракам мощей богоносных отец внидем и любезне тех обстояще радостне лобызающе сице рцем»).

Стоит отметить, этот мотив является доминирующим в тексте осмогласника, что, очевидно, обусловлено литургической функцией песнопения, предназначенного для исполнения у рак преподобных. На материале описей Соловецкого монастыря 1570, 1582 и 1597 гг. А.Г. Мельнику удалось в общих чертах восстановить внутренний вид придела чудотворцев, где могли звучать эти строки: «Здесь обе раки были поставлены одна подле другой в аркосолиях южной стены. <...> Согласно описи 1582 г., “пред ракою” Зосимы находился “образ Зосимы чудотворца в киоте на золоте”, а “пред ракою” Савватия – “образ Савватия чудотворца на золоте”. <...> В промежутке между аркосолиями, в которых находились раки, располагалась “пядница болшая чудотворцы Зосима и Саватей под окладом золочена. Да на той же цке в облаце Пречистые Воплощение”. <...> “Да над чудотворцы над раками деисус – пять пядниц под окладом золочены: Спасов образ и Пречистые, и Иван Предтеча, и Иван Богослов, и Иван Златауст. А венцы у них у всех сканные золочены с финифтом. Да в том же деисусе дванадесять празников, да дванадесять про-

роков под окладом золочены. <...> Да под деисусом пять пядниц на золоте. Да складни Шестодневца, и все святые на золоте же”. Здесь же над раками имелся еще один “деисус на золоте, на пяти цках, и праздники и пророки”» (2005, с. 52–53). Таким образом, во второй половине XVI столетия пространство около раков преподобных было чрезвычайно разнообразно и богато украшено. Поклонение мощам прп. Зосимы и Савватия могло происходить и как индивидуальное социосимволическое действие в сугубо интимной, внебогослужебной обстановке, и как действие коллективное, «соборное», во время торжественных церемоний в дни нарочитого празднования памяти преподобных.

К ракам с мощами обращены восклицания поэтического текста осмогласника в центральной части песнопения, которая состоит из пяти фрагментов, распетых музыкальной лексикой 4–8-го гласов. Так же как и вступление стихир, распев центральной части представляет собой линейную композицию, однако поэтический текст, объединенный многократным повторением глагола «радуитася», обладает особой строфичностью, рифмодностью. Распев же следует логике, заданной формой осмогласника, основанной на постоянно изменяющемся гласовом словаре. Семикратное «радуйся», которое организует центральное пространство песнопения, обращено к ракам святых, характеризуемым гимнографом как «хранило неистоцимаго сокровища», «имеющие в себе источник приснотекущий», «носящие цельбоносные мощи вселюбезных отец», «показавше люботрудные плоти» и т.д. Пять хайретизмов из семи распеты фитами, некоторые

из них чрезвычайно сложные, про страные, включающие мутации. Особо хотелось бы подчеркнуть, что две фиты (*спускная* и *душеполезная*) выделяют лексемы «имущая» и «носящая», которые, принадле жа к одному семантическому полю, только за счет музыкальной интерпретации актуализируют ключевой мотив всего текста – гробница святого как пространство, скрывающее, хранящее сокровище и одновременно служащее источником благодати. Фрагмент с хайретизмами, распетый 4, 5, 6 и 7-м гласами, завершается этим мотивом: «Но о чудотворивыя раце, целующе вас, приемлем благодать».

Обратимся к фрагменту 4-го гласа. Поэтический текст представляет собой двучленную параллельную конструкцию, поддержанную организацией музыкального текста: анафорический зачин «радуитася» распет фитами (обычной и баран). Первая фита «обычна» и следующие за нею попевки сохраняют единый песенный тип интонирования поэтического текста. Распев второй фиты вдвое длиннее и расположен в диапазоне светлого согласия с многократным повтором его вершины высоко. Именно с этой ступени – вершины-источника, введенной восходящим квартовым скачком, начинается распев данной фиты.

Второе восклицание «радуитася» устроено иначе. Последование двух фит (*баран* и *светлозельная*) своими пространными распевами, расположенными в зонах светлого и тресветлого согласий, распевая лексемы «радуитася имущая», создает сильный эмфатический акцент. Завершения обоих восклицаний «радуитася» во фрагменте 4-го гласа, с одной стороны, типологически

соответствуют друг другу общим песенным типом интонирования, что обусловлено содержательной аркой («сокровища неистощимаго хранило» – «источника в себе приснотекущаго»), а с другой стороны, контрастируют способом своей организации: лексема «приснотекущая» распета попевкой *долинка*, содержащей нисходящее поступенное движение в объеме ноны (от *ля* первой октавы до *соль* малой).

В следующем фрагменте 5-го гласа сохраняется двучленная параллельная конструкция поэтического текста и, в определенной степени, текст музыкальный придерживается того же приема организации. Первый хайретизм вводится восходящим регистровым сдвигом на квинту от *соль* малой октавы к *ре* первой, что создает глубокую цезуру. Такой прием служит средством как рубрикации текста, так и усиления его значимости в контексте литургической приуроченности – поклонения мощам соловецких святых. Первое восклицание «радуитася» распето не фитой, как во фрагменте 4-го гласа, а песенной однопопевочной строкой *долинка* с *пауком*, которая повторяется дважды: на синтагме «превожденныя нам раце» и «вслюбимых отец целбоносныя мощи». Повторение *долинок* создает музыкальную рифму, которая «обрамляет» распев фиты *пятогласной*, захватывающий область светлого и тресветлого согласий и акцентирующий лексему «носящая».

Второе восклицание «радуитася» распето протяженной (она содержит почти сто четвертей!) фитой *хабува* с низкой мутацией и диапазоном в объеме сексты. Находясь в третьей части формы, *хабува* оказыва-

ется не только сильным эмфазисом в осмогласнике, но и его первой кульминацией. Она вводится восходящим квартовым скачком (*ре* – *соль* первой октавы), что усиливает кульминационную роль фитного распева в композиции. Тем более, что после нее звучит песенная строка, состоящая из *пригласки* и *долинок большой*, что создает контраст фите не только типом соотношения слова с распевом, но и явно слышимой диатоникой. Причем попевка «*долинка*» звучит в этом фрагменте в третий раз, соединяя лексемы «раце – мощи – показаста» в рассредоточенный «текст в тексте», подтверждая стержневую идею поклонения мощам и литургическую функцию осмогласника.

Музыкальная композиция следующего фрагмента, распетого лексикой 6-го гласа, состоит из двух «строф», основанных на сопровождении неповторяющимися фитными формулами (*кудрявой* и *зилотной*) анафорических зачинов «радуитася». Они соединяются цепью пространственных лицевых формул: *двойной змиицы* и *двух стрельно-статейных оборотов*, разделенных *фотизой*. Эта «цепь» озвучивает синтагму «иже многа в подвизе восприемлющая», продолжение которой «венче венечника носящая» находится во второй «строфе», после пространного распева с мутацией фиты *зилотной* на лексеме «радуитася». Вплоть до распева синтагмы «венче венечника носящая» музыкальное пространство представляет собой неконтрастные вокализирующие построения, основанные на постоянном мелодическом расширении, интонационной и ладовой вариантности, перехода от диатоники к мутационному сдвигу. И только заключительная син-

тагма, проинтонированная песенной попевкой *кулизма* *накончальная*, создает яркий слышимый контраст, усиленный введением этой попевки восходящим квартовым скачком.

Композиция фрагмента 7-го гласа принципиально отличается от предшествующих. Здесь отсутствуют и двучленная параллельная конструкция, образованная рассредоточенным повторением глагола «радуется», и линейная организация. Такое решение, скорее всего, было обусловлено предконечным положением этого фрагмента в композиции осмогласника, требующим, помимо новой гласовой лексики, обновления приемов организации. Пожалуй, самым значимым является создание средствами роспева замкнутой кольцевой композиции. Попевкой *мережа* *ропеты* *первый* и *заключительный* *стихи*, объединяющие два мотива – радость и благодать – в единое смысловое пространство («радуется сладкоухая намо – приемлем благодать»).

В центре располагаются две фиты *высокогласная* и *светлозвездная*, распевующие восклицание «но о, чудотворивыя раце, целующе вас», обращенное к ракам с мощами преподобных. Роспев первой фиты располагается в диапазоне сексты (*ре – си бемоль*) и связан с озвучиванием восклицания «О». Высокий регистр и продолжительность роспева создают эмфатический акцент, поддержанный второй более короткой фитой в диапазоне кварты (*соль – ре* первой октавы). Именно ею распето определение рак «чудотворивыя», маркирующее важнейший для всего песнопения мотив, обусловленный одним из факторов средневековой традиции почитания мощей – фактором чудотворности реликвии,

свидетельствующей о святости. Последование двух фит, находящихся в центре, являют собой средокрестье, а завершение фрагмента попевкой *мережа*, *ропевающей* *лексему* «благодать», служит одновременно началом кульминационного заключения центральной части осмогласника.

И текст, и роспев фрагмента 8-го гласа тесно связаны. Поэтическая лексика состоит из формул славления, обращенных к Божеству от тех, кто «вопиет» к Нему: поэтому одним лицом *стрельностатейный оборот* *ропеты* *лексема* «прославляем» и синтама «рабы своя». А между ними, в центре, фитой *перевязка* *ропет* *кульминационный топос* *всего песнопения*, выраженный лексемой «прославляющего». Его продолжает пространный (в светлом и тресветлом согласиях, в объеме квинты, с троекратным утверждением вершины *си бемоль*) роспев лица, создающий еще один эмфазис на синтагме «богатыми даровании». Таким образом, топос прославления Богом своих угодников даром чудотворения оказывается акцентирован в заключительной части песнопения. Цепь пространных роспевов замыкается лицом *царский конец*. В 8-м гласе этот пространный интонационный комплекс заканчивается низкой мутацией, выходом за пределы традиционного обиходного звукоряда. Заключительный возглас (обращение «и вопиюще Ему») соотносясь с «царским концом», создает своеобразное «утроение» именованного Господа, данное не только в местоимении «Ему», но и в особенном ладовом характере роспева, и в его названии, единственном, вошедшем в терминологический словарь древнерусской теории музыки с опреде-

лением «Царский», знаменуя тем самым имя Божие.

Заключение осмогласника состоит из двух коротких синтагм («О всех благий Господи слава Тебе»), объединенных роспевом однопопевочной строки 1-го гласа. После монументальной кульминации-славения, представленной в двух вершинных гласовых фрагментах осмогласной «лествицы», этот роспев не только замыкает композицию песнопения, но и создает последний сильный контраст в соотношении слова и роспева (мелизматике центрального раздела противопоставляется силлабика заключения) и в близком сопряжении двух ладовых сфер – мутационного сдвига с диатоникой 1-го гласа.

Так образуется заключительный и, пожалуй, самый сильный эмфазис – вершина песнопения, его итог, результат, достигнутый развитием музыкально-поэтической формы осмогласника. Заключительная однопопевочная строка, при кажущейся простоте, даже элементарности ее роспева, оказывается сложноорганизованной структурой. Она состоит из трех значимых элементов: *стрелы поводной со статьей светлой, голубчика борзого со стрелой трясогласной* и попевки *срединка*.

Первый элемент непосредственно связывает начало песнопения с его завершением, тем самым создается явно слышимая арка, соединяющая лексемы вступления, маркированные этой интонацией (в их числе – первая в песнопении фита, роспевающая значимую для понимания смысла музыкально-поэтического текста лексему «память» и лексема «днесь»). Второй элемент *голубчик борзый* — *стрела трясогласная* менее значим, однако эта интонация,

обрамляя фиту, в то же время выявляет ее контекст: «наста – память – преподобных». Эти элементы звучат в обращении к Спасителю «о всех благий».

Таким образом создается не только формальная реприза-кольцо, но, прежде всего, новый смысл, основанный на качественном его приращении. Попевкой *срединка*, являющейся в музыкальном тексте песнопения впервые, как типовым кадансовым оборотом 1-го гласа, основанным на дважды повторенном нисходящем терцовом ходе, пропевается, почти декламируется заключительное прославление «Господи слава Тебе». Начертание этой формулы устойчиво фиксируется в рядовых нотированных рукописях, начиная с конца XI в., а наименование (*срединка*) и объяснение ее роспева устойчиво присутствует в теоретических руководствах. Выбор этой архетипной попевки свидетельствует о том, что завершение есть одновременно и начало следующего восхождения по гласовой «лестнице» (в том случае, если сам чин целования подразумевает неоднократное исполнение осмогласника в связи с продолжительностью ритуала).

Нет никаких сомнений в том, что осмогласник на целовании прп. Зосиме и Савватию является выдающимся произведением древнерусского литургического искусства, игравшим значимую роль в оформлении почитания мощей преподобных в Соловецком монастыре в конце XVI–XVII вв. Можно предположить, что песнопение такого высочайшего художественного уровня могло возникнуть в местной, соловецкой певческой среде. Чрезвычайно сложная музыкальная структура, пространственный поэтический текст,

звучащий особенно торжественно в ходе ритуала поклонения раке, изысканность художественной формы осмогласника тесно связаны с литургическим контекстом.

Стоит еще раз подчеркнуть, что особенностью чина целования был тесный контакт, соприкосновение участников этой церемонии с чтимой в монастыре реликвией, сопровождающееся глубоким религиозным переживанием. Последовательный анализ двуединой (музыкальной и поэтической) художественной структуры

песнопения «на целовании» с убедительностью доказывает важную роль роспева в порождении этого переживания. Композиция осмогласника, в котором фрагменты разных гласов сменяют друг друга, не является всего лишь техническим приемом, требующим мастерского владения традиционными средствами знаменного роспева, но обладает музыкальной логикой, обусловленной содержанием текста, и становится элементом значимой социосимволической практики поклонения святыне.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Список рукописей, в которых зафиксирован текст осмогласника: РНБ, Кир.-Бел. собр., № 586/843, Стихирарь, конец XVI в., л. 264 об.-265; РГБ, ф. 304.1, собр. ТСЛ, № 427, Сборник певческий, конец XVI – начало XVII в., л. 34; БАН, Калик., № 69, Стихирарь, Триодь и Обиход, до 1645 г., л. 383–384; РНБ, Солов. собр., № 690/755, Сборник певческий, конец XVI – начало XVII в., л. 305–306; РНБ, Солов. собр., № 621/660, Сборник певческий, 20–30-е гг. XVII в., л. 9 об.-12; РГБ, ф. 379, собр. Д.В. Разумовского, № 66, Стихирарь «Дьячье око», середина XVII в., л. 517 об.; БАН, собр. Н.К. Никольского, № 49, Сборник певческий, последняя четверть XVII в., л. 31 об.-33 об.; РНБ, Солов. собр., № 1192/1304, Трезвоны, конец XVII в., л. 82 об.-84; РНБ, Солов. собр., № 690/761, Сборник певческий, последняя чет-

верть XVII в., л. 539–540 об.; РГБ, МДА, № 235688, Трезвоны, XVIII в., л. 237 об. Фиксация осмогласника получила продолжение в нотолинейных списках XVIII в. (например, РНБ, Солов. собр., № 1193/1314, Сборник певческий (нотолинейный), XVIII в., л. 284 об.-286 об.) и в старообрядческой рукописной книжности (Книжница Гребенщиковской общины, № 1681–1682, Трезвоны, XIX в., л. 123–125; БАН: Поморск., № 19, Стихирарь, начало XIX в., л. 269 об.; Тек. пост., № 298, Стихирарь, конец XVIII в., л. 295 об.; Чуван., № 25, Стихирарь, начало XIX в., л. 281; Друж., № 456, Стихирарь, начало XIX в., л. 205; Целепи, № 9, Сборник, первая половина XVIII в., л. 323).

² О литературной правке свидетельствует наличие целого ряда ошибочных чтений, отсутствующих в той версии стихирь, которая обращена только к одному святому.

ЛИТЕРАТУРА

Гусейнова З.М. Две редакции стихирь Григория Цамблака на Успение Богородицы // Вестник ПСТГУ. Сер. V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2007. Вып. 1. С. 17–25.

Гусейнова З.М. Цикличность как прием художественной организации древнерусских песнопений (на примере стихир «на целование») // Древнерусское песнопение. Пути во времени: Материалы Междунар. науч.-твор. симпоз. «Бражниковские чтения» (2011–2016). Вып. 6. СПб.: Скифия-принт, 2017. С. 119–123.

Захарьина Н.Б. Интонационный словарь и композиция песнопений-осмогласников зна-

REFERENCES

Guseinova, Z.M. (2007), “Two revisions of Gregory Tsamblak’s poems on the Assumption of the Virgin”, *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta. Ser. V. Voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva* [Bulletin of the Orthodox Holy Tikhon University of Humanities. Ser. V. Questions of history and theory of Christian art], no. 1, pp. 17–25. (in Russ.)

Guseinova, Z.M. (2017), “Cyclicity as a mean of the artistic organization of ancient Russian chants (on the example of stichera for «kissing»)”, *Drevnerusskoe pesnopenie. Puti vo vremeni* [Old Russian chants. Time

менного распева: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1992.

Кручинина А.Н. Песнопения преподобному Кириллу Белозерскому в рукописной традиции основанного им монастыря // Рукописные памятники. СПб.: Рос. нац. б-ка, 1999. Вып. 5. С. 73–74.

Мельник А.Г. Гробницы преподобных Зосимы и Савватия Соловецких XV–XVI вв. // Соловецкое море. Архангельск; М., 2005. С. 49–54.

Рамазанова Н.В. «Радуйся, богомудре Василие» (служба Василию Блаженному в певческих рукописях) // Рукописные памятники. СПб.: Рос. нац. б-ка, 1999. Вып. 5. С. 82–83.

Титова Е.А. «А нарицается сей стих Цамблак» // Древнерусское песнопение. Пути во времени: Материалы Международ. науч.-твор. симпоз. «Бражниковские чтения-2004». СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2005а. Вып. 2. С. 14–27.

Титова Е.А. Григорий Цамблак. Три века в русской книжности – от проповеди к пению // Человек верующий в культуре Древней Руси. СПб.: Лема, 2005б. С. 127–143.

Топунова Е.А. «Сие поем на целовании». Осмогласник «Днесь Владычица и Богородица» // Древнерусское песнопение. Пути во времени: Материалы Междунар. науч.-твор. симпоз. «Бражниковские чтения-2004». Вып. 3. СПб.: СПб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008. С. 80–92.

Paths], no. 6, Skifiya-print, Saint Petersburg, pp. 119–123. (in Russ.)

Kruchinina, A.N. (1999), “Hymns to St. Cyril of Belozersky in the manuscript tradition of the monastery founded by him”, *Rukopisnye pamyatniki* [Handwritten artefacts], no. 5, Rossiiskaya nacional'naya biblioteka, Saint Petersburg, pp. 73–74. (in Russ.)

Mel'nik, A.G. (2005), “Tombs of St. Zosima and Savvatiy of Solovki of the 15th – 16th centuries”, *Solovetskoe more* [Solovetsky Sea], Arkhangelsk, Moscow, pp. 49–54. (in Russ.)

Ramazanova, N.V. (1999), “«Rejoice, Basil the Divine» (service to St. Basil in notated manuscripts)”, *Rukopisnye pamyatniki* [Handwritten artefacts], no. 5, Rossiiskaya nacional'naya biblioteka, Saint Petersburg, pp. 82–83. (in Russ.)

Titova, E.A. (2005a), “«And this verse is called Zamblak»”, *Drevnerusskoe pesnopenie. Puti vo vremeni* [Old Russian chants. Time Paths], no. 2, Izdatel'stvo Politekhnicheskogo universiteta, Saint Petersburg, pp. 14–27. (in Russ.)

Titova, E.A. (2005b), “Gregory Tsamblak. Three centuries in Russian literacy – from preaching to singing”, *Chelovek veruyushchii v kul'ture Drevnei Rusi* [The man who believes in the culture of ancient Russia], Lema, Saint Petersburg, pp. 127–143. (in Russ.)

Topunova, E.A. (2008), “«We sing this on kissing». Osmoglasnik «Today the Lady and the Theotokos»”, *Drevnerusskoe pesnopenie. Puti vo vremeni* [Old Russian chants. Time Paths], no. 3, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova, Saint Petersburg, pp. 80–92. (in Russ.)

Zakhar'ina, N.B. (1992), *Intonacionnyi slovar' i kompoziciya pesnopenii-osmoglasnikov znamennogo raspeva* [Intonational dictionary and composition of chants-osmoglyasnikov znamenny chant], D. Sc. Thesis, Saint Petersburg. (in Russ.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Стихира-осмогласник «на целовании» прп. Зосиме и Савватию Соловецким (по рукописи РНБ, Солов. собр., № 690/761, Сборник певческий, послед. четв. XVII в., л. 539–540 об.). Расшифровка А.Н. Кручининой

А

1. 

ДИТЬ - при - вѣк - гла - а на - ста - па - мѣта.

2. 

пре - по - док - ныхъ - ш - гнѣхъ - на-пнхъ.

3. 

Со - еи - мы - и - сав - ва - ѳі - а.

Б

4. 

е - ма же со - шед - ше - еж до - стоѳ - но поч - темхъ.

