

# ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ <sup>16+</sup> МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2023'2 (51)

## В НОМЕРЕ:

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ  
XX–XXI ВЕКОВ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ  
НАУКИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО  
ТЕАТРА

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ  
ФИЛОСОФИИ

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ  
КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ  
ИСКУССТВО

Подписной индекс  
79315

в Объединенном каталоге  
«Пресса России»

Оформить подписку  
можно в любом  
почтовом отделении России

Цена свободная

Проект реализован с использованием гранта,  
предоставленного ООО «Российский фонд культуры»

Научный журнал  
Издается с 2004 года  
С 2014 выходит четыре раза в год  
ISSN 2076-4766



Учредитель и издатель:

ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе  
по надзору в сфере связи, информационных технологий  
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)  
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС 77 - 62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта – Крылова Александра Владимировна,  
доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор  
Главный редактор – Андрущенко Елена Юрьевна, доктор  
искусствоведения, доцент

Ответственный секретарь, технический редактор –  
Гончарова Алена Юрьевна

Редактор-корректор – Кравцова Татьяна Владимировна,  
кандидат филологических наук, доцент

Редактор-переводчик – Дуда Наталья Викторовна,  
кандидат искусствоведения, доцент

Переводчик – Шорникова Александра Владимировна, кандидат  
искусствоведения

Члены редакционной коллегии:

И. П. Дабаева, д-р иск., проф. (Россия)

В. Н. Дёмина, д-р иск., доц. (Россия)

А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)

Е. В. Кисеева, д-р иск., проф. (Россия)

Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)

В. О. Пигулевский, д-р фил., проф. (Россия)

Е. Е. Полоцкая, д-р иск., проф. (Россия)

Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)

Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Россия)

И. А. Скворцова, д-р иск., проф. (Россия)

Е. В. Смагина, д-р иск., доц (Россия)

С. И. Хватова, д-р иск., доц (Россия)

А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)

Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)

Л. Атлас, д-р муз., проф. (Великобритания)

В. Гуменная, канд. иск., проф. (Колумбия)

Е. Мироненко, д-р иск., проф. (Молдова)

Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)

Н. Шиманский, д-р иск., проф. (Беларусь)

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий. Верстка А. Ю. Гончарова

Адрес редакции и издательства: 344002, Ростов-на-Дону,  
пр. Будёновский, 23, к. 103; e-mail: rioscons@mail.ru

Подписано в печать 23.06.2023. Дата выхода 30.06.2023.

Формат 60x90/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 15. Тираж 100.

Отпечатано в типографии ИП Зубков О. П.,  
г. Ростов-на-Дону, ул. Лучевая, 12

Все архивные комплекты «Южно-Российского музыкального альманаха» также содержатся в Научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU и включены в Российский Индекс Научного Цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано в библиографической международной базе данных World OCLC, входит в библиографический указатель Repertoire International de Litterature Musicale (RILM) и международную базу данных Ulrich's Periodicals Directory.

# SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

## 2023'2 (51)

Academic journal  
Founded in 2004

Since 2014 the journal has been published quarterly

ISSN 2076-4766

**Founder and publisher:**

**Rachmaninov Rostov State Conservatory**

The journal is registered with Federal Service for Supervision  
of Communications, Information Technology  
and Mass Media (Roskomnadzor)

Registration Certificate: CМИ ПИИ № ФС 77 - 62392 (14.07.2015)

**Academic Supervisor of the project** – Alexandra Krylova,

Dr. Sci. (Culturology), Ph. D. (Arts), Professor

**Editor-in-chief** – Elena Andrushchenko, Dr. Sci. (Arts)

**Technical Editor** – Alena Goncharova

**Proofreader Editor** – Tatiana Kravtsova, Ph. D. (Philology)

**Editor and Translator** – Natalya Duda, Ph. D. (Arts)

**Translator** – Alexandra Shornikova, Ph. D. (Arts)

**Members of the Editorial Board:**

Dr. Irina Dabayeva (Russia)

Dr. Vera Demina (Russia)

Dr. Andrey Denisov (Russia)

Dr. Svetlana Khvatova (Russia)

Dr. Elena Kiseeva (Russia)

Dr. Tatyana Naumenko (Russia)

Dr. Victor Pigulevskiy (Russia)

Dr. Elena Polotskaya (Russia)

Dr. Lyudmila Savvina (Russia)

Dr. Tatyana Shak (Russia)

Dr. Tatyana Sidneva (Russia)

Dr. Irina Skvortsova (Russia)

Dr. Elena Smagina (Russia)

Dr. Anatoly Tsuker (Russia)

Dr. Lev Atlas (Great Britain)

Dr. Victoria Gumennaya (Columbia)

Dr. Elena Mironenko (Moldova)

Dr. Elena Zinkevich (Ukraine)

Dr. Nikolay Shimanskiy (Belarus)

Design by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by A. Goncharova

The mailing address of the editorial board:

23 Budyonovsky av.,

Rostov-on-Don, Russia, 344002

e-mail: riocons@mail.ru

All the archives of the journal are also presented in the Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU and included in the RSCI (Russian Science Citation Index). The journal is registered in the International Databases: WorldCat, Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) and Ulrich's Periodicals Directory.