5. 

ко - пѣла - мѣхъ - и - пѣ - снѣхъ.

6. 

и - нѣ - ні - нхъ.

7. 

аѳ - хо - вныхъ.

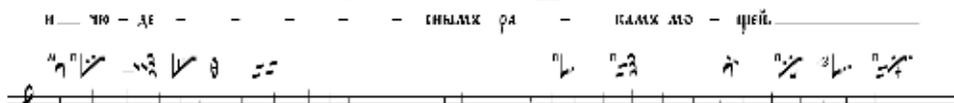
8. 

взы - ва - ю - щѣ.

6. 
 но — ш — праг-дно — люк — — — — —

7. 
 цы.

8. 
 н — ю — де — — — — — иных ра — кам мо — щей.

9. 
 ко-го-ног — — — — — ных — ш — твах — — — — — демах.

10. 
 н — лю — ке — — — — — шк-сто — а — ще ра — до — — — — — сток

11. 
 до — ки — за — — — — — ю — ще — — — — — ти — — — — — ремах.

12. 
 ра — — — — — ах — — — — — та — — — — — са

13. 
 со — кро — ви — — — — — ца — — — — — не — — — — — сто — — — — — ции — — — — — ма — — — — — го — — — — — хри — — — — — сти — — — — — ло.

11. 
 Ра - дѣ - и - ца - - - са




 и - мѣ - - - ца - а -


 и - рго-ши - ка в е-вѣ при - - - ню чѣ - мѣ - ца - го.

12. 
 Ра - дѣ - ца - са пре-вож-де-ни - нм-а наамъ ра - цѣ.

13. 
 но-си - ца - а


 всѣ - лю - ви-мыхъ ѿ - чещъ цѣл - во - ног - ны - а - мо - - - ши.

15. 
 Ра - дѣ - ца - са



ЛИ - БО - ГИ - ДНЫ - А ПАО - ЧИ - НО - БА - ЗА - РА - РА - РА - ТА - ТА - ТА.

16. РА - ТА - ТА.

И - ЖЕ -

АМО - ГА - БО - ДИ - ЗИ -

17. РО - СПИ - ЕМ - МО - ЦА - А.

18. РА - АИ - И - ТА - ТА.

И - ТА - ТА.

КИ - ЧЕ - ВЪ - НЕИ - НИ - КА - НО - ТА - ЦА - А.

31

19. Ра - - - - - а́дѣ - ца - е́а - - - - - ко - ю - - - - - хъ - а на - мо.

20. е́а - цѣн - ны - а - - - - - а - ро - ма - - - - - тѣ.

21. По - - - - -

ю - до - тво - ри - - - - -

бы - - - - - а

ра - - - - - ца - - - - - а - лу - - - - - ю - ца - ба - ца -

22. при - е́м - - - - - а́м - - - - - бла - - - - - го - да - тѣ.

23. И — бла — го — да — ю — ах. Бо — га про — сла — вля — — — ю.

 24. про — сла — вля — ю — ца — — — — —

 — — — — — го ра — км тво — я

 25. во — га — — — — — ты — ми да — ро — ва — — — — — ни — я.

 26. и ко — пи — ю — — — — —

 ца — — — — — ли.

 27. Ѡ — кресту сла — вим Го — спо — ди сла — ва Те — бя.

Сведения об авторах

Егорова Марина Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

E-mail: kibotos@mail.ru

Кручинина Альбина Никандровна, кандидат искусствоведения; заведующая Научно-исследовательской лабораторией русской музыкальной медиевистики им. М.В. Бражникова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

E-mail: kruchinina2006@rambler.ru

Authors information

Marina S. Egorova, Cand. Sc. (Philological), associate professor of the N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory

E-mail: kibotos@mail.ru

Albina N. Kruchinina, Cand. Sc. (Art Criticism), Head of the Research Laboratory of Russian Music Medieval Studies at the N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory

E-mail: kruchinina2006@rambler.ru

Поступила в редакцию 09.07.2019

После доработки 04.05.2020

Принята к публикации 07.05.2020

Received 09.07.2019

Revised 04.05.2020

Accepted for publication 07.05.2020

© Карпычев, М.Г., 2020

УДК 781.6

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10035

УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА КАК ТРОЙСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО

М.Г. Карпычев¹

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

Аннотация. Статья посвящена проблемам канона и оригинальности в устно-профессиональной канонической традиционной музыке в семантическом аспекте. Семантический канон выступает как задача (первая часть тройственного единства), семантика единичного артефакта – как результат (вторая) ее решения. Задача не меняется, но результат решения – всегда разный. Оригинальность представляет фактор решения (третья) задачи. Тройственное единство – задача, решение, результат. Справедливость применения категории «артефакт» в искусстве. Этимология слова «артефакт». «Искусство» и «искусственность» не являются чуждыми друг другу, а связаны между собой. Искусство искусственно, потому что искусство – плод деятельности человека, а не природы: оно не естественно (как солнце или камни), а произвольно, искусственно, вторично. Сходство слов не случайно, они восходят к одному смысловому корню. Семантика артефакта содержит в себе семантический канон, но не исчерпывается им, включая процесс решения – оригинальности. Импровизация (единственно возможная форма жизнедеятельности канонического музыкального искусства) – наиболее естественный, начальный вид оригинальности. Импровизация может вышариться до уровня «новой» семантической трактовки – в смысле преобразования самой жанровой модели, но без нарушения ее сущностных параметров. Трансформация самой задачи-канона может быть связана с развитием общества, с изменением со временем характера самих чувств, эмоций. В традиционной музыке этот процесс идет очень медленно, но неуклонно. Диалектические взаимоотношения канона и оригинальности объясняются невозможностью существования одного без другого: задача требует решения, оригинальное решение есть следствие постановки задачи. Принципиальный исторический путь дифференциации функций в триаде «композитор – исполнитель – слушатель».

Ключевые слова: канон, оригинальность, устно-профессиональная музыка, артефакт.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Карпычев, М.Г. Устно-профессиональная музыка как тройственное единство. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 2. С. 186–195. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10035.

ORAL-PROFESSIONAL MUSIC AS THE TRIPLE UNITY

M.G. Karpychev¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the problems of canon and originality in oral-professional canon traditional music (semantic aspect). Semantic canon represents a task (first part of unity), semantic of the certain artefactum – result (second) of task's solution. The task does not change, but a result of solution is always different. Originality represents solution (third). So, the triple unity-task, solution, result. We think that we may use the term “artefactum” in art. The word “artefactum” as an object of analysis. “Art” and “artificial” don't oppose

each other – they are connected. Art is artificial, because art is a creation of man’s activity, but not of nature: art is not natural (like sun or stone), but artificial, second. The words’ likeness is not accidental, they have common meaning root. The semantics of the artefactum includes semantic canon, but the artefactum is more significant, many-sided, including the process of task’s solution – originality. Improvisation (the only way of the canon music art’s being) is a natural initial form of originality. Improvisation may elevate to the “new” semantic interpretation – that is transformation of genre model, but without destruction of its principal characteristics. Transformation of the canon-task may be connected with society’s development, with changing in course of time feelings, emotions. In traditional music this process goes very slowly, but steady. Dialectical relations of canon and originality come from impossibility of these phenomenon’s’ being separately: the task needs a solution, original solution is the consequence of task’s existence. The principal historic way of functions’ differentiation in system “composer – player (singer) – listener”.

Keywords: canon, originality, oral-professional music, artefactum.

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

For citation: Karpychev, M.G. (2020), “Oral-professional music as the triple unity”. *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 186–195. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10035. (in Russ.)

Методология изучения традиционной музыки непременно включает в себя оперирование двумя основополагающими, взаимосвязанными категориями: канон и противоположной ему субстанцией. Их союз исследователи называют различными, но выражающими одну и ту же суть, определениями: типизированное и индивидуализированное (М. Арановский), нормативное и индивидуально-свободное (И. Еолян), неизменное и изменяемое (Г. Головинский), константное и мобильное (Л. Карагичева), стабильное и нестабильное (Т. Джани-заде), регламентированное и свободное (Н. Шахназарова). Мы будем говорить об этой оппозиции как о каноне и оригинальности. Им посвящен заголовок данной работы, он объяснится в нижеследующих аналитических соображениях.

Несомненно, что вдумчивый музыковед, отдающий себе отчет в важности сведения в некоторую закономерность отдельных наблюдений, понимает, что обойтись без названной оппозиции (в тех или иных ее определениях) при рассмотрении устно-профессионального музыкального творчества он не может. В принципе любая музыка, в том числе

и письменно-профессиональная, является и может быть подвергнута аналитическим операциям сквозь призму дихотомии канона и оригинальности, как «гаранта» обнаружения закономерности. Но особенную необходимость в этом чувствуют ученые, занимающиеся творчеством, которое развивается вне ареала композиторского блока (если использовать эту категорию музыкальной социологии). Они сплошь и рядом должны убеждать своих оппонентов в наличии характеристик оригинальности устно-профессионального музицирования. По этой причине нельзя в предварительном изложении не коснуться той исследовательской парадигмы, которая нам представляется ошибочной. Подчеркнем, что наша работа посвящена семантическим вопросам.

Парадигма эта заключается в том, что канон и оригинальность представляют соответственно устно-традиционную и письменно-традиционную музыкальные культуры. Первая репрезентируется как каноническая: «Понятия “каноническое” и “традиционное”, обозначающие один и тот же тип творчества, синонимичны» (Плахов Ю., 1988, с. 14). Вторая –

как оригинальная вследствие присущего ей феномена «произведение». Это явление в устной традиции отсутствует. Его конституциональная черта – внеличность (всеобщность, тотальность), а опус вне всяких сомнений раскрывает персональное, авторское мировоззрение. Канон объективен, оригинальность субъективна.

Каноническая музыка, демонстрирующая, если можно так сказать, соборное начало, в своих актуализациях обнаруживается в пределах одного семантического «ареала». Оригинальная *opus-musik* в каждом своем образце представляет беспрецедентный факт новой семантической системы – более краткой в одном случае и более пространной в другом. И в том, и в другом варианте эта система служит в той или иной мере обновлению жанрового «коридора» содержательности. Как отмечает Т. Чередниченко, «типичность музыкальных структур теряет признак “стандартности” и типичным становится разнообразное, опосредованное авторской фантазией» (1988, с. 215).

Итак, если в каноническом искусстве с его, по мнению А. Сайгуна, «незыблемым существующим порядком и боязнью “необычного”» (1973, с. 330), музыкальное содержание «подчиняется» семантическому канону, то семантика композиторской музыки безоговорочно оригинальна. Анализ семантического аспекта дихотомии «канон и оригинальность», представленной в таком внешнем, приблизительном облике, обуславливает следующую ценностную субординацию семантических показателей: семантика композиторского творчества гораздо ярче в сопоставлении с семантикой устного,

семантический потенциал которого в хронологическом последовании развития уступает потенциалу письменно-профессиональному.

Вряд ли, однако, приведенный тезис есть истина «в последней инстанции». Важно следующее: семантика канона того или иного (музыкального, в частности) искусства, не тождественна семантике какого-либо отдельно взятого художественного явления канонического АРТЕФАКТА.

Последний тезис требует комментария. Конкретно речь идет о категории «артефакт». Мы считаем, что она имеет все права на применение в искусствоведческом контексте, несмотря на то что она обычно используется в других условиях и значении. А именно – «искусственно сделанное, процесс или образование, несвойственные организму в норме и вызываемые самим методом его исследования»¹. Важно отметить, что этот термин «приписан» к биологии и, как доказательство, иллюстрируется примерами из микроскопии, автордиографии, рентгенодиагностики, экспериментальной и судебной медицины.

Дело в том, что в традиционном понимании существительное «искусство» и прилагательное «искусственный» имеют разное значение, несмотря на общий корень слова (в английском – *art* и *artificial*). Но мы полагаем, что артефактом может быть названо не только искусственное образование, но и любая художественная субстанция, прямо относящаяся к искусству как таковому, в своем классическом значении. Причем термин «артефакт» может быть применен не только в смысле «произведение», свойственное только письменной композиторской традиции, но и в фольклоре, и в устно-про-

фессиональной музыке. Категория «артефакт» в этой семантической ипостаси универсальна, это чрезвычайно повышает ее необходимость и ценность для искусствоведения.

Однако необходимо доказать правоту нашего тезиса. Обратимся к этимологии слова. Значений латинского слова *ars (arte)* несколько (Дворецкий И., 1976, с. 98). Первое основное – искусство. Четвертое – искусственность, неестественность (вот он, фундамент биологического применения). Пятое – произведение искусства. Как видим, они соседствуют, поэтому очень близки по своей ценности и распространенности – при основном смысле «искусство», а не «искусственность». Теперь – *factum* (Дворецкий И., 1976, с. 412). Здесь тоже несколько значений. Основное – делать, производить. Однако для нашего доказательства решающую роль (как это ни покажется удивительным) имеет еще один перевод – «сочинять, писать»! Этот перевод прямо, недвусмысленно указывает на абсолютную легитимность применения категории «артефакт» в искусствоведении – сочиняю, пишу произведение искусства. Таким образом, термин «артефакт» может быть понят и как «искусствоведческий», и как «искусственный». «Выбор», как обычно, принадлежит контексту².

Мы подошли к итоговому соображению в нашем комментарии. Оно в некотором смысле полемизирует со сказанным ранее, но последнее в целом тоже было справедливо и необходимо как звено в цепи доказательных аргументов. Итак, мы считаем, что категории «искусство» и «искусственный» не являются различными по значению, как сказано ранее,

а являются родственными по смыслу – ИСКУССТВО ИСКУССТВЕННО в том аспекте, что искусство – это плод деятельности человека, а НЕ ПРИРОДЫ, и в этом отношении оно не естественно, а искусственно, производно, не первично, а вторично. Солнце, камни, дожди, радуга, облака, лето, осень, листья, деревья, железо, серебро, медведи, «львы и куропатки», ноги, руки, глаза, озера, моря, рассветы, закаты и т.д., и т.д. – абсолютно естественны и поэтому не могут в своем объективном бытии каким-то образом относиться к искусству и искусственности, а вот мосты и шкафы, сделанные из камней и деревьев, – искусственные вторичные изделия, связанные уже с преобразующим искусством людей, их создающих.

Художественные образы неестественны, а представляют плод человеческого ВЫМЫСЛА, а не документальные наблюдения над реальной жизнью реального человека («Над вымыслом слезами обольюсь»). Сходство слов в данном случае говорит об ОДНОКОРЕННЫХ субстанциях и сходно не только по составу слов, но и по семантическому облику. Здесь нет ничего похожего на фонетическое и буквенное сходство совершенно разных по смыслу и корням слов, например, лев и левый, чай и чайка, друг и другой... В «искусстве» и «искусственном» – общий ГЕН, общая историческая каузальность, общий семантический фундамент. Таким образом, еще раз констатируем, что категория «артефакт» имеет права на применение в искусствоведческом лексиконе и анализе, как и в биологии, и в медицине.

Вернемся к основной теме статьи. Итак, сущность семантики канонического искусства не эквивалентна

семантическому потенциалу устно-традиционного артефакта. Если бы эти феномены были синонимичны, то традиционное искусство представляло бы из себя мертвую схему и давно прекратило бы свое существование, исчерпав себя. Но оно живет и развивается на протяжении многих веков, не теряя свежести и первоизданной прелести³. Именно об этой «загадочной» особенности традиционно-канонического искусства писал Ю. Лотман, отмечая парадоксальность информативного потенциала канона (1973). Суть этой парадоксальности состоит в том, что в бесписьменной традиции каноническое, повторяемое преподносится в неповторимом виде⁴. Добавим к этому, что в письменной традиции существует прямо противоположное положение – неповторимое бесконечно повторяется буквально в исполнительских актах.

Мы полагаем, что верному уяснению корреляции семантического канона и семантики артефакта в бесписьменной традиции поможет интересное (на наш взгляд) сравнение. Семантический канон выступает как ЗАДАЧА (первое звено единой триады), семантика артефакта – как РЕЗУЛЬТАТ (второе) ее решения. Вместе с тем задача как таковая остается прежней, но результат ее решения – во всех случаях отличен друг от друга. Объяснение этой сущностной черты традиционного искусства заключается в том, что семантика артефакта несет в себе семантический канон, но не ограничивается им. Семантика артефакта интегрирует в себе и феномен оригинальности. Он репрезентирует РЕШЕНИЕ (третье) задачи.

Семантический канон как предписанное условие освоения, раскрытия

определенной содержательной грани реально, непосредственно, практически актуализируется в оригинальном семантическом варианте разработки этой грани. Формообразующий канон требует формообразующей импровизации⁵, а семантический – импровизации семантической. Только импровизационными средствами может быть преподнесена слушателю версия жанрового образца традиционной музыки (нельзя здесь еще раз не вспомнить тот же статус джазового искусства): ханенде (певец – исполнитель макама) варьирует исходную задачу своими, неповторимыми структурными и содержательными штрихами, заполняя издревле построенную «коробку здания» (как сказали бы строители) «внезапной, непредвиденной» (*improvisus*, лат. – внезапный, непредвиденный) модификацией артефакта, находящегося в фазе становления.

Импровизация, как необходимое средство создания конкретной семантической «вариации» канона, есть базовое, коренное, сущностное свойство оригинальности в традиционной музыке (*conditio sine qua non*). Семантический канон раскрывает свои потенциальные возможности только в виде семантических вариаций на самого себя. Такова причина института облигатной оригинальности как исходной точки оригинальных композиторско-исполнительских средств в каноне.

Есть ли другие виды черт оригинальности в традиционной музыке? Отметим, что изустная музыка развивается не столь подвижно, как письменная. Тем не менее охарактеризовать изустное творчество как некий застывший во времени кристалл будет большой ошибкой, хотя бы по той простой причине, что оно

эволюционировало от фольклорной музыки к устно-профессиональной. Семантическая составляющая в них, разумеется, не идентична. Она более выявлена в каноническом профессиональном музицировании, так как фольклор немислим вне бытовой социокультурной ситуации, поэтому семантика его не автономна.

Подчеркнем и второе обстоятельство, вытекающее из первого (ограниченная автономия): мощное развитие личностного⁶ фактора, бесспорный факт кристаллизации профессионального статуса музыкантов, отъединившихся от слушательской массы. Целесообразно здесь в самой краткой форме указать на историческую линию обретения сепаратных функций в триаде «композитор (К) – исполнитель (И) – слушатель (С)». Фольклор – единство всех элементов: КИС. Профессионализм бесписьменного типа – отделение слушателя: КИ–С. Композиторский тип: автономия всех трех элементов: К–И–С.

Облигатная импровизационность канонического типа музыки имеет тенденцию к углублению, к развитию. Она потенциально несет творческие «резервы» и обладает способностью эволюционировать до категории «нового» (это рабочий термин) в той ситуации, при которой талант музыканта позволяет наполнить «новым» (относительным, локальным) содержанием «сущностные параметры» (Н. Шахназарова) канонической семантики.

«Новое» в каноне – это вершина оригинальности в профессионализме устной традиции. Новое, как подчеркивает Т. Джани-заде, в художественной системе искусства «макамат» связывается с представлениями о преобразовании самой жанровой модели при условии, однако, что

эта трансформация осуществляется в пространстве, строго заданном самой моделью, когда новое предстает уже как фактор необходимости, традиционности (1987, с. 124). Здесь, безусловно, существует неписанный, но чутко ощущаемый истинными профессионалами и знатоками-слушателями порог обновления, за которым – ломка канонического жанра.

Относительно новая семантическая задача приводит, разумеется, к новому семантическому результату. Он выходит за рамки облигатной оригинальности и представляет уже новую интерпретаторскую семантическую трактовку⁷ априорной задачи, т.е. новую версию исполняемого артефакта. Творчество высокоталантливых музыкантов, имеющих достаточно мастерства для достижения уровня личной трактовки (например, азербайджанский мугам «Мирза Гусейн сегяхи», который уже в названии несет печать личностного, авторского начала), влияло на феномен семантического канона, не меняя, тем не менее, его сути, формообразующего и семантического остова⁸. Это – не изменение задачи, а новые варианты ее решения, новые штрихи, краски в необходимом содержательном канале. Это касается и формообразующего аспекта: исходная попевка «маё» развивается чрезвычайно активно, но без внедрения новой (комплементарной или контрастной) «темы» – понятно, что речь идет не об инкрустации в форму макама необходимых песенных (*тесниф*) или танцевальных (*рянг*) эпизодов. Можно провести аналогию с письменной традицией: интерпретатор может трактовать произведение в соответствии со своими неповторимыми эстетическими взглядами, но без

малейших изменений композиторского нотного текста.

Итак, логика нашего исследования подвела нас к вопросу, вряд ли имеющему однозначный ответ: обладает ли задача (семантический канон) абсолютной константностью, безоговорной стабильностью? По мнению И. Еолян, например, жесткая привязанность к определенной образно-эмоциональной сфере со временем ослабевает (1990, с. 155–156).

Изложим позицию автора настоящей статьи. Коррективы в задаче связаны не с ее непосредственным «пересмотром», не в произвольном отказе от недвусмысленного требования⁹ воссоздания детерминированной концепции, а в трансформации исторических условий ее пребывания – условий, безусловно, подвижных. Жанровый канон на Востоке и его семантический «лик» существовали в условиях хотя и традиционного, менее мобильного, менее динамичного (как выше было отмечено) по сравнению с Западом, но, тем не менее, развивающегося общества. Чувства восторга, отчаяния, нежности, самоощущение, переживание прекрасного, конечно же, не конгруэнтны в разных исторических «контекстах духовной культуры» (Закс Л., 1987, с. 46).

В трудновыразимой словами мере и нюансах сами «образы чувств», эмоций, интеллектуальных параметров становились другими, вследствие развития самого носителя этих чувств – человека и среды, его окружающей. Вся эта гамма психологического спектра не могла не оказать влияния на семантический канон.

Но соответствие определенного канона определенной семантике, на наш взгляд, не трансформировалось. Если вышеупомянутый «Сегях» – лад любви по всеобщему мнению (в том числе великого Узеира Гаджибекова), то менялось не само семантическое выражение любви на, скажем, чувство печали или стойкости, а менялась сама любовь. Как известно, герменевтический аспект категорий красоты (например, женской), прекрасного, выразительно-го... менялся с течением времени. Таким образом, иной результат является не только с панорамой версий решения (т.е. фактора оригинальности), но и с некоторой мобильностью самой задачи, самой заданной схемы. «Оживление» ее, как указывает Т. Вызго, возникало тогда, когда творчество гения раздвигало ее заданные границы, вносило свое новое, отражавшее новый этап жизни общества (подчеркнуто мной. – М.К.) (1981, с. 195). Эту же мысль о трансформации монодической культуры вместе с развитием социумов, о неторопливом, но непрерывном развитии вместе со своим временем мы встречаем у А. Юсфина (1987, с. 100).

Итак, сущностным свойством профессиональной музыки устного образца являются взаимопроникающие контакты канона и оригинальности, которые репрезентируют нам «слой доавторской нормы и слой авторской фантазии» (Чередниченко Т., 1988, с. 218). Одно не может существовать без другого: задача требует решения, оригинальное решение следует за постановкой задачи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Большая советская энциклопедия. Т. 2. М.: Сов. энцикл., 1970. С. 262, стб. 773.

² Напомним, что при определении семантического значения отдельной музыкальной интонации ситуация точно такая же – все

решает музыкальный контекст, без него это просто асемантический музыкальный интервал, один звук или звукоряд. Гамма, как таковая, асемантична. Гамма в музыкальном контексте обладает выразительным (и разным в каждом отдельном случае!) семантическим потенциалом, например: тема апофеоза в «Щелкунчике», начале «Баркаролы» из «Времен года» П. Чайковского; эпизод из Фа-минорного трансцендентного этюда Ф. Листа (такт с ремаркой *disperato* и следующий за ним), первая часть из его же этюда *Es-dur* по Н. Паганини, начало фортепианной партии первой части 3-го концерта Л. Бетховена, начало арии Джильды «*Caro nome che il mio cor*» из 1-го действия «Риголетто» Дж. Верди, музыка сцены «Мария и дети» («До-ре-ми») из мюзикла Р. Роджерса «Звуки музыки» (1959)... В арии Базилио «*La callunia e un venticello*» на словах «*Sotto il public flagello per gran sorte va a crepar*» мы встречаем три до-мажорные гаммы подряд (!) – вниз, вверх и вниз, и это один из самых выразительных фрагментов арии (особенно первая гамма).

³ «На практике азербайджанские мугамы, так же как и другие формы искусства “макомат”, оказываются намного богаче, чем канон жанра» (Джани-заде Т., 1984, с. 21–22).

⁴ Аналогичное явление характерно и для классической поэзии Востока. Б. Шидфар пишет об арабской касыде: «Можно говорить об “эстетике привычного” – эстетическое чувство слушателя удовлетворяется только привычными ему формами и сюжетами, он ждет от поэта не нового сюжета, который будет восприниматься как нечто необычное, чуждое, неинтересное, а как можно более мастерских и изобретательных вариаций на тему уже известного и привычного ему сюжета» (1974, с. 12).

⁵ Выдающийся азербайджанский композитор, автор «Симфонических мугамов» Ф. Амиров свидетельствует: «На Востоке

даже простенький фольклорный напев или наигрыш обязательно варьируется исполнителем, приобретая каждый раз новые индивидуальные оттенки. Любой малыш привносит в исполняемый напев свой нюанс, интонацию, мелизм. Он делает это не осознанно, а в подражание старшим» (Виноградов В., 1984, с. 57–58). Справедливости ради отметим, что это свойственно не только фольклору Востока.

⁶ С. Галицкая особо подчеркивает, что личное авторство как таковое отнюдь не чуждо системе профессиональной монодии (1988, с. 51).

⁷ Т. Соколова-Делюсина пишет о классической японской поэзии: «Индивидуальность проявлялась в тончайших нюансах и поворотах трактовки канона» (1992, с. 139).

⁸ Используя терминологию М. Арановского, можно сказать, что обновление в мугаме существует только в рамках канона, и у нас нет оснований говорить о поисках альтернативы ему (1979, с. 40, 81). Примечательно, как Х.Х. Тума (Тоума) характеризует искусство иракского музыканта Мунира Башира: «Мастерская техника и высокая виртуозность Башира придают его таксимам черты оригинальности и обязывают нас считать их не столько традиционно арабскими, сколько индивидуально авторскими. В них совершается дальнейшее развитие традиционного, но без нарушения подлинности традиции» (1984, с. 301).

⁹ Сами музыканты ни в коей мере не ощущают это как жесткое «требование». Данный семантический образ мыслится ими как единственно существующий и совершенно естественный. Им и в голову не придет пытаться каким-либо «новаторским» образом изменить, например, в данном макаме его семантику. Если же им это предложат, они сочтут подобную просьбу дикой и никогда и ни при каких обстоятельствах невозможной, «неправильной».

ЛИТЕРАТУРА

Арановский М.Г. Симфонические искания. Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.

Виноградов В.С. Фикрет Амиров (Размышления и диалоги) // Музыка народов Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 4. С. 46–87.

Вызго Т.С. Об одном эстетическом принципе средневекового Востока // Профессиональная музыка устной традиции народов

REFERENCES

Aranovskii, M.G. (1979), *Simfonicheskie iskaniya* [Symphonic searches], Sovetskii kompozitor, Leningrad, 286 p. (in Russ.)

Cherednichenko, T.V. (1988), *Sovremennaya marksistko-leninskaya estetika muzykal'nogo iskusstva* [Modern Marxist-Leninist aesthetics of musical art], Sovetskii kompozitor, Moscow, 310 p. (in Russ.)

Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 195–198.

Галицкая С.П. Профессиональная монология в свете современной концепции музыкального произведения // Музыкальное произведение: Сущность, аспекты анализа. Киев: Музична Україна, 1988. С. 43–52.

Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М.: Рус. яз., 1976. 1096 с.

Джани-заде Т.М. Азербайджанские мугамы. Проблема музыкального мышления в искусстве «макамат»: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1984. 23 с.

Джани-заде Т.М. Личность и канон в азербайджанских мугамах // Музыка народов Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1987. С. 101–132.

Еолян И.Р. Традиционная музыка Арабского Востока. М.: Музыка, 1990. 240 с.

Закс Л.А. Музыка в контекстах духовной культуры // Критика и музыкознание. Л.: Музыка, 1987. Вып. 3. С. 46–68.

Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 16–22.

Плахов Ю.Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. Ташкент: ФАН, 1988. 159 с.

Сайгун А.А. Основные принципы выразительности в музыке Среднего Востока // Музыка народов Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1973. Вып. 2. С. 326–331.

Соколова-Делюсина Т.Л. От переводчика. Вступительная статья к публикации фрагментов литературного наследия Иссы // Иностранная литература. 1992. № 5–6. С. 139–140.

Тума (Тоума) Х.Х. Введение в арабскую музыку // Музыка народов Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 4. С. 284–301.

Чередниченко Т.В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. М.: Сов. композитор, 1988. 310 с.

Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.). М.: Наука, 1974. 253 с.

Юсфин А. Г. Логика мелодического мышления в условиях нестабильного текста // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М.: Сов. композитор, 1987. С. 96–101.

Dvoretzskii, I.Kh. (1976), *Latinsko-russkii slovar'* [Latin-Russian dictionary], *Russkii yazyk*, Moscow, 1096 p. (in Russ.)

Dzhani-zade, T.M. (1984), *Azerbaidzhanskie mugamy. Problema muzykal'nogo myshleniya v iskusstve "makamat"* [Azerbaijani mughams. The problem of musical thinking in art "makamat"], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 23 p. (in Russ.)

Dzhani-zade, T.M. (1987), "Personality and canon in Azerbaijani mughams", *Muzyka narodov Azii i Afriki* [Music of Asian and African peoples], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, pp. 101–132. (in Russ.)

Eolyan, I.R. (1990), *Traditsionnaya muzyka Arabskogo Vostoka* [Traditional music of the Arab East], *Muzyka*, Moscow, 240 p. (in Russ.)

Galitskaya, S.P. (1988), "Professional monody in the light of the modern concept of a musical work", *Muzykal'noe proizvedenie: Sushchnost', aspekty analiza* [Musical composition: Essence, aspects of analysis], *Muzichna Ukraina*, Kiev, pp. 43–52. (in Russ.)

Lotman, Yu.M. (1973), "Canonical art as an information paradox", *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [The problem of the Canon in ancient and medieval art in Asia and Africa], *Nauka*, Moscow, pp. 16–22. (in Russ.)

Plakhov, Yu.N. (1988), *Khudozhestvennyi kanon v sisteme professional'noi vostochnoi monodii* [Artistic canon in the system of professional Eastern monody], *FAN*, Tashkent, 159 p. (in Russ.)

Saigun, A.A. (1973), "Basic principles of expression in Middle Eastern music", *Muzyka narodov Azii i Afriki* [Music of Asian and African peoples], vol. 2, *Sovetskii kompozitor*, Moscow, pp. 326–331. (in Russ.)

Shidfar, B.Ya. (1974), *Obraznaya sistema arabskoi klassicheskoi literatury (VI–XII vv.)* [Figurative system of Arabic classical literature (VI–XII centuries)], *Nauka*, Moscow, 253 p. (in Russ.)

Sokolova-Delyusina, T.L. (1992), "From the translator. Introductory article to the publication of fragments of Issa's literary heritage", *Inostrannaya literatura* [Foreign literature], no. 5–6, pp. 139–140. (in Russ.)

Tuma (Touma), Kh.Kh. (1984), "Introduction to Arabic music", *Muzyka narodov Azii i Afriki* [Music of Asian and African peoples], vol. 4, *Sovetskii kompozitor*, Moscow, pp. 284–301. (in Russ.)

Vinogradov, V.S. (1984), “Fikret Amirov (Reflections and dialogues)”, *Muzyka narodov Azii i Afriki* [Music of Asian and African peoples], vol. 4, Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 46–87. (in Russ.)

Vyzgo, T.S. (1981), “On an aesthetic principle of the medieval East”, *Professional'naya muzyka ustnoi traditsii narodov Blizhnego i Srednego Vostoka i sovremennost'* [Professional music of the oral traditions of the peoples of the Near and Middle East and modernity], GILI im. G. Gulyama, Tashkent, pp. 195–198. (in Russ.)

Yusfin A.G. (1987), “Logic of melodic thinking in conditions of unstable text”, *Traditsii muzykal'nykh kul'tur narodov Blizhnego, Srednego Vostoka i sovremennost'* [Traditions of musical cultures of the peoples of the Near and Middle East and modernity], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 96–101. (in Russ.)

Zaks, L.A. (1987), “Music in the context of spiritual culture”, *Kritika i muzykoznanie* [Criticism and musicology], vol. 3, Muzyka, Leningrad, pp. 46–68. (in Russ.)

Сведения об авторе

Карпычев Михаил Георгиевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

Author information

Mikhail G. Karpychev, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

Поступила в редакцию 26.12.2019

Received 26.12.2019

После доработки 17.04.2020

Revised 17.04.2020

Принята к публикации 22.04.2020

Accepted for publication 22.04.2020

ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ РАЗНОВИДНОСТЕЙ СТРОЯ ТАНБУРА И ИХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

А.А. Абдурашидов¹

¹ Таджикский государственный институт культуры и искусств имени Мирзо Турсунзаде, Душанбе, 734025, Республика Таджикистан

Аннотация. В статье рассматриваются разновидности строя танбура, являвшегося ведущим музыкальным инструментом в исполнительской практике *Шашмаком*, распространенного на территории Центральной Азии – современных Таджикистана и Узбекистана, а также обозначением их традиционными терминами. Две разновидности строя – *Рост* (квинтовый) и *Бузург* (квартовый), являются основными, строй *Наво* (секундовый) на практике уже не используется и строй *Ирок* – второй вид квинтового строя выступает как дополнительный. Строй *Ирок* ранее никем не изучался и в настоящей работе приводится впервые. Также рассматриваются термины *мизроб*, *джур* и *соз*, некогда использовавшиеся в одном значении – строя инструмента. В результате анализа выясняется, что они по функции определяются каждый по-своему: *мизроб* как ритмоформула, *джур* как строй инструмента и *соз* как звукорядная структура. На основе двух высотных позиций танбура выявляется также шесть звукорядных структур, три из которых, *сози Рост*, *сози Бузург* и *сози Сегох*, явились главными в формировании ладовой системы *Шашмаком*, а остальные – *сози Наво*, *сози шикастаи Наво* и *сози Калон*, используются в формировании лишь отдельных производных макомных циклов и композиций.

Ключевые слова: Шашмаком, маком, строй, настройка, определение, обозначение, мизроб, джур, соз.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Абдурашидов, А.А. Об определении разновидностей строя танбура и их обозначений. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 2. С. 196–206. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10036.

ON THE DEFINITION OF VARIETIES OF THE STRUCTURE TANBUR AND THEIR DESIGNATION

A.A. Abdurashidov¹

¹ Mirzo Tursunzade Tajik State Institute of Culture and Arts, Dushanbe, 734025, Republic of Tajikistan

Abstract. The article discusses the varieties of the tune system of tanbur, leading musical instrument in the performing practice of Shashmaqom, widespread in Central Asia – present-day Tajikistan and Uzbekistan, as well as the specific traditional terms used to designate them. It is established that two varieties of tune systems – *Rost* (fifth) and *Buzurg* (fourth) are the main ones, whereas the *Navo* (second) system is not used at the present time in practice and the *Iroq* system the second form of the fifth tune system is used as an supplementary one. It is pointed that *Iroq* tune system was not considered by researchers formerly and it is first time that it is brought into consideration at the present work. The terms *mizrob*, *jur* and *soz* are also considered, all of them were once used in the same meaning to define the tune system of the instrument. As a result of the analysis, it emerges that they have their own definition based on their function: *mizrob* as rhythm formula, *jur* as tune system of the instrument and *soz* as sound-row structure. Based on the two positions of tanbur's tune systems, six sound-order structures called *soz* are also revealed, three of which, namely *sozi Rost*, *sozi Buzurg* and *sozi*

Segoh, are the main components in the formation of the Shashmaqom fret system itself, and the other three, *sozi Navo*, *sozi shikastai Navo* (broken Navo) and the *sozi Kalon*, are only used in the formation of individual derivative maqom cycles and compositions.

Keywords: shashmaqom, maqom, tune system, tuning, definition, designation, mizrob, jur, soz.

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

For citation: Abdurashidov, A.A. (2020), "On the definition of varieties of the structure tanbur and their designation". *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 196–206. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10036.

Статья посвящается определению разновидностей строя танбура¹ – ведущего инструмента в исполнительской практике классической системы *Шашмаком*², распространенной в Таджикистане и Узбекистане, а также вопросам обозначения их традиционными терминами. О строях танбура и их наименованиях первичная информация приводится в книгах Абдурауфа Фитрата (1886–1936) «Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи» (1926)³ (Узбекская классическая музыка и ее история) (1993), Николая Миронова (1870–1952) «Музыка таджиков» (1932), Исхака Раджабова (1927–1982) «Макомы» (1970), и Фазлиддина Шахобова (1911–1974) «Шихоби мусики» (2011) («Метеор музыки» – пер. А.А.).

Обозначение строев танбура и других макомных терминов, встречающихся у Фитрата, свидетельствует о широком их применении среди исполнителей макомов его времени. Он отмечает три строя танбура с использованием термина *мизроб* – *мизроби Рост*, *мизроби Наво*, *мизроби Сегох*, дает обозначения шестнадцати основных навязных – *аспарда* и четырех дополнительных – *хаспарда* ладков, а также поясняет термины *ист* в значении паузы и *зар* – как звуки лада (Фитрат А., 1993, с. 26–27). Большинство из этих обозначений и терминов, кроме

мизроб, продолжают использоваться в музыкальной практике нашего времени в том же значении, как и во времена Фитрата. В его работе не приводятся специальные разъяснения макомных терминов. Он как музыкант, опираясь на музыкальную практику, попутно объясняет то или иное макомное построение.

Фитрат впервые приводит термин *мизроб* в значении строя танбура и дает определение трех его видов: *Рост* (букв. (тадж.) – прямой, правый, верный) – квинтовый, *Сегох* (букв. *се* – три; *гох* – место, время, пора) – квартовый и *Наво* (букв. – мелодия, мотив, напев) – секундовый. Одновременно он указывает, что на основе трех этих строев исполняются все шесть макомов: на основе квинтового строя – *мизроби Рост* – маком *Рост*, на основе секундового – *мизроби Наво* – маком *Наво*, и на основе квартового – *мизроби Сегох* – макомы *Сегох*, *Бузрук*⁴, *Дугох* и *Ирок* (Фитрат А., 1993, с. 28).

В 1932 г. издается книга Н. Миронова «Музыка таджиков», в которой указывается уже четыре вида настройки танбура – *мизраби Бузрук*, *мизраби Рост*, *мизраби Наво* и *мизраби Паньжго* (1932, с. 23–24)⁵. Как видим, они несколько отличаются от приводимых Фитратом определений строя. Миронов, во-первых, дает не три, а четыре

вида строя танбура, во-вторых, они у него определяются иначе, в частности, квартный строй, вместо *Сегох* – *Бузрук*. Дополнительно приводится еще один квинтовый строй *Паньжго* (букв. *паньж* (*пандж*) – пять; *го* (*гох*) – место). Это свидетельствует о том, что процесс определений строев и обозначение их традиционными терминами в тот период еще не был завершен.

Вслед за Фитратом и Мироновым информация о разных видах строя танбура присутствует во всех последующих исследованиях и трудах ученых и музыкантов. Так, один из известнейших узбекских ученых XX в. Исхок Раджабов, рассматривая вопросы, связанные со строем танбура, также указывает три его вида: квинтовый (*Рост*), квартный (*Бузрук*, *Дугох*, *Сегох* и *Ирок*) и секундовый (*Наво*) (1970, с. 106). Однако он не использует термин *мизроб* при определении разных видов строя. В его работе приводятся пять звукорядных структур танбура, на основе которых исполняются макомы, но при этом также не указываются их названия (Раджабов И., 1970, с. 107)⁶.

В процессе преемственности развития макомной терминологии в XX в. существенный вклад внесли выдающиеся мастера искусства *Шашмаком* в Таджикистане – Бобокул Файзуллаев (1899–1964), Шохназар Сохибов (1908–1972) и Фазлиддин Шахобов (1911–1974), которые в своей творческой деятельности, являясь прямыми наследниками бухарской школы макамата⁷, сохранили и передали терминологию новому поколению макамистов, которая применялась в их музыкальной практике. Еще в 60–70-е гг. XX столетия

Ф. Шахобов на республиканском телевидении Таджикистана, проводил специальные образовательные передачи о классической музыке *Шашмаком* (2011, с. 17–20). В беседах он выделял три вида строя на танбуре – *мизроби Рост*, *мизроби Бузург* и *мизроби Наво*. Отметим, что определения строев танбура, приводимые Шахобовым, соответствуют определениям строев Миронова.

В других трудах известных ученых В. Беляева (1950, с. 19), Ф. Кароматова (1972, с. 135) и О. Матякубова (2018, с. 81) также есть информация о трех основных видах строя танбура (квинтовый, квартный и секундовый), но при этом нигде не указывается *мизроб* в значении настройки струн.

Все это говорит о необходимости дальнейшего прояснения вопросов определения и обозначения видов настройки танбура, так как процесс их уточнения еще не завершен, некоторые аспекты проблемы находятся на стадии изучения и упорядочивания. В этом контексте в настоящей статье предпринято рассмотрение следующих задач:

1. Установить виды строя танбура, которые используются в современной макомной исполнительской практике;
2. Определить термины *мизроб*, *джур* и *соз* по смысловому значению, распространенному в практике.