## IN THE ISSUE:

THE TWENTIETH AND  
TWENTY-FIRST CENTURY  
COMPOSERS' CREATIVE WORK

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

MUSIC IN THE MIRROR  
OF PHILOSOPHY

ASPECTS OF MUSICAL  
CULTURE OF THE  
TWENTIETH – TWENTY-FIRST  
CENTURIES

MUSIC EDUCATION

PERFORMING ART

**Subscription number  
in the Unified Catalogue  
«Russian Press» 79315**

The subscription is available  
at any post office of Russian Post

# СОДЕРЖАНИЕ

## CONTENTS

### ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK

<i>Копосова И. В.</i> Современные антисимфонии как пример полемики с жанровой традицией.....	5
<i>Koposova I.</i> Modern antisymphonies as an example of polemic with a traditional genre	
<i>Петрунина С. Ю.</i> Концепция органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» Тань Дуня.....	12
<i>Petrunina S.</i> Organic music concept in Tan Dun's "Trilogy of water, paper and earth"	
<i>Сычева Н. Н.</i> Христианские истоки фортепианных сочинений композитора-пианиста М. Г. Коллонтая.....	22
<i>Sycheva N.</i> Christian origins of the piano works by the composer-pianist M. Kollontai	

### ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ PROBLEMS OF MUSICOLOGY

<i>Мальцева А. А.</i> Музыкальные фигуры в трактате М. Фейертага: пересечение исполнительской и композиторской практик в эпоху барокко .....	33
<i>Maltseva A.</i> Musical figures in M. Feyertag's treatise: intersection of performing and composing practice in the baroque age	
<i>Фу Сюэцзяо.</i> Западноевропейская теория музыки в китайском трактате XVIII века «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И».....	43
<i>Fu Xiaojiao.</i> Western European theory of music in the 18th century chinese treatise "Yuzhi Lülü Zheng Yi"	

### ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

<i>Ермакова Д. М., Лобзакова Е. Э.</i> Опера А. Кастальского «Клара Милич»: в пространстве интертекста.....	50
<i>Ermakova D., Lobzakova E.</i> Opera «Klara Milich» by A. Kastalsky: in the space of intertext	

### МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

<i>Комарова А. А.</i> Аудиовизуальная репрезентация смертного в кинематографе (на примере фильма «Смерть и девушка» Р. Полански).....	57
<i>Komarova A.</i> Audiovisual representation of the mortality in cinema (on the example of the film «Death and the Maiden» by R. Polanski)	

### МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

<i>Чжао Цзэхуа.</i> Философская основа китайского варианта додекафонной техники на примере диптиха Ван Лисана «Главные мысли двух стихотворений Ли Хе» .....	63
<i>Zhao Zehua.</i> The philosophical basis of the Chinese version of the dodecaphony on the example of Wang Lisan's Diptych «The basic ideas of Two Poems by Li He»	

**АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ**  
**ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE**  
**TWENTIETH – TWENTY-FIRST CENTURIES**

<i>Дедюрин А. П.</i> Еще раз о содержании Сонаты для баяна Альбина Репникова .....	70
<i>Dedyurin A.</i> Once again about the content of the Sonata for bayan by Albin Repnikov .....	
<i>Шак Ф. М., Пиганов М. В.</i> Опыты современных прочтений наследия Скотта Джоплина .....	79
<i>Shak F., Piganov M.</i> The trials of modern understanding of Scott Joplin's heritage .....	

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**  
**MUSIC EDUCATION**

<i>Орлова А. Г.</i> Гибкость и пластичность как значимые составляющие культуры игровых движений домриста .....	85
<i>Orlova A.</i> Flexibility and plasticity as important components in the playing motions culture of domra performer .....	

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО**  
**PERFORMING ART**

<i>Ван Шичжэ.</i> Артистический облик Луиджи Лаблаша: штрихи к портрету .....	91
<i>Wang Shizhe.</i> Artistic figure of Luigi Lablache: strokes to the portrait .....	
<i>Алиева З. Э.</i> Сонаты М. Регера для скрипки соло в контексте современного полифонического репертуара музыкальных колледжей .....	98
<i>Alieva Z.</i> Sonatas by M. Reger for solo violin in context of the contemporary polyphonic repertoire of music colleges .....	
<i>Дедюхин Д. С.</i> Концертные сочинения для духового оркестра в творческом наследии Н. Мясковского .....	105
<i>Dedyukhin D.</i> Concert compositions for brass band in the creative heritage by N. Myaskovsky .....	
<i>Муединов Д. М.</i> Нетрадиционные приемы игры на духовых инструментах в отечественной специальной литературе (статья 2) .....	113
<i>Muedinov D.</i> Off-centre techniques of playing wind instruments in the special literature of our country (article 2) .....	

# ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK



УДК 78.08: 785.1

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_05

**И. В. КОПОСОВА**

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова*

## СОВРЕМЕННЫЕ АНТИСИМФОНИИ КАК ПРИМЕР ПОЛЕМИКИ С ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИЕЙ

Преобразование традиционных жанровых форм стало характерной чертой музыки второй половины XX века. Одним из проявлений данной тенденции стали антижанры, образующиеся в различных сферах: опере, симфонии, камерной музыке. В настоящей статье анализируются три сочинения, которые возникли в рамках культур, имевших в XX веке сильную симфоническую традицию: опусы финских композиторов-авангардистов Хенрика Отто Доннера (Симфония № 1, 1964) и Кари Рюдмана («Симфония современных миров», 1968) и Симфония № 1 Альфреда Шнитке (1974), одного из крупнейших отечественных авторов. Все три сочинения получили авторское или исследовательское обозначение «антисимфония» и связаны обращением к средствам полистилистики, хотя художественное пространство каждой из них наделено своими особенностями. Финские сочинения одночастны и внешне имеют мало общего с привычной симфонией. Опус Доннера практически целиком выстроен из цитат, принадлежащих разным слоям культуры (классической и поп-музыке, джазу), что позволяет видеть в данном сочинении уравнивание в правах материала любого генезиса, а также реализацию эстетики, присущей электроакустике, которой композитор был увлечен на момент написания произведения. В симфонии Рюдмана преобладает аллюзивный материал, отчего звучание сочинения менее коллажно. Здесь выделяются авторская блюзовая тема и цитата китайской народной песни «Алеет Восток», неофициального гимна КНР. Столкновение этих тем определило композиционный и драматургический профиль произведения, связанного с противопоставлением западной и восточной культур. Симфония Шнитке – единственная из анализируемых, которая имеет традиционное 4-частное строение и, несмотря на многочисленные новации (привлечение средств инструментального театра, коллективной импровизации и т. д.), автором и исследователями интерпретируется как связанная с традициями жанра. Содержание названных сочинений также предполагает несходные трактовки: в опусе Доннера усматривается стремление отразить звуковой облик сегодняшней действительности и возвращение к этимологии слова «симфония», тогда как в сочинениях Рюдмана и Шнитке – варианты передачи размышлений о коллизиях, характерных для современности. В целом, анализируемые сочинения, показав объемность понятия «антисимфония», свидетельствуют о том, что «симфоническое время» еще не окончено.

Ключевые слова: современная жанровая ситуация, антисимфония, Симфония № 1 Хенрика Отто Доннера, «Симфония современных миров» Кари Рюдмана, Симфония № 1 Альфреда Шнитке, полистилистика.

*Для цитирования: Копосова И. В. Современные антисимфонии как пример полемики с жанровой традицией // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 5-11.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_05

I. KOPOSOVA

*A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory*

## MODERN ANTISYMPHONIES AS AN EXAMPLE OF POLEMIC WITH A TRADITIONAL GENRE

Transformation of traditional genres became a characteristic feature of music in the second half of the twentieth century. The tendency manifested itself, among other things, in anti-genres that were formed in different spheres: in opera, symphony and chamber music. This article analyzes three works that emerged within the cultures that had a strong symphonic tradition in the twentieth century. These are opuses by the Finnish avant-garde composers Henrik Otto Donner (Symphony No. 1, 1964), Kari Rydman («Symphony of Modern Worlds», 1968), and one of the largest Russian authors – Alfred Schnittke (Symphony No. 1, 1974). All three works have been called “antisymphony” by the authors or researchers, they all have polystylistic features, although the artistic approach in each of them differs. The Finnish works are one-part and have little in common with the familiar symphony genre. Donner’s opus is built almost entirely upon quotations belonging to different strata of culture (classical and pop music, jazz). This allows us to see it as an equalization of material of any genesis and as a reference to electroacoustics music aesthetic, which was in a field of the composer’s interests at the time. Rydman’s symphony is dominated by allusive material, making its sound less collage-like. It features the author’s blues theme and a quote from the Chinese folk song “The East is Red”, the unofficial anthem of the People’s Republic of China. Their juxtaposition determined the compositional and dramaturgical profile of the work – contrast between Western and Eastern cultures. Schnittke’s symphony, the only one under analysis, has a traditional four-part structure and, despite numerous innovations (instrumental theater, collective improvisation, etc.), has been interpreted by the composer and scholars alike as going along the line of traditional genre. The content of these works is also interpreted differently: in Donner’s opus we can see a reflection of the acoustic landscape of modern world and a return to the etymology of the word “symphony”, while in Rydman’s and Schnittke’s works we can see reflections on typical modern issues. In general, the analyzed compositions, having shown the broadness of the “anti-symphony” concept, indicate that the “symphonic era” is not over yet.