Виды строя танбура и их обозначения. Определение видов строя на танбуре изучалось нами методом их сверки с исполняемой музыкой, т.е. с практическим музицированием макомов на танбуре. В результате нам удалось конкретизировать то, что, во-первых, строй на танбуре детерминируется бурдонирующими струнами, и во-вторых, в макомной практике действительно при-

меняются всего три вида строя, два из которых сообщаются в научных источниках как *Рост* – квинтовый и *Бузург* (*Бузрук*) – квартовый, а третий, образующий второй вид квинтового строя и часто используемый в танбурной исполнительской практике, пока еще не получил свое определение. Секундовый строй *Наво*, который приводится во многих научных работах в современной макомной практике, уже не применяется (Абдурашидов А., 2016, с. 377–378).

Рассмотрим все известные строи танбура:

1) квинтовый строй *Рост* на танбуре производится следующим образом: первая (мелодическая) и третья (бурдонирующая) струны танбура настраиваются на звук *G*, а вторая (бурдонирующая) – на квинту ниже, т.е. на основе третьего навязанного ладка *джурпарда*⁸, издающего звук *C*. В данном случае вторая и третья бурдонирующие струны определяют квинтовый строй инструмента (пример 1).

Пример 1. Квинтовый строй *Рост*



В условиях диатонического звукоряда при квинтовом строе на танбуре

две из ступеней, которые в соотношении с бурдонирующими струнами образуют звуки *до* и *соль*, определяются основными (благозвучными). Они в свою очередь обуславливают нижний и верхний по высоте основные тона и регистры инструмента. Нижний основной тон и регистр строится со звука *до* и в соотношении с верхним основным тоном (звуком *соль*) звукоряда в пределах октавы образует квинто-квартовый интервальный и пентатетракордный звукорядный строй. А верхний основной тон и регистр устанавливается уже со звука *соль* и в соотношении с верхним основным тоном (звуком *до*) звукоряда в пределах октавы образует кварто-квинтовый интервальный и тетрапентакордный звукорядный строй.

Квинтовый строй в шкале танбура в условиях диатонического звукоряда гармонически устанавливает звуковысотный порядок, в котором квинто-квартовый строй обретает ведущее значение. В данном случае основной тон звукоряда нижнего регистра, воспроизводящий звук *до*, выступает основной ступенью и тем самым определяет высотное положение ведущего пентатетракордного звукорядного строя на танбуре (пример 2).

2) квартовый строй *Бузург*⁹: первая (мелодическая) и третья (бурдонирующая) струны настраиваются на звук *G*, а вторая (бурдонирующая) – на кварту ниже, т.е. на основе чет-

Пример 2. Ведущий пентатетракордный звукорядный строй танбура



вертого навязного ладка, издающего звук *D*. Здесь звуки, издающиеся второй и третьей открытыми бурдонирующими струнами, определяют квартовый строй инструмента (пример 3).

Пример 3. Квартовый строй Бузург



При квартовом строе на танбуре двое из ступеней звукоряда, воспроизводящие звуки *ре* и *соль* в соотношении с бурдонирующими струнами (звуками), устанавливаются основными (благозвучными). Они также обуславливают нижний и верхний по высоте основные тона и регистры инструмента. Нижний основной тон и регистр строится со

звука *ре* и в соотношении с верхним основным тоном (звуком *соль*) звукоряда в пределах октавы образует кварто-квинтовый интервальный и тетрапентахордный звукорядный строй. А верхний основной тон и регистр устанавливается уже со звука *соль* и в соотношении с верхним основным тоном – звуком *ре* – звукоряда в пределах октавы образует квинто-квартовый интервальный и пентатетрахордный звукорядный строй.

В условиях диатонического звукоряда танбура квартовый строй гармонически упорядочивает и образует звуковысотную основу, в которой кварто-квинтовый строй обретает ведущее значение. Основной тон звукоряда нижнего регистра, издающий звук *ре*, выступает основной ступенью и тем самым определяет высотное положения ведущего тетрапентахордного звукоряда на танбуре (пример 4).

Пример 4. Ведущий тетрапентахордный звукорядный строй танбураа



3) секундовый строй *Наво*: первая (мелодическая) и третья (бурдонирующая) струны настраиваются на звук *G*, а вторая (бурдонирующая) – на секунду ниже, т.е. на основе шестого навязного ладка, издающего звук *F*. Звуки, издающиеся второй и третьей бурдонирующими струнами, определяют секундовый строй инструмента (пример 5).

Пример 5. Секундовый строй *Наво*:



При данном строе в звуковой системе танбура основные ступени, определяющие звуки *фа* и *соль*, не могут создавать между собой консонантные интервалы октавы, кварты и квинты¹⁰. Возможно, по этой причине настоящий строй в музыкальной практике не сохранился.

4) квинтовый строй *Ирок*¹¹. Этот строй ранее никем не отмечался и не получил свое определение. В рассмотрении и обозначении данного строя мы опирались на практику исполнения макомных композиций и использования строев танбура известнейшим мастером искусства *Шаш-*

маком, виртуозным исполнителем на танбуре Тургуном Алиматовым. Этот строй он использовал при исполнении макомной композиции *Чули Ирок* и поэтому он условно нами обозначен как *Ирок*. Этот вид квинтового строя *Ирок* производится следующим образом: первая мелодическая струна условно настраивается на звук *G*, вторая (бурдолирующая) – на кварту ниже, т.е. на основе четвертого навязного ладка, издающего звук *D*, и третья (бурдолирующая) – на секунду выше, на основе восьмого навязного ладка, издающего звук *A* (пример 6).

Пример 6. Квинтовый строй *Ирок*



В результате основные звуки, издающиеся второй и третьей бурдолирующими струнами в соотношении друг с другом, определяют квинтовый интервальный строй.

По сравнению с первым видом квинтового строя второй вид выступает на секунду выше. Если основными звуками, обуславливающимися бурдолирующими струнами в первом виде квинтового строя, выступают *до* и *соль*, то во втором виде определяются уже *ре* и *ля*. При этом во втором виде квинтового строя основные (бурдолирующие) звуки в соотношении со звуком *соль*, издающиеся мелодической струной, образуют интервалы как квинты (*ре-ля*), так и кварты (*ре-соль*). В этой связи в данном строе наблюдаются кварто-квинтовый и квинто-квартовый интервальные соотношения, что в определенной

мере расширяет возможности его использования в музыкальной практике.

В данном квинтовом строе две из ступеней шкалы танбура, образующие в соотношении с бурдолирующими струнами звуки *ре* и *ля*, определяются основными (благозвучными). Они собственно определяют нижний и верхний по высоте основные тона и регистры звукоряда на танбуре. Нижний основной тон и регистр строится со звука *ре* и в соотношении с верхним основным тоном (звуком *ля*) звукоряда в пределах октавы образует квинто-квартовый интервальный и пентатетрахордный звукорядный строй. А верхний основной тон и регистр устанавливается уже со звука *ля* и в соотношении с верхним основным тоном (звуком *ре*) звукоряда в пределах октавы образует кварто-квинтовый интервальный и тетрапентахордный звукорядный строй.

Между тем следует обратить внимание на то, что во втором виде квинтового строя в условиях диатонической шкалы танбура гармонически устанавливается звуковысотный порядок, в котором не квинто-квартовый, а кварто-квинтовый строй обретает ведущее значение. Здесь основная ступень звукоряда теперь уже самого нижнего регистра, издающего звук *ля*, выступает основным тоном и определяет высотное положение ведущего тетрапентахордного звукорядного строя на танбуре (пример 7).

Применение терминов *мизроб*, *джур* и *соз* по смыслу. В исполнительской традиции макома некоторые термины иногда применяются не по назначению. В связи с этим возникает проблема, когда одно яв-

Пример 7. Ведущий тетрапентахордный звукоярдный строй танбура



ление обозначается разными терминами. К таковым относятся *мизроб*, *джур* и *соз* (Абдурашидов А., 2016), которые часто применяются в одном смысловом значении – строй инструмента. Хотя каждый из этих терминов имеет свою собственную функцию и на практике должен использоваться в своем контексте. Не без основания возникает вопрос – почему строй танбура в научной литературе именуется как *мизроб*, а на практике музыканты обозначают, в одном случае – как *джур*, а в другом – как *соз*? Таким образом, приводимые в научной литературе термины не соответствуют терминам в музыкальной практике.

Важно определить конкретное назначение этих терминов и внести ясность в адекватное использование в соответствии с практикой их применения. Именно в этом контексте видится решение проблемы. В результате нам удалось определить связь их применения на основе исходного смыслового назначения, которое внесло ясность, как в понимание устройства звуковысотной основы танбура, так и в осмысление особенностей системы звуковысотной организации искусства *маком*.

Рассмотрим значения обозначенных терминов.

Мизроб (букв. (ар.) от сл. *зарб* – удар, ритм) – плектр (медиатор) для игры на музыкальных инструментах; специальное средство, которым извлекается звук на музыкальных инструментах¹², в том числе *танбур*, *уд*, *канун*, *сетар*, *рубаб*, *тар*.

Следовательно, термин *мизроб* распространен на Ближнем и Среднем Востоке, в частности в Центральной Азии в значении плектра и ритмического составляющего. По этимологии термин *мизроб* относится к ритмической сфере – к ритму и его свойствам или действиям, которое видится, например, в штрихах, воспроизводимых плектром, – *нохун* (букв. (тадж.) – ноготь) на танбуре. На практике музыканты часто не без оснований используют термин *мизроб* в значении плектра¹³ как синоним термина *нохун*.

Вместе с тем в данном значении определяется также индивидуальная особенность приема игры музыкантов, которая оценивается ритмической моделью оформления ими мелодии. Наблюдая стилистические особенности и приемы игры выдающихся музыкантов на танбуре, к примеру, Фазлиддина Шахобова, Тургуна Алиматова и Расул Кори Мамадалиева в народной традиции стало привычным использовать такие выражения, как «*мизроби Шахобов*» (*мизроб Шахобова*), «*мизроби Алиматов*» (*мизроб Алиматова*) или «*мизроби Расул Кори*» (*мизроб Расула Кори*). Термин *мизроб* в данном случае применяется как прием игры мастеров искусств на танбуре, которым они отличаются друг от друга.

Термин *мизроб* также используется в значении ритмической модели (ритмоформулы), на основе которой образуется мелодическая структура. К примеру, в иранской

и азербайджанской классической музыке к подобной структуре относится *чахор мизраб*¹⁴, а в таджикской и узбекской – *мизроби Наср*, *мизроби Фуруг* (Абдурашидов А., 2016, с. 139). В данном случае *мизроб* определяет ритмическую модель (*колаб*), связанную с ритмоформулой (*усуль*) и размером стихосложения (*аруз*), на базе которой выстраивается определенное мелодическое построение.

На основании вышеизложенного можно утверждать, что термин *мизроб* согласно своему исходному смысловому значению может применяться лишь в ритмическом контексте, но не в качестве обозначения строя. Поэтому ранее используемый термин *мизроб* в значении строя инструмента в современной музыкальной практике уже не применяется.

Джур (букв. (тадж.) – строй, созвучие, гармония) – строй, настройка инструмента. Этот термин указывает на строй инструмента, – настройке струн, их соотношению между собой. В данном случае настройка струн производится как на определенную высоту, так и относительно друг друга.

Известно, что при настройке струн в шкале танбура определяются основные (благозвучные) ступени *зарпарда*¹⁵, между которыми в пределах октавы образуются интервалы кварты и квинты, а также их строи – кварто-квинтовый и квинто-квартовый. В этой связи со строем инструмента одновременно производятся интервальные строи звукоряда на танбуре. Строй инструмента непосредственно влияет и на структуру интервальных соотношений, образующихся между основными ступенями звукоряда.

В современной макомной практике все известные виды строя – *Рост*,

Бузург, *Наво* и один новый *Ирок*, теперь обозначаются термином *джур* – *джури Рост*, *джури Бузург*, *джури Наво* и *джури Ирок* (Абдурашидов А., 2016, с. 376–378).

*Соз*¹⁶ (букв. (тадж.) – строй, настройка, структура) – настройка структуры звукоряда, звуковысотного строя инструмента, т.е. танбура, звукорядная структура которого настраивается на определенную ладовую основу. На танбуре настройка звуковысотной основы производится посредством передвижных ладков, которые в музыкальной практике обозначаются настраиваемыми – *созпарда*¹⁷ (Абдурашидов А., 2016, с. 252–259).

При помощи передвижения на полтона вверх и вниз 6-го и 9-го навязанных ладков в шкале танбура наблюдаются структурные перемены – настройка структуры звукоряда¹⁸. Так, в условиях двух известных высотных позиций *рохи Рост* и *рохи Бузург* шкалы танбура¹⁹, в одном случае при позиции *рохи Рост* они составляют – IV и VII ступени, а в другом при позиции *рохи Бузург* – III и VI ступени. Поэтому в каждой из позиций танбура в перемене структуры звукоряда наблюдается четыре вида, однако в исполнительской практике используется лишь три из них:

1) при позиции *рохи Рост* применяются звукорядные структуры, которые определились и обозначились таким образом:

• *сози Рост* – 1–1–1/2–1 // 1–1–1/2 (VII повышенная)

• *сози Наво* – 1–1–1/2–1 // 1–1/2–1 (VII пониженная)

• *сози шикастай Наво* – 1–1/2–1–1 // 1–1–1/2 (III пониженная и VII повышенная)

2) при позиции *рохи Бузург* используются такие звукорядные структуры:

- *сози Бузург* – 1–1–1/2 // 1–1–1/2–1 (III повышенная)

- *сози Сегах* – 1–1/2–1 // 1–1–1/2–1 (III пониженная)

- *сози Калон* – 1–1/2–1 // 1–1/2–1–1 (III и VI пониженная).

Таким образом, на основе двух высотных позиций *рохи Рост* и *рохи Бузург* танбура предстают всего шесть звукорядных структур (*соз*), три из которых – *сози Рост*, *сози Бузург* и *сози Сегах* – явились главными в формировании ладовой системы Шашмаком, а остальные – *сози Наво*, *сози шикастаи Наво* и *сози Калон* используются в формировании лишь отдельных производных циклов и композиций искусства маком.

Отметим, что известный ученый И. Раджабов привел пять звукорядных структур и определил их названия как *Рост*, *Наво*, *Бузрук*

(*Дугох*), *Сегах* и *Ирок*, на основе которых исполняются макамы (1970, с. 107). При сравнении звукорядных структур танбура (*соз*) со звукорядами, приведенными И. Раджабовым, наблюдается совпадение лишь в двух основных – *сози Рост* и *сози Бузург*, а звукоряды *Сегах* и *Ирок* соотносятся со структурой звукоряда *сози Калон* танбура.

Можно сделать следующие выводы: в результате изучения разновидностей строя танбура установлено, что двое из разновидностей строя – *Рост* и *Бузург* являются основными, строй *Наво* в современной исполнительской практике не используется, а строй *Ирок* применяется как дополнительный и универсальный. Термины *мизроб*, *джур* и *соз*, некогда использовавшиеся в одном смысловом значении, на практике определяются каждый по-своему: *мизроб* как ритмоформула, *джур* как строй инструмента и *соз* как звукорядная структура.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Танбур – струнно-щипковый хордофон, образующийся из трех (иногда более) струн, нижняя (первая) из которых является мелодической, а остальные – бурдонирующими. Звукорядная структура танбура охватывает две с половиной октавы (G – d²).

² *Шашмаком* (букв. (тадж.) *шаш* – шесть; (ар.) *маком* – стоянка, место) – название целостного мультимодального цикла из шести классических композиций – *Рост*, *Наво*, *Бузург*, *Дугох*, *Сегах* и *Ирок*, жанровой модели маком – центрального явления профессиональной традиционной музыки Средней Азии.

³ Книга Абдурауфа Фитрата «Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи» была переиздана в Ташкенте в 1993 г.

⁴ Отметим, что слово *Бузург* (букв. (тадж.) – великий) – в современной макомной практике в Таджикистане принято использовать, как есть, в правильном прочтении. Однако в Узбекистане среди узбекского населения с начала XX в. оно распространилось в неверном прочтении, как *Бузрук*. Поэтому

в настоящей работе при ссылках на другие работы ученых это слово будет приводиться в неправильном прочтении как *Бузрук*.

⁵ Здесь слова *мизроб* и *панджгох* Н. Миронов приводит в русском произношении, как *мизраб* и *паньжго* (1932, с. 24).

⁶ См. об этом ниже.

⁷ Основная школа макамата, возникшая и сформировавшаяся в г. Бухаре Центральной Азии в конце XVIII в.

⁸ *Джурпарда* (букв. *джур* – согласие, гармония; *парда* – ладок) – ладок, по которому настраивается вторая струна танбура.

⁹ Так как в современной музыкальной практике квартетный строй преимущественно обозначается как *Бузург* (*Бузрук*), а не как *Сегах*, далее в работе будет использоваться именно это обозначение.

¹⁰ Данный строй был предназначен для исполнения макома *Наво*. В настоящее время он исполняется при квинтовом строе.

¹¹ *Ирок* – название 1) одной из арабских стран; 2) одного из основных видов лада ма-

ком системы *Дувоздахмаком*; 3) шестого макома системы *Шашмаком*.

¹² Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В.Келдыш. Т. 4. Окунев–Симович. М.: Сов. энцикл., 1978. С. 307; Энциклопедия азербайджанского мугама / авт. и сост. Агаева Сурая. Баку: Шарг–Гарб, 2012. С. 160.

¹³ Термин *мизроб* в значении плектра применяется в Таджикистане, Узбекистане, Индии, Иране, Афганистане, Азербайджане, Турции, арабских странах.

¹⁴ Энциклопедия азербайджанского мугама / авт. и сост. Агаева Сурая. Баку: Шарг–Гарб, 2012. С. 241.

¹⁵ *Зарпарда* (букв. *зар* – золото; *парда* – ладок, ступень) – основная благозвучная ступень звукоряда на танбуре, которая определяется в соотношении с бурдонирующими струнами (звуками).

¹⁶ Название одного из видов турецкого музыкального инструмента.

¹⁷ *Созпарда* (букв. *соз* – строй, строить, порядок; *парда* – ладок, ступень) – настраиваемый ладок на танбуре, который повышается и понижается на полтона.

¹⁸ О передвижных ладах на танбуре Н. Миронов отмечает: «...на каждый из... строев (*джур.* – А.А.) требуется передвижка на ½ см “олтинчи парда” (6-й лад на танбуре)» (1932, с. 24). Значит, приведенная им четвертая разновидность строя танбура – *мизраби Паньжго*, относится не к разновидностям строя, а к разновидностям структуры звукоряда – *соз*, которая соотносится со структурой *сози Наво* (см. ниже).

¹⁹ *Рох* (букв. (тадж.) – путь, дорога, способ) – обозначение высотных ладозвукорядных позиций на танбуре. Позиция *рохи Рост* представляет пентатетракордный октавный звукоряд с третьего ладка, а позиция *рохи Бузург* – тетрапентакордный – с четвертого ладка танбура (Абдурашидов А., 2016, с. 218–222).

ЛИТЕРАТУРА

Абдурашидов А.А. Фарханги тафсирии истилохоти Шашмаком. Душанбе: Адиб, 2016. 400 с.

Беляев В.М. Предисловие // Шашмаком. В 5 т. Т. 1. Маком Бузрук. М.: Госмузиздат, 1950. С. 19–22.

Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка: Наследие. Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1972. 360 с.

Матякубов О.Р. Основы Бухарского Шашмакома: Истоки, тексты, теория и практика. Ташкент: Янги аср авлоди, 2018. 300 с.

Миронов Н.Н. Музыка таджиков. Стали-набад: ГНИ, 1932. 96 с.

Раджабов И.Р. Макомы: Дис. ... д-ра искусствоведения. Ташкент; Ереван, 1970. 216 с.

Фитрат А. Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи. Тошкент: Фан, 1993. 56 б.

Шахобов Ф. Осор ва пажӯҳиш. Дар 3 ҷилд. Ҷ.2. Шихоби мусиқӣ. Мачмуаи макор-лахо бахшида ба устод Ф.Шахобов. Нашри дуюм // Мураттиб доктори илми санъатши-носи Азизӣ Ф.А. Душанбе: ЭР-граф, 2011. 264 с.

REFERENCES

Abdurashidov, A.A. (2016), *Farkhangi tafsirii istilokhoti Shashmakom* [Explanatory dictionary of terms of Shashmaqom], Adib, Dushanbe, 400 p. (in Tajik)

Belyaev, V.M. (1950), “Preface”, *Shashmakom: v 5 t. T. 1. Makom Buzruk* [Shashmakom in 5 vol. Vol. 1. Maqom Buzruk], Gosmuzizdat, Moscow, pp. 19–22. (in Russ.)

Fitrat, A. (1993), *Uzbek klassik musiqasi va uning tarixi* [Uzbek classical music and its history], Fan, Toshkent, 56 b. (in Tajik)

Karomatov, F.M. (1972), *Uzbekskaya instrumental'naya muzyka: nasledie* [Uzbek instrumental music: heritage], GILI im. G. Gulyama, Tashkent, 360 p. (in Russ.)

Matyakubov, O.R. (2018), *Osnovy Bukharskogo Shashmakoma: istoki, teksty, teoriya i praktika* [The basics of Bukhara Shashmakom: sources, texts, theory and practice], Yangi asr avlodi, Tashkent, 300 p. (in Russ.)

Mironov, N.N. (1932), *Muzyka tadzhikov* [Tajik music], GNI, Stalinabad, 96 p. (in Russ.)

Radzhabov, I.R. (1970), *Makomy* [Maqoms], D. Sc. Thesis, Tashkent; Erevan, 216 p. (in Russ.)

Shakhobov, F. (2011), *Osor va pazhuhish. Dar 3 jild. J.2. Shihobi musiqy. Majmuai maqolakho bakhshida ba ustod F.Shakhobov* [Meteor of music. Selected articles dedicated to the master F. Shahobov], Nashri duyum,

Сведения об авторе

Абдурашидов Абдували Абдулмаджидович, кандидат искусствоведения, доцент Таджикского государственного института культуры и искусств имени Мирзо Турсунзаде
E-mail: navo@mail.ru

Author information

Abduvali A. Abdurashidov, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the Mirzo Tursunzade Tajik State Institute of Culture and Arts
E-mail: navo@mail.ru

Поступила в редакцию 27.12.2019

После доработки 18.04.2020

Принята к публикации 23.04.2020

Received 27.12.2019

Revised 18.04.2020

Accepted for publication 23.04.2020

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

© Покровская, Н.Н., 2020

УДК 78.071

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10037

РОЛЬ КИСТЕВЫХ ДВИЖЕНИЙ В ТЕХНИКЕ ИГРЫ АРФИСТА

Н.Н. Покровская¹

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

Аннотация. Трудно опровергать постулаты, принятые в любом профессиональном сообществе. К числу таких устоявшихся мнений относится мысль, что на арфе (так же, как и на рояле) штрих legato принципиально невозможен, так как это обусловлено природой самих инструментов. Однако пианистам удается в большей или меньшей степени (в зависимости от мастерства и степени одаренности исполнителя) преодолевать стаккатно-ударную особенность фортепиано и добиваться на нем певучести звучания. В истории арфы есть примеры, когда при постоянно затухающем звуке инструмента добивались его напевности, выразительности и красоты. Достаточно вспомнить имена Николая Дебитте, Вильгельма Поссе и Александра Слепушкина, снискавших себе европейскую славу. Но из оставленного ими теоретического наследия – метода Поссе–Слепушкина – отечественные арфисты воспринимают лишь часть его содержания. Они принимают принцип артикуляции пальцев в ладонь от его основания, понемногу отходят от принципа низкой постановки большого (первого) пальца, не сходятся в понимании термина «довернутость» руки и умалчивают о движениях кисти, которые обуславливают исполнение штриха legato. Кроме того, они подчеркивают важность игры штрихом non legato, который на арфе не всегда нужен. Автор статьи считает необходимым привлечь внимание арфистов к возможности игры на арфе штриха legato, описание которого намечено в работе Н.Г. Парфенова «Техника игры на арфе. Метод проф. А.И. Слепушкина». Автор полагал связь двух и более звуков боковыми движениями кисти, как само собой разумеющейся. Парфенов не акцентировал внимания на певучести при игре мелодии и следствием этого стала потеря отечественными арфистами одного из главных достоинств русской исполнительской школы.

Ключевые слова: арфа, русская арфовая школа, метод Поссе–Слепушкина, кистевые движения арфиста, штрих legato.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Покровская, Н.Н. Роль кистевых движений в технике игры арфиста. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 2. С. 207–217. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10037.

ROLE OF BRACING MOVEMENT IN THE TECHNIQUE OF THE HARPER'S GAME

N.N. Pokrovskaya¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. It is difficult to refute the postulates accepted in any professional community. Among such established opinions is the idea that on the harp (as well as on the piano) the legato touch is fundamentally impossible, as this is due to the nature of the instruments themselves. However, pianists manage to a greater or lesser extent (depending on the skill and degree of talent of the performer) to overcome the staccato-percussion feature of the piano and achieve on it the melodious sound. There are examples

in the history of the harp when, with the constantly fading sound of the instrument, they achieved its melodiousness, expressiveness and beauty. It is enough to recall the names of Nicholas Devitte, Wilhelm Posse and Alexander Slepushkin, who gained European fame. But from the theoretical heritage that they left – the Posse – Slepushkin method – domestic harpers perceive only part of its content. They accept the principle of finger articulation in the palm of its base, gradually depart from the principle of low setting of the thumb (first finger), do not converge in understanding the term “turn” of the hand and are silent about the movements of the hand that determine the execution of the legato stroke. In addition, they emphasize the importance of playing with the non legato touch, which the harp is not always needed. The author of the article considers it necessary to draw the attention of harpers to the possibility of playing the legato on the harp, a description of which is outlined in the work of N.G. Parfenova “Technique of playing the harp. Method prof. A.I. Slepushkina”. The author believes the connection of two or more sounds to the lateral movements of the brush, as a matter of course. Parfenov did not focus on the singing when playing melodies and the consequence of this was the loss by domestic harpists of one of the main virtues of the Russian performing arts,

Keywords: harp, Russian harp school, Posse–Slepushkin method, harpist wrist movements, legato stroke.

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

For citation: Pokrovskaya, N.N. (2020), “Role of bracing movement in the technique of the harper’s game”. Journal of Musical Science, vol. 8, no. 2, pp. 207–217. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10037. (in Russ.)

Метод Поссе–Слепушкина, положивший основу оригинальной русской арфовой школы в начале XX в., позволяет добиться наибольшей полноты, красоты и продолжительности звучания струн, способствует связности и певучести в исполнении кантилены, а также легкости и чистоты в технических пассажах. Эти качества вывели отечественную школу на международную сцену, где она заняла ведущее положение наравне с классическим французским искусством игры на арфе.

Основные принципы этого метода заключаются:

- в «довернутости»;
- обязательной артикуляции пальцев от их основания в ладонь;
- низком – около 40 градусов – положении большого (первого) пальца по отношению к струне;
- кистевом движении.

Таким образом, «кистевое движение» входит в число важнейших признаков русской арфовой школы, отличающих ее от других арфовых школ. Но если в применении ар-

тикуляции пальцев в ладонь среди отечественных арфистов не существует разногласий, а в вопросах о «довернутости» и положении большого пальца до сих пор не утихают споры, то о кистевом движении чаще всего умалчивается. Либо рассматривается его единственный вариант – движение кисти вверх с фиксированной ставкой («кулачком») при игре отдельных звуков, октав, аккордов и приема *étouffé*. С подобным ограниченным пониманием применения движений кисти трудно согласиться. Исходя из своего педагогического опыта, автор статьи попытается объяснить, какова роль других кистевых движений (а не одного единственного), возникающих при работе рук арфиста, в чем их важность и какие возможности появляются при их осмысленном использовании.

Методических трудов по технике игры на арфе, изданных в России, крайне мало. Это «Метода для арфы» А.Г. Цабеля (Zabel A., 1900), «Техника игры на арфе. Метод проф.

А.И. Слепушкина» Н.Г. Парфенова (1927), дважды изданная «Школа игры на арфе» Н. Парфенова под редакцией М.П. Мчеделова (1960, 1972), «Методика обучения игре на арфе» (1973) и «Школа начального обучения игре на арфе» М.А. Рубина (1977), «Об исполнительском мастерстве арфиста» К.К. Сараджевой (2001), «Практическая методика обучения игре на арфе» Н.Н. Покровской (2012).

Есть также публикации об арфе, где авторы касаются вопросов постановки и звукоизвлечения. Таковы «Арфа в прошлом и настоящем» И.А. Поломаренко (1939), «Творческий путь К.А. Эрдели» В.П. Полтаревой (1959), «Введение» Б.В. Доброхотова во II томе «Сонат, фантазий и вариаций» (1964), «Арфа в моей жизни» К.А. Эрдели (1967), «Искусство игры на арфе» В.Г. Дуловой (1975), «История исполнительства на арфе» Н.Н. Покровской (1994), «История развития отечественной музыки для арфы» Н.Х. Шамеевой (XX век)» (1994) и диссертация М.А. Федоровой «История класса арфы Московской консерватории» (2018).

«Methode für Harfe» профессора Петербургской консерватории Альберта Генриховича Цабеля (1834–1910), представителя классической французской школы в России, была написана на немецком, французском и английском языках и опубликована издательством Циммермана в Лейпциге, Санкт-Петербурге, Москве, Риге и Лондоне в 1900 г. В ней не упоминается о кистевом движении в том смысле, какой ему придавал Н. Парфёнов и современные отечественные арфисты. Лишь в рубрике «Oktaven» Цабель под-

робно описывает движение запястья (*Handwurzel*) с фиксированной ставкой кисти (*Hand*) для игры октавами (Zabel A., 1900, S. 28).

«Октава. Упражнение 13. Октавы играют двумя пальцами (большим и четвертым), стоящими на соответствующих струнах, точно соблюдающими положение кисти (это значит, большой поставлен высоко и 4 палец – глубоко) и теперь удар совершается так, чтобы и при ударе кисть оставалась до некоторой степени открытой. Запястье при этом не должно отходить от деки и только сустав запястья может и даже необходимо участвует в движении извлечения звука, так, чтобы и впредь (и далее) кисть соблюдала при игре упругие движения» (пер. мой. – Н.П.)¹.

Как правильно заметил Цабель, при игре октав нужное движение делает не вся кисть (*Hand*), но, при закреплённом положении костей и мышц пясти и пальцев, однообразно движет ими только вверх и вниз запястье (*Handwurzel*). Так и теперь современные арфисты играют с фиксированной ставкой октавы, аккорды и *staccato*.

Н. Парфёнов неоднократно описывает этот прием в труде «Техника игры на арфе», который является для нас единственным источником теоретических знаний о реформе Поссе–Слепушкина. В главе «Движение кисти. Стаккато и флажолеты» он пишет: «Одним из главных приемов техники при игре интервалов, аккордов и стаккато является особое движение кисти... исполнение... интервала или аккорда, заканчивается пальцем, отыгрывание которого сопровождается особым движением кисти» (1927, с. 17–18).

В подглавке «Мелодические фигуры» он помещает рисунок со схемой обрыва струны большим пальцем при помощи кисти с фиксированным положением других пальцев (1927, с. 24, рис. 25).

«В восходящем направлении упражнение это играется с отрывом большого пальца, который... принимает положение, указанное на рис. 25. Твердо опираясь “от себя” на струну, он отводится кистью по указанному на рисунке направлению, как бы вырывая звук... Указанное движение кистью крайне важно при игре аккордов»² (Парфенов Н., 1927, с. 24). М. Мчедлов, редактор «Школы игры на арфе» Парфенова, излагая его мысль об особом кистевом движении, тоже приводит рисунок этого приема: «Первый палец принимает положение, указанное на рис. 27. Обрывая струну, первый палец отводится по направлению стрелки, делая дугообразное движение... Указанное движение кистью (рис. 27) крайне важно при исполнении аккордов»³ (Парфенов Н., 1960, с. 12; 1972, с. 11) (рис. 1, 2).



Рис. 1. Рисунок из книги Н. Парфенова «Техника игры на арфе», 1927 г.



Рис. 2. Рисунок из книги Н. Парфенова «Школа игры на арфе», 2-е изд., 1972 г.

М. Рубин в «Методике обучения игре на арфе» говорит о кистевом движении, описывая только постановку и работу большого пальца. В подглавке «Игра на арфе» он пишет: «В своем движении первый палец должен описать полукруг... При этом первый палец снимается (со струны. – Н.П.) только движением кисти» (1973, с. 10, 12). Еще раз он упоминает кисть в подглавке «Упражнения для первого пальца без опоры»: «Первый палец, отрывая струну, делает как бы круговое движение “к себе” свободной кистью»⁴ (1973, с. 25). Не совсем понятно, почему и как это надо делать? Ведь круговое движение отдаляет кисть от струн, а это нежелательно. И как это движение можно направить «к себе», если оно круговое? В текст своей «Школы начального обучения...» Рубин вносит небольшую правку, не меняя его смысла (1977, с. 16, 118).

В публикациях, посвященных истории арфы или творчеству выдающихся русских арфистов, в которых затрагиваются вопросы постановки, ничего не говорится о кистевом движении. Это работы И. Поломаренко (1939), В. Полтаревой (1959), Б. Доброхотова (1964) и Н. Покровской (1994). В мемуарах К. Эрдели лишь упоминается о нем: «Иногда в “обрыве” струны участвуют не только пальцы, но и кисть, основой же звукоизвлечения остаются движения пальцев, направляющихся к ладони» (1967, с. 204).

В. Дулова в книге «Искусство игры на арфе» объясняет, как надо выполнять кистевое движение при игре аккордов, флажолетов, *glissando* и *étouffé*. Она ссылается при этом на авторитеты Н. Парфено-

ва, адепта русской арфовой школы, и своего педагога М. Зааля, представителя французской школы. Примечательно, что оба описания игры во всем совпадают: *в положении большого пальца до игры, в направлении движения кисти и в силе нажима на струну* (выделено мной. – Н.П.). В. Дулова пишет: «Громадную роль в красоте звучания играет кистевое движение. В особенности это относится к игре аккордами, этуффе, флажолетами... Кистевое движение придает пластичность рукам, в то время как резкие движения пальцев, как бы рвущих струны, производят неприятное впечатление» (1975, с. 142, 143). Как Парфенов и Мчедлов, Дулова имеет в виду только кистевое движение при снятии руки со струны; о движении кисти при игре *legato* не упоминает и, как они, иллюстрирует словесные объяснения (1975, с. 144, рис. 6, а, б) (рис. 3, а, б).

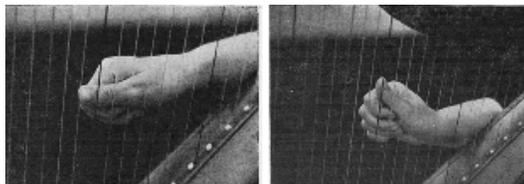


Рис. 3, а, б. Из книги В. Дуловой «Искусство игры на арфе» (1975)

На рис. 3, а видно «стартовое», до игры, положение кисти: кисть на уровне предплечья, большой палец перпендикулярен к струне, остальные пальцы зажаты в ладони. Ставка фиксирована. На рис. 3, б показан конец движения: положение пальцев не изменилось, вся кисть поднята вверх движением вдоль плоскости струн. Такое же понимание кистевого движения находим в работе Н. Шамеевой, как един-

ственного и принципиально важного момента звукоизвлечения: «Любое снятие со струны, любое отыгрывание необходимо делать кистью, любая смена рук при игре аккордов, арпеджио, гамм, трелей, тремоло и т.д. производится кистевым движением... артикуляция пальцев в ладонь и кистевое движение – это основа основ» (1994, с. 13, 16).

Объяснение термина «кистевое движение» находим в работе К.К. Сараджевой «Об исполнительском искусстве арфиста»: «Кистевое движение есть не что иное, как совместное движение пальца и запястья, к примеру, когда палец “обрывает” струну с движением к ладони, запястье откидывает кисть движением от струн, не отводя предплечья от деки. Затем кисть возвращается в исходное положение» (2001, с. 30). В этих словах есть неточности. Палец не движется, его положение зафиксировано; и запястье откидывает кисть *не от струн, а вдоль плоскости струн*. Но есть в них и подтверждение мысли А. Цабеля о совместном и одновременном движении пальцев, пясти и запястья, составляющих кисть. Только эта мысль с точки зрения анатома не совсем правильно выражена⁵.

В учебном пособии автора данной статьи «Практическая методика обучения игре на арфе» затронут вопрос об игре *legato* на арфе, связанный с индивидуальными особенностями строения кисти и пальцев учащихся ДМШ: «Максимально плавно связать два звука, взятых в любых направлениях, можно, только связав движения разных пальцев боковым движением кисти. Именно оно придает игре легатность, которая обуславливает напевность

исполнения русских арфистов» (Покровская Н., 2012, с. 13–14). Хотя здесь и говорится о необходимости бокового движения кисти, но не раскрыт механизм ее действий.

Последней публикацией, где изложен метод Поссе–Слепушкина, стала кандидатская диссертация М. Федоровой «История класса арфы Московской консерватории» (2018). Ее автор, цитируя Парфенова, комментирует каждое из правил постановки. Комментарии, касающиеся кистевого движения, вызывают недоумение. В рубрике «Положение кисти» она пишет: «Кисть, разворачиваясь немного в сторону (в какую? – Н.П.), приобретает особое “довернутое” положение» (2018, с. 126). В рубрике «Кистевое движение» отмечает: «Завершающим этапом при звукоизвлечении на арфе становится особое кистевое движение, продлевающее работу пальцев (? – Н.П.) и направленное на создание максимально певучего звука» (2018, с. 126).

О главе работы Парфенова «Движение кисти. Стаккато и флажолеты» Фёдорова пишет: «...на первый взгляд кажется, что она посвящена совершенно разнородным явлениям. Движение кисти связано с игровым аппаратом, стаккато – исполнительский штрих, а флажолет – особый прием звукоизвлечения. Парфенов же осуществил это объединение не случайно, поскольку оба способа игры требуют особого движения кистью. Исполнение этих двух приемов на арфе предполагает положение кисти открытое наружу» (Федорова М., 2018, с. 127). Что такое «открытое наружу» положение кисти, диссертант не объясняет. Если это значит, что нужно повер-

нуть кисть ладонью вверх, то так на арфе нельзя издать ни звука. Наоборот: при игре *staccato* и флажолетов пальцы уходят в ладонь, закрывая ее и образуя «кулачок», о котором пишут И. Поломаренко (1939, с. 92), В. Дулова (1975, с. 151) и М. Рубин (1973, с. 53).

Можно заметить, что авторы публикаций, изданных после работы Парфенова, безоговорочно приняли только то правило метода Поссе–Слепушкина, которое касается «особого движения кисти» и применяется только при исполнении не связанных между собой отдельных звуков, аккордов, интервалов. То есть для штриха *non legato* и *staccato*. Они поддерживают Парфенова и в его мнении о движениях только пальцев при связной игре (*legato*). По Парфенову, при игре секунд 2 1-2 1; 3 1-3 1; 4 1-4 1 пальцами поочередно, чтобы приучить их к правильным связным движениям, «исполнение которых вполне удобно, надо только избегать движения руки» (1927, с. 21) и «стараться не менять положения руки» (1927, с. 20), т.е. зафиксировать ее положение, хотя это вызывает напряжение в плечевом поясе. Но, исходя из практики, Парфёнов признает, что движений одних пальцев недостаточно: «Иногда в обрыве струны участвуют не только суставы пальца, но и кисть...» (выделено мной. – Н.П.) (1927, с. 16).

Он пишет о неизбежности движений кисти при игре трели так как, чтобы добиться достаточной звучности при ее исполнении, «необходимо вместе с пальцем, производить небольшое движение кистью: “к себе” – вместе со вторым пальцем и “от себя” – вместе с большим»

(Парфенов Н., 1927, с. 28). Конечно, трель на акустических инструментах не может быть сыграна штрихом staccato. И на арфе она исполняется legato, т.е. не тем движением, о котором пишется во всех вышеприведенных публикациях. *Тесно связанные между собой смыслом музыки в мелодии и в трели интервалы, исполняемые соседними пальцами, уже не могут игратьсь отдельными, особыми движениями кисти, а предполагают, хотя и небольшое, но необходимое ее движение в ту же сторону, в какую движется мелодия и палец. И это признает Парфенов.*

Исполнение трели (по Парфенову) в своей работе М. Федорова комментирует так: «Трель, как мелодическая фигура, состоящая из тесного интервала – секунды в мелодическом положении (? – Н.П.), не требует поворота кисти и подкладывания пальцев. Парфенов выделяет два варианта исполнения трели. Один общепринятый предполагает небольшое движение кисти параллельно с пальцами» (2018, с. 128). Что такое «параллельно с пальцами», автор диссертации не объясняет⁶. Не расшифровано и слово «общепринятый»; поэтому не ясно, помощь кисти в исполнении трели присуща не только арфистам русской школы, но и школам французской традиции? Об игре гамм Федорова пишет: «...поступенная мелодическая линия уже требует подкладывания пальцев и поворота кисти, вызывая у исполнителей определенные трудности» (2018, с. 128). Гамма, не свойственный арфе вид техники, действительно трудна для исполнения. Поэтому ей Парфенов и уделил больше всего внимания.

Единственным дошедшим до нас документом, автором которого яв-

ляется А. Слепушкин, стала его *Схема гамм*, приведенная в работе Парфенова (1927, с. 29–30). В этой *Схеме* словосочетания «поворот кисти» нет, хотя этого поворота при игре гаммы нельзя не заметить. Не упоминается и запястье, а только движения локтя и пальцев при их подкладывании. Слово «кисть» появляется в описаниях исполнения трели (Парфенов Н., 1927, с. 28) нисходящей гаммы (Парфенов Н., 1927, с. 32) и длинных арпеджио с подкладыванием пальцев, которые принадлежат уже Парфенову. Однако и там нет слов «поворот кисти»; он пишет, что «кисть приближается к себе» (при игре арпеджио вверх) и «кисть слегка опускается» (при игре вниз) (Парфенов Н., 1927, с. 43). Так, не называя его, Парфенов описывает *боковое движение кисти*, хотя упоминает при этом и о движениях локтя (по направлению к туловищу или от него) (1927, с. 42–43), а о совместном движении кисти и локтя при повороте он пишет лишь в комментариях к *Схеме Слепушкина*: «При игре арпеджио, в нисходящем направлении... – небольшое движение кисти и локтя в сторону от туловища» (1927, с. 45).

Но и о таком скромном движении кисти в момент подкладывания или переноса пальцев в работах Рубина, Дуловой, Эрдели, Доброхотова и Шамеевой не говорится. Создается впечатление, что пальцы действуют вполне самостоятельно при небольшой поддержке локтей, что кисть и локоть составляют одно целое и делают однообразное маховое движение при разнообразной работе пальцев. Словосочетание «поворот кисти» впервые встречается в работе М. Федоровой; но, разбирая тех-

нику исполнения гамм и арпеджио, она не упоминает ни о локте, ни о пальцах играющего, ни о взаимосвязи их движений, хотя это подчеркивается в Схемах Слепушкина и Парфенова.

В том, что в Схеме гаммы Слепушкина нет слова «кисть» и описаны только совместные движения руки, локтя и пальцев, есть доля истины. В игре на арфе участвует все тело музыканта (Эрдели К., 1967, с. 206). Но нас интересует роль каждой части этого сложного механизма, состоящего из суставов, связок и мышц пальцев, пясти, запястья, локтя, плеч и т.д. *именно при игре legato*. А так как *кистевое движение* признается одним из главных признаков русской арфовой школы, то настораживает отсутствие объяснений *работы кисти и ее роли в игровых движениях арфиста для связи звуков между собой*. Невольно возникают вопросы: каким должно быть не «особое движение кисти» для игры отдельных звуков и штрихов, а постоянное, основное, главное движение кисти для связи двух и более звуков при исполнении мелодии? И что, с точки зрения анатома, современные арфисты называют «кистевым движением», хотя такого термина у Слепушкина и Парфенова нет?

Для хирурга такое словосочетание звучит неграмотно. Так как в строении кисти есть три звена – запястье, пясть и пальцы, каждое со своими костями, связками и мышцами, имеющими *строго определенные диапазон и направление движений для каждой кости, мышцы и связки*. Кисть не сама движется вверх и вниз. Расположенные в локте (предплечье) мышцы двигают ею вверх или вниз и разворачивают ладонью вверх.

В движениях пальцев, входящих в состав кисти, локоть участвует опосредованно, через работу запястья и пясти. Запястье передает от локтя импульс к движениям костей, связок и мышц пясти. *Кости пясти служат рычагами для боковых поворотов пальцев. Пальцами двигают только из ладони («кулачка») и в ладонь их собственные мышцы, т.е. они делают свое единственное – хватательное – движение*. Результатом всех этих сокращений мышц, связок, сухожилий, а также поворотов костей локтя, запястья, пясти и пальцев и является то, что арфисты называют «кистевым движением».

В действительности «кистевое движение» не одно, их много, и они разнообразны, как сама музыка. Арфисты не учитывают сложных боковых движений мышц пясти и запястья, потому что в их поле зрения попадают только струны, концы пальцев и крупное движение кисти в конце игры и при штрихе *staccato*. Но работа пальцев, хотя всем видна, наиболее однообразна: только из ладони и в ладонь для хватания струны, после чего палец какое-то мгновение отдыхает. Самую большую работу продельвают пясть и запястье: двигаясь непрерывно, они направляют пальцы к нужной струне с нужной скоростью и силой. Однако работа их мелких мышц едва заметна, так как передача импульсов в «звеньевом механизме кисти»⁷ происходит на самом близком расстоянии между костями запястья, пясти и пальцев. Локтевые мышцы предплечья не могут так предельно точно и быстро передавать импульс к передвижению пальцев, как это делают запястье и пясть. И при неподвижной пясти концы пальцев не смогут связать между собой звуки.

Движения концов пальцев определяются и начинаются в том месте, где соединяются между собой мелкие, подвижные, похожие на шарикоподшипники косточки запястья и длинные пястные кости, продолжающиеся в фалангах пальцев.

В том узком пространстве, где связываются звенья цепочки – палец-пясть-запястье, находится «диспетчерская», определяющая скорость и точность игры пальцев, силу и качество звука, а главное – степень и характер связи звуков между собой, т.е.

возможность игры *legato* на арфе. Не «дослышиванием длинных нот внутренним слухом» (Шамеева Н., 1994, с. 5) и не «задержкой движений кисти и пальцев ради зрительного впечатления продолжительности звучания» (Эрдели К., 1967, с. 209) достигается *legato*, а умением применять многие разнообразные боковые движения костей, сухожилий и мышц «звеньевого механизма» кисти. Это то, чем владели великие арфисты прошлого и чему должен научить ученика педагог, если сам владеет этим искусством

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Oktaven. Übung 13. Oktaven werden gespielt indem man die beiden Finger (Daumen und vierten) auf die betreffenden Saiten stellt, genau die Handhaltung einhält (d.h. den Daumen hoch und den 4. Finger tief einsetzt) und nun den Anschlag derart bewerkstelligt, dass man beim Anschlagen die Hand gewissermassen schliesst respektive öffnet. Die Handwurzel darf sich dabei nicht vom Resonanzboden entfernen und nur dem Gelenk der Handwurzel ist es erlaubt ja sogar notwendig an der Anschlagsbewegung teilzunehmen, so dass die Hand in Folge des Anschlagens eine federnde Bewegung erhält».

² Самое трудное – это описание движения. Поэтому Парфенов поместил в текст рисунок со схемой кистевого движения. В своих публикациях М. Мчедлов и В. Дулова последовали его примеру.

³ Если сравнить положение большого (первого) пальца на рисунках из работы Н. Парфенова «Техника игры на арфе», изданной в 1927 г., и «Школы игры на арфе», опубликованной под его именем в 1960 и 1972 гг. М. Мчедловым, то можно заме-

тить, как оно изменилось. Положение большого пальца на рисунке в Школе уже трудно назвать «низким, под углом в 40 градусов по отношению к струне». Именно об этом и спорят до сих пор арфисты-педагоги.

⁴ В цитатах авторский текст, орфография и пунктуация везде сохранены.

⁵ «В состав скелета кисти входят: 1. 8 мелких костей запястья, расположенных в два ряда друг над другом, 2. 5 длинных костей пясти, образующих скелет ладони, 3. ряд фаланг, образующих скелет пальцев; их по 3 в каждом пальце, за исключением большого, содержащего только две фаланги» (Завьялов В., 1910, стб. 628).

⁶ Параллельность – это постоянное расстояние между движущимися предметами. Кисть не может двигаться параллельно пальцам. Она движется одновременно с ними в разных плоскостях и направлениях. Параллельно двигаться могут только пальцы 2–3 и 3–4, но не 2–1, являющиеся основной аппликатурой трели.

⁷ «Звеньевой механизм кисти» – термин, применяемый в хирургии.

ЛИТЕРАТУРА

Доброхотов Б.В. Введение // Сонаты, вариации и фантазии для арфы. Вып. 2. М.: Музыка, 1964. С. 2–7.

Дулова В.Г. Искусство игры на арфе. М.: Сов. композитор, 1975. 229 с.

Завьялов В.В. Анатомия // Энциклопедический словарь. М.: Изд-во Бр. Гранат, 1910. 7-е изд. Т. 2. Стб. 593–685.

REFERENCES

Dobrokhотов, B.V. (1964), "Introduction", *Sonaty, variatsii i fantazii dlya arfy* [Sonatas, Variations and Fantasies for Harp], vol. 2, Muzyka, Moscow, pp. 2–7. (in Russ.)

Dulova, V.G. (1975), *Iskusstvo igry na arfe* [The art of playing the harp], Sovetskii kompozitor, Moscow, 229 p. (in Russ.)

- Парфенов Н.Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А.И. Слепушкина. М.: Гос. изд-во, Музсектор, 1927. 49 с.
- Парфёнов Н.Г. Школа игры на арфе / ред. М.П. Мchedelov. М.: Музгиз, 1960. 294 с.
- Парфёнов Н.Г. Школа игры на арфе / ред. М.П. Мchedelov. 2-е изд. М.: Музыка, 1972. 240 с.
- Покровская Н.Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1994. 351 с.
- Покровская Н.Н. Практическая методика обучения игре на арфе. Новосибирск: Классик-А, 2012. 171 с.
- Поломаренко И.А. Арфа в прошлом и настоящем. М.: Музгиз, 1939. 310 с.
- Полтарева В.П. Творческий путь К.А. Эрдели. Львов, 1959. 79 с.
- Рубин М.А. Методика обучения игре на арфе. М.: Музыка, 1973. 63 с.
- Рубин М.А. Школа начального обучения игре на арфе. М.: Музыка, 1977. 159 с.
- Сараджева К.К. Об исполнительском мастерстве арфиста. М.: Простор, 2001. 69 с., 6 илл.
- Федорова М.А. История класса арфы Московской консерватории: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. 241 с.
- Шамеева Н.Х. История развития отечественной музыки для арфы (XX век). М., 1994. 145 с.
- Эрдели К.А. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 239 с.
- Zabel A. Methode für Harfe. Leipzig; St.Petersburg; Moskau; Riga; London; Zimmermann, 1900. 145 S.
- Erdeli, K.A. (1967), *Arfa v moei zhizni* [Harp in my life], Muzyka, Moscow, 239 p. (in Russ.)
- Fedorova, M.A. (2018), *Istoriya klassa arfy Moskovskoi konservatorii* [Moscow Conservatory's harp class history], Cand. Sc. Thesis, 241 p. (in Russ.)
- Parfenov, N.G. (1927), *Tekhnika igry na arfe. Metod prof. A.I. Slepushkina* [Harp playing technique. Method prof. A.I. Slepushkina], Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Muzsektor, Moscow, 49 p. (in Russ.)
- Parfenov, N.G. (1960), *Shkola igry na arfe* [Harp school], in M.P. Mchedelov (ed.), Muzgiz, Moscow, 294 p. (in Russ.)
- Parfenov, N.G. (1972), *Shkola igry na arfe* [Harp school], in M.P. Mchedelov (ed.), 2 ed., Muzyka, 240 p. (in Russ.)
- Pokrovskaya, N.N. (1994), *Istoriya ispolnitel'stva na arfe* [Harp performance history], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 351 p. (in Russ.)
- Pokrovskaya, N.N. (2012), *Prakticheskaya metodika obucheniya igre na arfe* [Practical method of learning to play the harp], Klassik-A, Novosibirsk, 171 p. (in Russ.)
- Polomarenko, I.A. (1939), *Arfa v proshlom i nastoyashchem* [Harp in the past and present], Muzgiz, Moscow, 310 p. (in Russ.)
- Poltareva, V.P. (1959), *Tvorcheskii put' K.A. Erdeli* [Creative way K.A. Erdale], Lviv, 79 p. (in Russ.)
- Rubin, M.A. (1973), *Metodika obucheniya igre na arfe* [Harp learning technique], Muzyka, Moscow, 63 p. (in Russ.)
- Rubin, M.A. (1977), *Shkola nachal'nogo obucheniya igre na arfe* [Harp primary school], Muzyka, Moscow, 159 p. (in Russ.)
- Saradzheva, K.K. (2001), *Ob ispolnitel'skom masterstve arfista* [On harper performing arts], Prostor, Moscow, 69 p. (in Russ.)
- Shameeva, N.Kh. (1994), *Istoriya razvitiya otechestvennoi muzyki dlya arfy (XX vek)* [The history of the development of domestic music for harp (XX century)], Moscow, 145 p. (in Russ.)
- Zabel, A. (1900), *Methode für Harfe*, Leipzig, St.Petersburg, Moskau, Riga, London, Zimmermann, 1900, 145 S. (in Germ.)
- Zav'yalov, V.V. (1910), "Anatomy", *Entsiklopedicheskii slovar'* [Encyclopedic Dictionary], 7 ed., vol. 2, Izdatel'stvo Br. Granat, Moscow, column 593–685. (in Russ.)

Сведения об авторе

Покровская Надежда Николаевна, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки

Author information

Nadezhda N. Pokrovskaya, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

Поступила в редакцию 27.12.2019

После доработки 24.03.2020

Принята к публикации 22.04.2020

Received 27.12.2019

Revised 24.03.2020

Accepted for publication 22.04.2020

© Ананьев, А.Н., 2020

УДК 78.071.1

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10038

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНФОРМАТИКА В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: КОМПОЗИТОРСКИЙ КУРС

А.Н. Ананьев¹

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

Аннотация. В статье рассматриваются основные этапы и особенности обучения, а также структура и методические принципы преподавания двухсеместрового курса «Музыкальная информатика» студентам-композиторам Московской государственной консерватории. Составляющий базовую основу музыкально-компьютерных знаний студента-композитора, данный курс имеет тесные связи и координирование с другими специальными дисциплинами профессионального цикла (инструментовка, гармония, полифония, музыкальная форма и др.), связанных с практическим применением музыкальных компьютерных программ. Подчеркивается, что профессиональная деятельность современного композитора зачастую немислима без понимания принципов работы с типовыми программами и нотными редакторами, особенно в тех случаях, когда она связана с театральной и киномузыкой, рекламой, необходимостью подготовки демонстрационных версий (презентаций) своих сочинений. Обосновывается необходимость владения музыкально-компьютерными знаниями и навыками, такими, как компьютерный нотный набор, компьютерная аранжировка («озвучивание, «оживление» набранных компьютерных MIDI-партитур). Анализируется актуальное программное обеспечение, используемое в образовательном процессе, как для стационарной работы, так и вне ее (мобильные приложения и облачный софт), применение периферийных устройств ввода / вывода музыкальной информации (MIDI-контроллеры, аудиоинтерфейсы, аудиорекодеры, микрофоны, усилители, цифроаналоговые и аналогово-цифровые преобразователи).

Ключевые слова: композитор, музыкальное образование, музыкальная информатика, музыкально-компьютерные технологии, нотный редактор, цифровая звуковая рабочая станция, компьютерная аранжировка, мультимедийная композиция.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ананьев, А.Н. Музыкальная информатика в Московской консерватории: композиторский курс. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 2. С. 218–229. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10038.

COMPUTER SCIENCE IN MUSIC IN MOSCOW CONSERVATORY: COMPOSER COURSE

A.N. Ananiev¹

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

Abstract. The article discusses the main stages and features of training, as well as the structure and methodological principles of teaching a two-semester course “Music Informatics” to students-composers of the Moscow State Conservatory. Forming the basic basis of musical and computer knowledge of a student-composer, this course has close links and coordination with other

special disciplines of the professional cycle (instrumentation, harmony, polyphony, musical form, etc.), related to the practical application of musical computer programs. It is emphasized that the professional activity of a modern composer is often unthinkable without understanding the principles of working with standard programs and music editors, especially in cases when it is associated with theater and film music, advertising, and the need to prepare demo versions (presentations) of their compositions. The article substantiates the need to possess musical and computer knowledge and skills, such as computer sheet music, computer arrangement (“voicing”, “reviving” typed computer MIDI scores). The article analyzes the current software used in the educational process, both for stationary work and outside it (mobile applications and cloud software), the use of peripheral devices for input / output of music information (MIDI controllers, audio interfaces, audio recorders, microphones, amplifiers, digital-to-analog and analog-to-digital converters).

Keywords: composer, music education, computer science in music, computer technology in music, scorewriter, digital audio workstation, computer arrangement, multimedia composition.

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

For citation: Ananiev, A.N. (2020), “Computer science in music in Moscow conservatory: composer course”. *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 218–229. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10038. (in Russ.)

Композиторский курс дисциплины «Музыкальная информатика» представляет собой *индивидуальные практические занятия*¹, которым предшествует краткий вводный *теоретический лекционный курс* (Ананьев А., 2010).

Вводный курс – это обзор исторических, теоретических, технических и терминологических знаний, необходимых для освоения практического курса. *Первый семестр практического курса* – это овладение навыками нотного набора с углубленным практическим изучением технологии MIDI. *Второй семестр* – применение опыта работы в *нотном редакторе* и практическое изучение MIDI-технологии для работы в *программах-секвенсорах* и *цифровых звуковых рабочих станциях*² для «озвучивания» и «оживления» набранных MIDI-партитур³, а также практическое применение связанных с дисциплиной «немузыкальных» программ, ранее изученных в курсе общей информатики⁴.

В дополнение к основному курсу предусмотрены преддипломные консультации для выпускников консерватории, которые на последнем

(пятом) году обучения работают над камерными и симфоническими сочинениями⁵ и уже «на практике» могут столкнуться с проблемами редактуры и верстки партитур и партий большого состава оркестра.

Курс «Музыкальная информатика» – это базовая основа музыкально-компьютерных знаний и тот профессиональный минимум, который закладывается на первых шагах обучения студента-композитора и которым должен обладать любой конкурентоспособный профессионал. Современный композитор, как никто другой из коллег-музыкантов, использует цифровые музыкально-компьютерные технологии в своем профессиональном творческом рабочем процессе.

Большое значение в изучении *предмета* имеет *связь с другими специальными дисциплинами профессионального композиторского цикла*, так как почти во все учебные программы композиторского комплекса дисциплин⁶ включен обязательный пункт применения музыкальных компьютерных программ⁷.

В первую очередь это, конечно, *инструментовка* – «вторая специаль-

ность» композитора, в которой использование цифровых технологий, а именно *компьютерного набора партитур*, существенно упрощает и ускоряет процесс работы⁸. Сходная ситуация и в *гармонии*, где овладение разными историческими стилями и гармоническими техниками (особенно это актуально для таких современных техник, как сонорика и алеторика) связано с необходимостью фиксации сложного нотного (графического) текста (см. примеры 1.3., 2.1., 3.1., 3.2. в приложении к статье), в котором цифровые технологии также приходят на помощь начинающему композитору⁹.

Один из принципиальных моментов преподавания – не ограничиваться каким-либо определенным оборудованием¹⁰ или программным обеспечением¹¹. Главной педагогической целью является обучение *принципам работы в типовых музыкальных компьютерных программах*. Эта идея проста и в то же время весьма практична: куда бы ни пришел работать выпускник-композитор: будь то киноиндустрия, радио, телевидение или другая работа, связанная с владением *музыкальными компьютерными программами*, главное он должен обладать *основными навыками работы в них*. Это касается как *цифровых звуковых рабочих станций*¹², так и *нотных редакторов*¹³, с которыми дела обстоят немного сложнее, так как они менее унифицированы по сравнению с *DAW*.

Иногда студенты-композиторы предпочитают пользоваться «встроенными» (в *DAW*) *нотными редакторами*¹⁴ для несложного музыкального текста. Но, к сожалению, когда дело доходит до использования нестандартной нотной графики, для

дальнейшей обработки приходится экспортировать информацию в профессиональные программы – *нотные редакторы*.

В последнее время большую популярность приобретает использование *музыкальных программ-приложений для портативных мобильных устройств*. Это, в первую очередь, связано с удобством работы в них вне стационарных условий¹⁵. Также не обходим мы стороной в обучении и музыкальный «облачный» софт¹⁶. Значительное место в образовательном процессе уделяется и практическому изучению и использованию *музыкальных периферийных устройств ввода / вывода информации: MIDI-контроллеры, аудиоинтерфейсы, аудиорекордеры, микрофоны, усилители, цифроаналоговые и аналогово-цифровые преобразователи*, технические особенности которых подробно изучаются в теоретическом лекционном курсе (Ананьев А., 2010).

Ни для кого не секрет, что в настоящее время музыка к театральным постановкам и кинофильмам чаще всего «озвучивается»¹⁷ на компьютере, не говоря уже о музыке к теле- и радиопрограммам, рекламе и компьютерным играм. Но даже при «живом» исполнении своего сочинения на концертной площадке или в музыкальном театре во время репетиционного процесса (или даже до этого) любому композитору нужно показать, представить, т.е. сделать презентацию своей музыки для исполнителя, дирижера, режиссера, балетмейстера. И желательно представить ее максимально приближенной к оригинальному звучанию: для этого и существуют цифровые технологии. Например, дирижеру будет не лиш-

ним послушать «озвученную» запись (MIDI-аранжировку) партитуры, которая существенно упростит и сэкономит время для получения более точного представления о сочинении (см. примеры 3.2., 4.1, 4.2. в приложении к статье). Не говоря уже о режиссере или балетмейстере, для которого репетировать под «озвученную» версию музыкального произведения, приближенную к конечному «результату» звучания, намного удобнее, яснее и понятнее, нежели «под рояль».

Цифровые технологии уже давно стали частью нашей жизни и композиторское творчество, а следовательно, и образовательный про-

цесс – не исключение. За несколько столетий существования профессии композитора до сих пор никто не опроверг абсолютную истину о том, что главное здесь талант и тот Божий дар, который невозможно «симулировать» просто хорошей выучкой или использованием самых передовых цифровых технологий. Но в силу того, что в наши дни эта профессия все более успешно интегрируется в единый континуум высокотехнологичных процессов и достижений, то и их использование в процессе музыкального творчества становится предельно обоснованным и необходимым.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Индивидуальный курс дисциплины «Музыкальная информатика» для студентов композиторского факультета Московской консерватории был введен с 2009 г. и рассчитан на два семестра первого года обучения по программе специалитета. До 2009 г. существовал только общий лекционный курс по музыкальной информатике. См. также: (Ананьев А., 2009).

² *Digital Audio Workstation* (англ.), далее DAW.

³ Сейчас наблюдается тенденция к «универсализации» музыкальных программ и дополнению одних программ функциями других. Например, программа *Dorico*, позиционирующаяся компанией-разработчиком и являющаяся в первую очередь *нотным редактором* (англ. *scorewriter*), помимо своего «основного предназначения» включает в себя *Piano roll* – визуальное графическое меню, предназначенное для редактирования MIDI-информации, и являющееся в основном составным компонентом *цифровой звуковой рабочей станции* (англ. DAW). См. об этом: ([официальный канал Dorico на видеохостинге Youtube] Использование функции «Piano roll» в Dorico. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jk4AbE0bVXU> (дата обращения: 31.03.2019)).

⁴ Например, программы *видеоредакторы* (*Sony Vegas, Adobe Premiere* и др.), которые наряду с *аудиоредакторами* и DAW исполь-

зуются для создания аудиовизуальной мультимедиа-композиции (см. примеры 3.3., 3.4. в приложении к статье). Также стоит упомянуть программы *графические редакторы* (например, *Adobe Photoshop*), в которых иногда «доводятся» партитуры со сложной графикой, набранные в программах *нотных редакторов* (см. примеры 1.1, 1.2. в приложении к статье).

⁵ Дипломной работой студентов-композиторов Московской консерватории является сочинение (партитура) для симфонического оркестра, а также, как правило, ряд камерных сочинений (Кобляков А., 2016).

⁶ См. пункт 11 перечня информационных технологий, используемых для образовательного процесса по дисциплине учебных программ «Полифония», «Музыкальная форма», «Гармония», «Инструментовка» для студентов-композиторов Московской консерватории, 2016/17 г. в котором указаны программы нотного набора *Finale* и *Sibelius* (Воронцов Ю., 2016, с. 28; Бобылев Л., 2016, с. 33; Кобляков А., 2016, с. 7–8).

⁷ Одной из профессиональных задач, которую должен решать выпускник, освоивший программу специалитета по специальности *композиция* – 53.05.06, является «иллюстрирование собственных произведений (на фортепиано или другом инструменте или с использованием музыкально-компьютерных технологий»

(разрядка моя. – А.А.) (Кобляков А., 2016, с. 7–8).

⁸ Большинство процессов, которые трудоемки и занимают большое количество времени, автоматизированы в компьютерных программах, например, набор акколад, транспонирование инструментов, изготовление партий и т.д.

⁹ На этот аспект применения цифровых технологий обращает внимание в статье композитор, профессор Санкт-Петербургской консерватории Г.Г. Белов: «...владение современными компьютерными технологиями заметно интенсифицирует процесс создания творцом музыкального произведения в его нотном (или только звуковым) окончательном варианте...» (2017, с. 228–229).

¹⁰ Последние несколько лет студенты примерно в равной мере пользуются, как *MAC* так и *PC*. И было бы совсем неверно заставлять их работать на какой-то одной платформе. Подобно тому, как пианистов не учат играть только на рояле *Stainway* или *Yamaha*, или скрипача только на скрипке производства *Guarneri* или *Amati*. То же самое относится и к периферийным музыкальным устройствам: аудиоинтерфейсам, *MIDI*-клавиатурам, аудиорекодерам и т.д.

¹¹ Так как профессиональные музыкальные компьютерные программы постоянно совершенствуются и обновляются разработчиками.

¹² Из программ – *секвенсоров* и *DAW* чаще всего в учебной практике используются *Cubase*, *Logic*, реже *FL studio*, *Ableton*, *Cakewalk*, еще реже *Pro Tools*, *Reaper*, *Waveform* (см. также: Сравнительная таблица цифровых звуковых ра-

бочих станций. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Comparison_of_digital_audio_editors#Digital_Audio_Workstations (дата обращения: 31.03.2019)).

¹³ В основном из нотных редакторов мы используем: *Finale*, *Sibelius* (из проприетарных), *MuseScore* (из свободных), но с недавних пор становится популярным также *Dorico* с «приятной», как уже отмечалось, возможностью редактирования *MIDI*-информации в *Piano roll* (см. также: Сравнительная таблица нотных редакторов. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Comparison_of_scorewriters (дата обращения: 31.03.2019)).

¹⁴ В большинстве *DAW* существуют «встроенные» нотные редакторы с минимумом функциональных возможностей.

¹⁵ Среди нотных редакторов для портативных устройств, используемых при обучении – *Notion* и *NotateMe*, а из портативных *DAW*, которые иногда именуется *Mobile Audio Workstation (MAW)* – безусловный лидер *GarageBand*, в меньшей степени *Cubasis*.

¹⁶ От англ. *cloud soft*, но подробно им не занимаемся, так как для профессиональной работы он еще требует существенного совершенствования. Но возможно, что скоро это программное обеспечение приобретет широкое применение, как в недавнем времени это произошло с программами-приложениями для мобильных устройств.

¹⁷ Чаще всего при помощи аудиоплагинов (англ. *plug-in*): для *PC* – *VST-инструменты*, для *Mac* – *Audio Unit*, подключаемые к *DAW* или собственные банки звуков программы-секвенсора (*DAW*).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1.1. А. Ананьев, «Пролог» из камерной монооперы «Квадратура круга» по мотивам рассказов О. Генри Партитура (фрагмент), *Finale/Photoshop*

I. PROLOGUE
[after the novel "Night driver"]
I. ПРОЛОГ
[по рассказу «Ночной водитель»]

I. ОГ. События происходят в Москве. Ветеран войны, бывший артиллерист, возвращается из Германии, где он воевал. Он возвращается в Москву, чтобы увидеть свою жену и детей. Но он обнаруживает, что его жена вышла замуж за другого человека. Он чувствует себя униженным и разочарованным. Он решает вернуться в Германию, чтобы найти себя и свое место в мире.

II. Сопрано. А. (продолжает говорить на немецком, и она отвечает, говоря на русском). События происходят в Москве. Ветеран войны, бывший артиллерист, возвращается из Германии, где он воевал. Он возвращается в Москву, чтобы увидеть свою жену и детей. Но он обнаруживает, что его жена вышла замуж за другого человека. Он чувствует себя униженным и разочарованным. Он решает вернуться в Германию, чтобы найти себя и свое место в мире.

Пример 1.2. А. Ананьев, «Речитатив» из камерной монооперы «Квадратура круга» Партитура (фрагмент), *Finale/Photoshop*

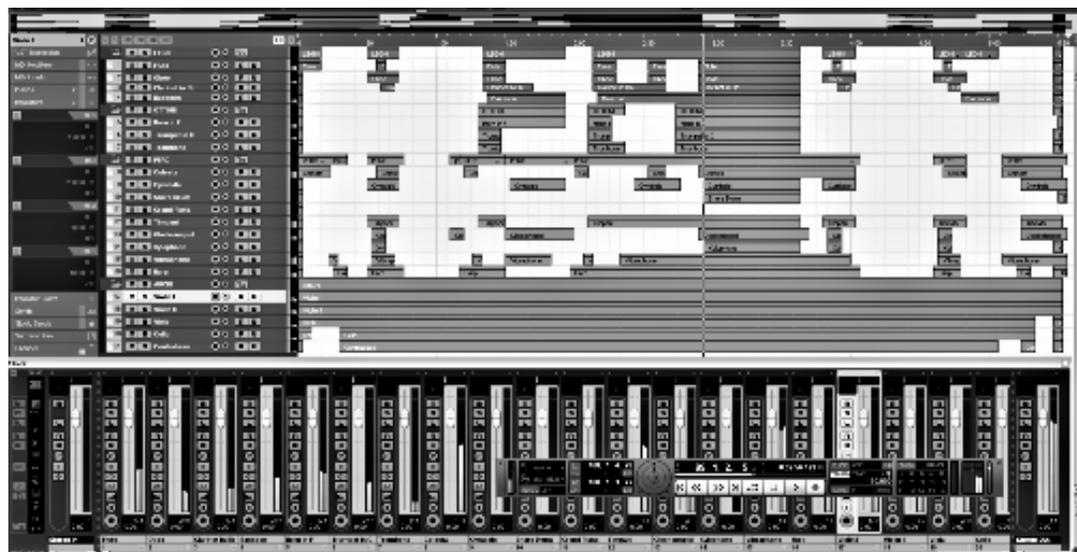
III. RECITATIVE
["A Dinner at ----*"]
III. РЕЧИТАТИВ
["Обед у...."]

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Пример 3.1. А. Ананьев, «Вальс» из сказки-балета
«Волшебный кувшин»
Партитура (фрагмент), *Finale*



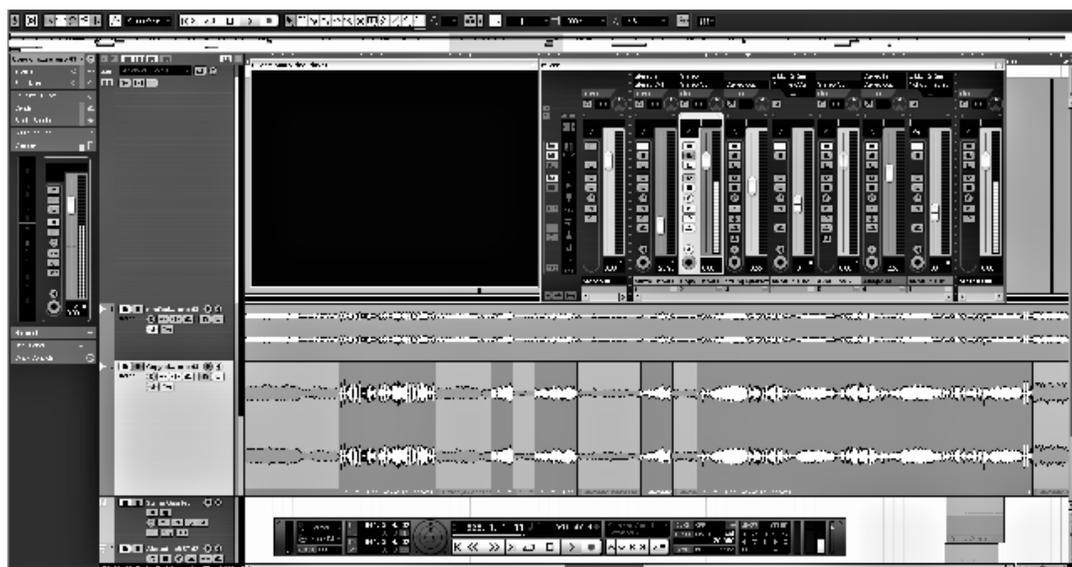
Пример 3.2. А. Ананьев, «Вальс» из сказки-балета
«Волшебный кувшин»
MIDI-аранжировка, *DAW Cubase*



Пример 3.3. А. Ананьев «Vertov-soundtrack»
Монтаж видео фрагментов, Sony Vegas Pro



Пример 3.4. А. Ананьев «Vertov-soundtrack»
Монтаж аудио (tare music) фрагментов, Cubase



МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Пример 4.1. А.Ананьев «...Дождь/причал...» из цикла «Пейзажи природы»
для гитары соло,
партитура для записи фонограммы (6 аудиодорожек), *Finale*



The image displays a musical score for guitar solo, composed of six audio tracks. The score is presented in a multi-staff format, with each staff representing a different audio track. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures, and the overall layout is typical of a professional music notation software interface like Finale.

Пример 4.2. А. Ананьев «...Дождь/причал» из цикла «Пейзажи природы»
монтажа (сведения) фонограммы, *Cubase*



The image shows a screenshot of the Cubase software interface. The top portion of the screen displays a piano roll with multiple audio tracks, showing the arrangement of the recording. The bottom portion of the screen shows the mixer console, which includes various controls for volume, panning, and other audio parameters for each track. The interface is dark-themed and contains numerous icons and controls typical of a digital audio workstation.

ЛИТЕРАТУРА

Ананьев А.Н. Музыкальная информатика (специальный курс нотного набора и MIDI-технологии): Примерная (рабочая программа) дисциплины для композиторских отделений консерваторий (музыкальных вузов). М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2009. 38 с.

Ананьев А.Н. Музыкальная информатика: История, теория, практика: Вводный курс лекций дисциплины «Музыкальная информатика» для студентов композиторского факультета: Электронное учеб.-метод. пособие, лекции. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2010. 84 с.

Белов Г.Г. Обращение к компьютерным технологиям в музыке: неизбежный фактор времени – размышления композитора // Музыкально-компьютерные технологии. Вып. 2: Проблемы музыкального образования и воспитания с применением электронного музыкального инструментария: Сб. ст. / сост. И.Б. Горбунова, Е.Н. Бажукова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2017. С. 228–232.

Бобылев Л.Б. Рабочая программа дисциплины «Полифония», уровень высшего образования специалитет, специальность 53.05.06 Композиция. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2016. 35 с.

Воронцов Ю.В. Рабочая программа дисциплины «Музыкальная форма», уровень высшего образования специалитет, специальность 53.05.06 Композиция. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2016. 30 с.

Кобляков А.А., Чайковский А.В., Кикта В.Г. Основная профессиональная образовательная программа высшего образования (программа специалитета), специальность 53.05.06, композиция. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2016. 39 с.

REFERENCES

Anan'ev, A.N. (2009), *Muzykal'naya informatika (spetsial'nyi kurs notnogo nabora i MIDI-tekhologii): Primernaya (rabochaya programma) distsipliny dlya kompozitorskikh otdelenii konservatorii (muzykal'nykh vuzov)* [Music Informatics (a special course in musical notation and MIDI technology): an approximate (working program) discipline for the composing departments of conservatories (music universities)], MGK im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 38 p. (in Russ.)

Anan'ev, A.N. (2010), *Muzykal'naya informatika: Istoriya, teoriya, praktika: Vvodnyi kurs lektsii distsipliny "Muzykal'naya informatika" dlya studentov kompozitorskogo fakul'teta* [Music Informatics: History, theory, and practice: Introductory course of lectures of the discipline "Music Informatics" for students of the faculty of composition], MGK im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 84 p. (in Russ.)

Belov, G.G. (2017), "Turning to computer technology in music: an unavoidable time factor – composer's reflections", *Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii. Vyp. 2: Problemy muzykal'nogo obrazovaniya i vospitaniya s primeneniem elektronnoho muzykal'nogo instrumentariya* [Music and computer technologies. Vol. 2: Problems of music education and upbringing with the use of electronic musical instruments], comp. I.B. Gorbunova, E.N. Bazhukova, Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena, Saint Petersburg, pp. 228–232. (in Russ.)

Bobylev, L.B. (2016), *Rabochaya programma distsipliny «Polifoniya», uroven' vysshego obrazovaniya spetsialitet, spetsial'nost' 53.05.06 Kompozitsiya* [Working program of the discipline "Polyphony", higher education specialty, specialty 53.05.06 Composition], MGK im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 35 p. (in Russ.)

Koblyakov, A.A., Chaikovskii, A.V., Kikta, V.G. (2016), *Osnovnaya professional'naya obrazovatel'naya programma vysshego obrazovaniya (programma spetsialiteta), spetsial'nost' 53.05.06, kompozitsiya* [Main professional educational program of higher education (specialty program), specialty 53.05.06, composition], MGK im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 39 p. (in Russ.)

Vorontsov, Yu.V. (2016), *Rabochaya programma distsipliny «Muzykal'naya forma», uroven' vysshego obrazovaniya spetsialitet,*

spetsial'nost' 53.05.06 *Kompozitsiya*
[Working program of the discipline
"Musical form", higher education specialty,
specialty 53.05.06 Composition], MGK im.
P.I. Chaikovskogo, Moscow, 30 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ананьев Артем Николаевич, композитор, доцент кафедры сочинения (композиции) Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского
E-mail: ananievcomposer@gmail.com

Author information

Artem N. Ananiev, Composer, associate professor of the Composition Department at the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
E-mail: ananievcomposer@gmail.com

Поступила в редакцию 15.03.2019
После доработки 25.01.2020
Принята к публикации 01.05.2020

Received 15.03.2019
Revised 25.01.2020
Accepted for publication 01.05.2020

ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ВОЙНЫ

П.В. Невская¹, А.Г. Лугинина²

¹ Краснодарский государственный институт культуры, Краснодар, 350072, Российская Федерация

² Кубанский государственный аграрный университет им. И.Т. Трубилина, Краснодар, 350044, Российская Федерация

Аннотация. В центре статьи – картина кубанского мастера, заслуженного художника РСФСР Василия Васильевича Монастырного (1946–2017) «Музкоманда “Танго смерти”», созданная в 1987 г. Осуществляя анализ картины, авторы сосредоточивают свой исследовательский интерес на теме искусства в контексте войны. Вспоминая работы Романа Полански и Андрея Малукова, Рикардо Ортиса и Валерия Туракевича, авторы обращают внимание на особый прием, используемый ими в своем творчестве. Имеется в виду оксюморон, посредством которого художественное пространство предстает отмеченным единством таких несовместимых феноменов, как искусство и война. Если сфера искусства напрямую связана с умножением сущностных сил человека, то война, напротив, являет собой бездушную машину, призванную поставить под вопрос само существование человека. С этой точки зрения искусство выступает знаком бессмертия аналогично тому, как война символизирует смерть. Обозначенный прием заявляет о себе и в названии картины Василия Монастырного. В одном случае «Танго смерти» обнажает хрупкость человеческой жизни, возможность ее мгновенной утраты согласно характерному для танго быстрому ритму. В другом – танго как парный танец указывает и на количество оставшихся музыкантов – скрипача и исполнителя на тубе. Наконец, название картины обращает внимание зрителя на этимологию лексемы танго, которая берет свое начало от латинского глагола *tangere* (прикасаться), т.е. прикосновение смерти. При этом во всех без исключения случаях налицо сочетание несочетаемого, обуславливающее эмоциональную выразительность художественного образа.

Ключевые слова: искусство, война, картина, жизнь, смерть, бессмертие, танго.

Конфликт интересов. Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Невская, П.В., Лугинина А.Г. Искусство в контексте войны. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 2. С. 230–236. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10039.

ART IN THE CONTEXT OF WAR

P.V. Nevskaya¹, A.G. Luginina²

¹ Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, 350072, Russian Federation

² I.T. Trubilin Kuban State Agrarian University, Krasnodar, 350044, Russian Federation

Abstract. In the center of the article is a picture of the Kuban master, honored artist of the RSFSR Vasily Monastyrny (1946–2017) “Music Team «Tango of death»”, created in 1987. Performing the analysis of the picture, the authors focus their research interest on the topic of art in the context of the war. Recalling the works of Roman Polanski and Andrey Maluykov, Ricardo Ortiz and Valery Turakevich, the authors pay attention to the special technique used by them in their work. This refers to the oxymoron, through which artistic space appears marked by the unity of such incompatible phenomena as art and war. If the sphere of art is directly

related to the multiplication of the essential forces of man, then war, on the contrary, is a soulless machine designed to question the very existence of man. From this point of view, art is a sign of immortality, just as war symbolizes death. This technique also appears in the title of the painting by Vasily Monastyrny. In one case, the “tango of death” exposes the fragility of human life, the possibility of its instant loss according to the characteristic rapid rhythm of tango. In another, – tango as a pair dance indicates the number of remaining musicians – the violinist and the performer on the tuba. Finally, the title of the painting draws the viewer's attention to the etymology of the tango lexeme, which originates from the Latin verb *tangere* (to touch), i.e. the touch of death. At the same time, in all cases, without exception, there is a combination of incongruous, which determines the emotional expressiveness of the artistic image.

Keywords: art, war, painting, life, death, immortality, tango.

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

For citation: Nevskaya, P.V., Luginina A.G. (2020), “Art in the context of war”. *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 2, pp. 230–236. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10039. (in Russ.)

Война неоднократно становилась предметом изображения в разных видах искусства, будь то литература (поэзия и проза), музыка (опера, балет), живопись или кинематограф. В фокусе нашего исследовательского интереса – искусство в контексте войны. Проблемная зона, охватывающая обозначенную тему, также включает в себя разные виды искусства, однако важно оговорить, что речь в данном случае не идет о песенном творчестве военных лет или же созданных силами актеров и музыкантов концертных бригад, поддерживающих бойцов в минуты отдыха. Точно также за рамками настоящей статьи будет и академическое искусство, посредством которого его создатели могли высказать свое отношение к трагическим страницам военной истории, как это представлено, например, в «Ленинградской» симфонии Дмитрия Шостаковича, «Военном реквиеме» Бенджамина Бриттена или художественном полотне Василия Верещагина «Апофеоз вой-

ны». Мы сосредоточим внимание на отличном от обозначенных творений опыте – теме войны, раскрываемой сквозь призму человеческих судеб, так или иначе причастных к искусству, в том числе к искусству спорта.

Здесь уместно вспомнить такие художественные произведения, как:

- фильм Романа Полански «Пианист», основанный на реальной истории жизни Владислава Шпильмана – одного из ярчайших музыкантов XX в., чье имя связано с Польшей¹;

- кинематографическую работу российского режиссера, посвященную футболному матчу, участниками которого стали соборная в оккупированном фашистами Киеве местная футбольная команда и команда вермахта²;

- рисунок Валерия Туракевича «Менгрельские этюды», в котором орудие убийства, одинаково нацеленное как в прошлое, так и в будущее, разрушает наше настоящее, стирая память

о бессмертной любви Нины Чавчавадзе к Александру Грибоедову, Нико Пиросмани к Маргарите, в том числе искажая историю добрососедства Грузии и России (Волкова П., 2015);

- анимацию Рикардо Ортиса, являющую собой реинтерпретацию картины Пабло Пикассо «Герника» (Волкова П., 2014) и т.п.

Общим для перечисленных текстов культуры является, на наш взгляд, особый прием, который используют их авторы. Имеется в виду оксюморон как сочетание несочетаемого или, что то же – совмещение несовместимого.

Выстраивая систему аргументации, заметим, что присутствие оксюморона опознается в том, что если искусство умножает сущностные силы человека, то война ставит под вопрос само его – человека – существование. В качестве примера обратимся к картине Василия Монастырского³ «Музкоманда “Танго смерти”» (рисунок). Точкой отсчета в работе над созданным в 1987 г. художественным полотном послужила, по словам автора, однажды услышанная им «пронзительная мелодия – музыка, написанная специально для проводов на казнь во время Второй мировой войны»⁴.



В. Монастырный. Музкоманда «Танго смерти»

В данном контексте нельзя не признать, что смерть неоднократно оказывалась предметом изображения в самых разных видах искусства, в том числе образ смерти раскрывался через танцевальный жанр. Известно, что со времен Средневековья «Danse macabre» («Танец смерти») реализуется в единстве визуальности и вербальности. Имеются в виду рисунки, под которыми размещались словесные тексты – своего рода рифмованные комментарии к изображаемому сюжету. С тех пор тема танцующей смерти проходит красной нитью через разные эпохи, культуры и виды искусства. Остановимся лишь на отдельных художественных образцах:

- в 1493 г. Михаэль Вольгемут визуализирует пляску смерти, используя в качестве музыкального сопровождения для танцующих скелетов духовой инструмент (в скобках заметим, что лексема духовой по отношению к музыкальному инструменту указывает на его причастность к пространству духа, при этом всякий духовой инструмент приводится в состояние игры исключительно посредством дыхания, которым мертвый человек не обладает);

- в 1815 г. Иоганн Гете предлагает вниманию читателей балладу «Пляска смерти»;

- в 1907 г. Райнер Мария Рильке выступает автором стихотворения «Пляска смерти»;

- в 1874 г. Камиль Сен-Санс пишет симфоническую поэму «Danse macabre» на поэтический текст Анри Казалиса, в котором идея равенства и братства оказывается достижимой лишь на кладбище, где ночной порой скелеты исполняют свой танец под стук каблучков самой Смерти, играющей на скрипке;

- в 1900 г. Август Стриндберг создает пьесу «Танец смерти», сценическая версия которой, выполненная режиссером Гленом Бьяном, будет экранизирована в 1969 г. (одноименный фильм Дэвида Джайлсома интересен современному зрителю возможностью познакомиться с игрой Лоуренса Оливье);

- в 1905 г. выходит пьеса «Танец смерти» немецкого драматурга Бенямина Франклина Ведекинда;

- в 1916 г. появляется киноработа Александра Волкова «Пляска смерти» (в главной роли – Иван Мозжухин).

- в 1969 г. Стивен Кинг пишет книгу с тем же названием.

Отдельного упоминания заслуживают глава «Данс-Макабре» из книги Нила Геймана «История с кладбищем», а также одноактная пьеса английского поэта Уистена Хью Одина (Мириманов В., 2001).

Здесь же следует назвать отмеченные черным юмором «Танец скелетов» (1929) У. Диснея, мертвецов, веселящихся на вечеринке под сопровождение небольшого инструментального оркестра в фильме Т. Бертона «Труп невесты» (США, 2005) (Рыльская Т., 2010), и не менее задорных усопших из анимации «Тайна Коко» (США, 2017), авторами которой стали режиссеры Ли Анкрич и Эдриан Молина (Липаева Д., 2019).

Возвращаясь к картине Василия Монастырного «Музкоманда “Танго смерти”», заметим, что ее название, с одной стороны, обнажает хрупкость человеческой жизни, возможность ее мгновенной утраты согласно характерному для танго быстрому ритму⁵. В другом – танго как парный танец указывает на количество оставшихся музыкантов – скрипа-

ча и исполнителя на тубе (в скобках напомним, что изначально танго исполняли мужчины⁶). Наконец, название картины обращает внимание зрителя на этимологию лексемы танго, которая берет свое начало от латинского глагола *tangere* (прикасаться), т.е. речь в данном случае идет о прикосновении смерти.

Обратим внимание на определение состава исполнителей, из которых два человека еще продолжают играть, а двое других умолкли навеки. Художник называет их музкомандой, что видится неслучайным. В отличие от коллектива как социальной группы, сочетающей в себе индивидуальные и групповые интересы, команда предстает более сплоченной, основанной на взаимопонимании и полном доверии ее членов друг к другу. Более того, если коллектив не застрахован от конфликтов, команда исполнена гармонии⁷.

Попытаемся предположить, что изображенная художником музкоманда – узники концлагеря «Яновский». Свое название организованный на окраине Львова фашистами лагерь получил по месторасположению согласно названию улицы: Яновская 134⁸. Та пронзительная мелодия, потрясая воображение Василия Монастырного – звуки польского танго «Та остатня недзеля». Иначе его называли «Макабрическое танго». Автор музыки – композитор Ежи Петербургский (Юрий Яковлевич Петербургский). В России это танго носит название по первой строке вновь написанного текста: «Утомленное солнце...». Как вспоминают узники лагеря, музыканты – профессиональные дирижеры и исполнители, работающие в оперном оркестре Львова, во Львовском музыкальном училище

или же играющие джаз в каком-либо из довоенных кафе, сопровождали утренние переклички; всевозможные пытки, расстрелы, казнь через повешение; вечерний отдых палачей.

В момент наступления Красной армии фашисты, поставленные перед необходимостью ликвидировать лагерь, а с ним и следы своего преступления, построили музыкантов в круг и, приказав играть «Танго смерти», по собственному произволу вызывали любого из исполнителей в центр круга, заставляли раздеться и выстрелом в голову убивали. Первым был расстрелян дирижер Якоб Мунд. Так внешний круг все более редел, а внутренний – заполнялся телами погибших музыкантов.

На картине Монастырного оставшиеся музыканты стоят спиной к зданию, пронумерованному цифрой три. Решетка на окне позволяет предположить, что это – тюремный барак. На нижней части стены угадывается слово «Ahtung!». Расположенная чуть ниже надпись практически не читается, хотя можно предположить, что в ней содержится информация, согласно которой все нарушители будут расстреляны. На фоне стены изображены одетые в арестантскую «двойку» – полосатую кофту и такие же полосатые брюки – музыканты: исполнитель на тубе – духовом инструменте, обладающем низким регистром, и скрипач. У первого на голове арестантская шапка, голова второго обнажена. Несколько ближе к зрителю заметна фигура охранника с автоматом на груди, у правой ноги которого сидит овчарка. Ее движения сдерживает коротко натянутый поводок. Пространство между играющими музыкантами и овчаркой

заполняют лежащие на земле тела. У головы одного из них – скрипка. Относительно второго, чьи ноги находятся практически на одном уровне с раскинутыми руками поверженного скрипача – на правой, согнутой в колене, надет ботинок, левая – босая – трудно сказать, каким инструментом он владел. Судя по теням, которые оставляют на стене фигуры исполнителей и охранника, а также просматриваемой на земле тени от пюпитра, время казни – полдень. При этом картина выдержана в пастельных тонах с преобладающим серым цветом.

Тем не менее, работа художника вряд ли может оставить равнодушным даже случайного зрителя, приводя вступающего в диалог с картиной собеседника в состояние глубокого потрясения. Вбирая в себя как великую скорбь о мучениках войны, так и преклонение перед их негибимой волей и мужеством, такое состояние долго не отпускает. Дело в том, что, несмотря на неизбежность смерти тубиста и скрипача, их стойкость и крепость духа, о чем свидетельствуют позы музы-

кантов, помогают преодолеть отчаяние и горечь утраты. То обстоятельство, что вопреки ежедневным надругательствам и унижениям каждый из оставшихся в живых участников команды погружен в игру, не склонив головы и держа ровными плечи, помогает осознать верность следующего факта. Сохраняя на пороге смерти свое человеческое достоинство и верность профессии, они оказываются свободны от страха перед своими мучителями. Будь это не так, никто из них не только не смог бы играть, но даже извлекать звуки из своих инструментов, поскольку страх парализует. Именно потому они предстают победителями!

В данном контексте сочетание высочайшего благородства военнопленных и низости их палачей, столь цинично обращающихся с искусством, призванным утверждать человеческий гений, обеспечивает одним бессмертие, другим – праведный гнев потомков и вечные боль и стыд за те зверства, на которые оказывается способно такое опасное создание природы, как двуногое говорящее животное.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Пианист» (Польша, Франция, Великобритания, Германия, 2002). Режиссер: Роман Полански; музыка: Войцех Кильяр. В главных ролях: Эдриан Броуди, Эмилия Фокс, Даниэль Кальтаджироне.

² «Матч» (Россия, Украина, 2012). Режиссер: Андрей Малюков; музыка: Иван Бурляев, Ричард Горовиц. В главных ролях: Сергей Безруков, Елизавета Боярская, Эдуард Безродный.

³ Василий Васильевич Монастырский (1946–2017) – заслуженный художник РСФСР, связавший свою жизнь с кубанской землей. То обстоятельство, что его 70-летний юбилей был отмечен золотой медалью академии художеств им. В.И. Сурикова, позволяет поставить имя мастера в один ряд

с другими медалистами, в числе которых Илья Репин, Карл Брюллов и Алексей Саврасов. Подробнее по данному вопросу см.: (Дмитриева С., 2017, с. 30–32).

⁴ Личный художник времени. «Дороги войны». URL: <https://kubnews.ru/kultura/2017/02/14/lichnyy-khudozhnik-vremeni/> (дата обращения: 21.12.2019).

⁵ Косвенной аргументацией представленной позиции может послужить фрагмент письма Гени – сестры узника Зигмунда Самсоновича Ляйнера, погибшей в лагере смерти: «нас уничтожают непрестанно и в таком быстром темпе, и так насильно бросают нас в могилы, некоторых, дословно, живыми. Мама поссорилась с Богом. Почему он не делает чуда?!» (Танго смерти. Разо-

блечение. Обсуждение на LiveInternet. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/rinarozen/post250730036/> (дата обращения 17.12.2019).

⁶ Почему танго изначально было мужским парным танцем? URL: <https://russian7.ru/post/pochemu-tango-iznachalno-bylo-muzhskim/> (дата обращения: 21.12.2019).

⁷ Там же.

⁸ Танго смерти на улице Яновского во Львове. URL: <https://polzam.ru/index.php/istorii/item/1112-tango-smerti-na-ulitse-yanovskoj-vo-lvove> (дата обращения: 22.09.2019).

ЛИТЕРАТУРА

Волкова П.С. Война в пространстве искусства: К вопросу о диалектике внешнего и внутреннего // *Aspectus*. 2015. № 1. С. 40–48.

Волкова П.С., Ковалева С.В., Невская П.В. Философия и искусство: Опыт постижения реальности // *Aspectus*. 2014. № 2. С. 10–19.

Дмитриева С.Л. Художник В. Монастырский. Образ и символ в работах XXI века // *Культурная жизнь Юга России*. 2017. № 1. С. 30–32.

Липаева Д.Е. Категории бытия-небытия в пространстве культурного диалога Запада и Востока (на примере аниме). Саратов, 2019. 220 с.

Мириманов В.Б. Приглашение на танец. *Dance Macabre* // *Arbor mundi*. 2001. № 8. С. 39–73.

Рыльская Т.П. Мифологема смерти в проблемном поле визуальной культуры: Дис. ... канд. культурологии. Краснодар, 2010. 170 с.

REFERENCES

Dmitrieva, S.L. (2017), “*Artist V. Monastyrny. Image and symbol in the works of the XXI century*”, *Kul'turnaya zhizn' Iuga Rossii* [Cultural life in the South of Russia], no. 1, pp. 30–32. (in Russ.)

Lipaeva, D.E. (2019), *Kategorii bytiya-nebytiya v prostranstve kul'turnogo dialoga Zapada i Vostoka (na primere anime)* [Categories of being, nothingness in the space of cultural dialogue between the West and East (for example anime)], Saratov, 220 p. (in Russ.)

Mirimanov, V.B. (2001), “Invitation to dance. *Dance Macabre*”, *Arbor mundi*, no. 8, pp. 39–73. (in Russ.)

Ryl'skaya, T.P. (2010), *Mifologema smerti v problemnom pole vizual'noi kul'tury* [Mythologem of death problem in the field of visual culture], Cand. Sc. Thesis, Krasnodar, 170 p. (in Russ.)

Volkova, P.S. (2015), “War in the space of art: on the issue of dialectics of external and internal”, *Aspectus*, no. 1, pp. 40–48. (in Russ.)

Volkova, P.S., Kovaleva, S.V., Nevskaya, P.V. (2014), “Philosophy and art: experience of comprehending reality”, *Aspectus*, no. 2, pp. 10–19. (in Russ.)

Сведения об авторах

Невская Полина Вячеславовна, ORCID: 0000-0002-4861-7881, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой русского и иностранных языков и литературы Краснодарского государственного института культуры
E-mail: nevpolina@mail.ru

Лугинина Анна Григорьевна, ORCID: 0000-0003-3561-7353, кандидат философских наук, доцент кафедры социологии и культурологии Кубанского государственного аграрного университета им. И.Т. Трубилина (Краснодар)
E-mail: luginina.anna8@mail.ru

Authors information

Polina V. Nevskaya, ORCID: 0000-0002-4861-7881, D. Sc. (Arts Criticism), associate professor, Head of the Department of Russian and Foreign Languages and Literature at the Krasnodar State Institute of Culture
E-mail: nevpolina@mail.ru

Anna G. Luginina, ORCID: 0000-0003-3561-7353, Cand. Sc. (Philosophical), associate professor of the Department of Sociology and Culture at the I.T. Trubilin Kuban State Agrarian University (Krasnodar)
E-mail: luginina.anna8@mail.ru

Поступила в редакцию 28.02.2020

После доработки 23.04.2020

Принята к публикации 07.05.2020

Received 28.02.2020

Revised 23.04.2020

Accepted for publication 07.05.2020

СОДЕРЖАНИЕ

ТАТЬЯНА АРКАДЬЕВНА РОМЕНСКАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ

(к юбилею ученого)

Леонова Н.В., Робустова Л.П., Светлова О.А.

Татьяна Аркадьевна Роменская – ученый и педагог
(к 100-летию юбилею)..... 5

Пыльнева Л.Л.

Татьяна Аркадьевна Роменская – исследователь Сибири:
Основные направления деятельности..... 20

Морозова Н.Е.

Декабристы у истоков фортепианной культуры
Иркутской губернии 35

Павликов Д.В., Светлова О.А.

Неисследованные страницы иркутского оперного
критика Баяна..... 46

Ванчугов А.В.

«Тобольская симфония» А. Мурова: к проблеме
«Город как метафора»..... 56

Нургаянова Н.Х.

Современные формы бытования этномызыкальных традиций
сибирских татар..... 66

Исмагилова Е.И.

Особенности распространения музыкально-фольклорных
традиций чувашей Сибири в сравнении
с материковой территорией их бытования 76

Шахов П.С.

К изучению локальных фольклорных традиций
народов Поволжья автохтонного и сибирского бытования
(о проекте по созданию интерактивного атласа
звучащих текстов) 87

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Приходовская Е.А., Окишева А.А.

Фонетическая конструкция и предметно-логическое
значение слова в вокальном произведении..... 102

Сейберт А.Ю.

«Danse macabre» К. Сен-Санса: От песни
к симфонической поэме..... 107

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

- Денисова З.М.*
Творчество Р. Щедрина в контексте монтажности..... 122
- Коробейников С.С.*
Губайдулина и Танонов: В диалоге с музыкальной эстрадой..... 131
- Врангова-Петкова С.В.*
«Пассакалия и фуга» для большого симфонического оркестра
Здравко Манолова – вклад в европейские
музыкально-творческие традиции XX в..... 144
- Максимова А.М.*
К проблеме соотношения традиционного
и композиторского текстов в симфонических сочинениях
Ямады Косаку..... 157

МУЗЫКАЛЬНАЯ МЕДИЕВИСТИКА

- Егорова М.С., Кручинина А.Н.*
Стихира-осмогласник на целовании прп. Зосиме
и Савватию Соловецким в певческой традиции XVI–XVII вв.:
чин – текст – роспев..... 166

ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

- Карпычев М.Г.*
Устно-профессиональная музыка как тройственное единство..... 186
- Абдурашидов А.А.*
Об определении разновидностей строя танбура и их обозначений.... 196

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

- Покровская Н.Н.*
Роль кистевых движений в технике игры арфиста..... 207

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

- Ананьев А.Н.*
Музыкальная информатика в Московской консерватории:
композиторский курс..... 218

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

- Невская П.В., Лугинина А.Г.*
Искусство в контексте войны..... 230

CONTENTS

TATYANA ARKADYEVNA ROMENSKAYA AND MUSICAL CULTURE OF SIBERIA (for the anniversary of the scientist)

<i>Leonova N.V., Robustova L.P., Svetlova O.A.</i> Tatyana Arkadyevna Romenskaya – scientist and teacher (for the 100th anniversary).....	5
<i>Pyl'neva L.L.</i> Tatiana Arkadyevna Romenskaya – researcher of Siberia: the main directions of research activity.....	20
<i>Morozova N.E.</i> The Decembrists at the source of piano culture of the Irkutsk province.....	35
<i>Pavlikov D.V., Svetlova O.A.</i> Unexplored pages of Irkutsk opera critic Bayan.....	46
<i>Vanchugov A.V.</i> “Tobolsky symphony” A. Murov: to the problem “City as a metaphor”.....	56
<i>Nurgayanova N.Kh.</i> Modern forms of existence of ethno-musical traditions of the Siberian Tatars.....	66
<i>Ismagilova E.I.</i> Features of the dissemination of musical-folklore traditions of the Siberian Chuvash in comparison with the mainland of their occurrence.....	76
<i>Shakhov P.S.</i> To the study of local folklore traditions of the Volga region peoples of autochthonous and Siberian existence (about the project to create an interactive atlas of sounding texts).....	87

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSICOLOGY

<i>Prikhodovskaya E.A., Okisheva A.A.</i> Phonetic construction and subject-logical meaning of a word in a vocal work.....	102
<i>Seibert A.Yu.</i> C. Saint-Saens' Danse Macabre: from song to symphonic poem....	107

COMPOSER'S CREATIVITY

<i>Denisova Z.M.</i>	
Creativity of R. Shchedrin in the context of editing.....	122
<i>Korobeinikov S.S.</i>	
Gubaidulina and Tanonov: in dialogue with pop music.....	131
<i>Vrangova-Petkova S.V.</i>	
“Passacaglia and Fugue” for large symphony orchestra by Zdravko Manolov – a contribution to the European musical and creative traditions of the XX century.....	144
<i>Maksimova A.M.</i>	
On the problem of correlation traditional and composer texts in Yamada Kosaku's symphonic compositions.....	157

MUSIC MEDIEVAL STUDIES

<i>Egorova M.S., Kruchinina A.N.</i>	
Stiheron-osmoglasnik “for kissing” in honor to St. Zosima and Savvatiy of Solovki in the Old Russian singing tradition of the XVI–XVII centuries: rite – text – chanting.....	166

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Karpychev M.G.</i>	
Oral-professional music as the triple unity.....	186
<i>Abdurashidov A.A.</i>	
On the definition of varieties of the structure tanbur and their designation.....	196

PERFORMING ART

<i>Pokrovskaya N.N.</i>	
Role of bracing movement in the technique of the harper's game.....	207

MUSICAL EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

<i>Ananiev A.N.</i>	
Computer science in music in Moscow conservatory: composer course.....	218

CULTUROLOGY

<i>Nevskaya P.V., Luginina A.G.</i>	
Art in the context of war.....	230

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
2020, Т. 8, № 1
16+

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-57798 от 18 апреля 2014 г.

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени канди-
дата наук, на соискание ученой степени доктора наук (группы специальностей 17.00.00 Искус-
ствоведение, 24.00.00.Культурология).

Журнал индексируется аналитической базой данных РИНЦ.

Индекс подписки в каталоге изданий
органов научно-технической информации агентства «Роспечать» 65995

Требования к оформлению материалов,
предоставляемых в редакцию журнала
«Вестник музыкальной науки»,
см. на майте: 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 30.06.2020
Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 15 Уч.-изд. л. 18
Тираж 300 экз. Заказ № 151

УЧРЕДИТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ИЗДАТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ТИПОГРАФИЯ

Новосибирского государственного технического университета
630092, Новосибирск, пр. К. Маркса, 20