Keywords: contemporary genre situation, antisymphony, Henrik Otto Donner’s Symphony No. 1, Kari Rydman’s «Symphony of Modern Worlds», Alfred Schnittke’s Symphony No. 1, polystylistics.

*For citation: Kopusova I. Modern antisymphonies as an example of polemic with a traditional genre // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 2. Pp. 5-11.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_05



Жанровая ситуация, сложившаяся в музыке второй половины XX века, трудно поддается систематизации, что вполне закономерно. Деятельность композиторов Второго авангарда, начав с «часа нуля» отсчет новейшего этапа в истории европейской культуры, задала в ней вектор поиска иных, чем прежде, эстетики, материала, законов, обеспечивающих звуковые связи, и т. д. Эти поиски не могли не затронуть одну из фундаментальных категорий музыкальной теории и практики – музыкальный жанр.

Как известно, в творчестве композиторов-авангардистов система классико-романтических жанров подверглась серьезной ревизии. Крайним проявлением этого процесса стал полный отказ от ориентации на нормы прошлого, что Ю. Н. Холопов продемонстрировал на примере творчества К. Штокхаузена, заключив: среди

сочинений композитора «0 симфоний, 0 каких-либо сонат, 0 концертов, 0 квартетов, 0 вокальных циклов на стихи (такого-то) поэта...» [1, с. 382]. Тенденция к «жанровому обнулению», являясь в художественной практике 1960–1970-х весьма авторитетной, на время убедила и теорию в том, что значение жанров в музыке снизилось до минимума (см.: [2]). Эта идея К. Дальхауза, высказанная в середине 1970-х, до сих пор поддерживается многими исследователями.

Тем не менее, совершенно очевидно, что в композиторском творчестве, а затем и в музыкальной науке обозначенного времени зрело противоположное по своей сути направление, в рамках которого рождалось новое отношение к привычным категориям. А. Коробова пишет, что в XX веке изменилось «само содержание жанровой нормы», которая стала функционировать

не как «канон и закон», а как «пластичная “внутренняя мера”» [3, с. 233–234]. Подтверждением тому стало появление неизвестных ранее форм оперного спектакля (например, документальной и научной оперы), версий симфонии, вобравших признаки одночастной симфонической поэмы или инструментального концерта, непривычных форм камерных жанров.

На пересечении двух обозначенных линий – отрицавшей старые жанры и искавшей их новое наполнение – появился ряд сочинений, отнесенных к категории антижанров, немалое число которых появилось на оперной сцене. «Passaggio» Л. Берио, «Государственный театр» М. Кагеля, «Ваш Фауст» А. Пуссера, «Комедия антиоперы» Р. Хаубенштока-Рамати, «Intolleranza» Л. Ноно – вот далеко неполный список опусов, которые либо сами авторы, либо музыковеды определяют как антиоперы. Н. Карпун видит в такого рода сочинениях преемственность феномену антитеатра Э. Ионеско и указывает, что увлечение подобной жанровой формой было довольно кратковременным: все названные образцы возникли в десятилетие с конца 1960-х до конца 1970-х. Исследователь пишет, что полемика с оперными традициями в каждом случае имела индивидуальное выражение и оформлялась в целое, в рамках которого разнородные элементы театрального спектакля принимали собственную индивидуальную форму (подробнее см.: [4]).

Примерно в этот же временной промежуток сходное жанровое явление возникло и в сфере инструментальной музыки. Наиболее яркие образцы антисимфоний встречаем в рамках двух школ, имевших в XX веке сильную симфоническую традицию. Два финских композитора-авангардиста, Хенрик Отто Доннер (Henrik Otto Donner) и Кари Рюдман (Kari Rydman), с интервалом в несколько лет (в 1964 и 1968 гг.) создали сочинения, воспринимаемые исследователями как очевидный протест против существовавших жанровых законов. Чуть позже, в 1972 году, появилась Первая симфония Альфреда Шнитке, имевшая довольно провокационный и красноречивый подзаголовок: «Eine Symphonie – keine Symphonie». Постараемся понять, насколько близки друг другу идеи, волновавшие авторов указанных антисимфонических произведений.

Сочинение Хенрика Отто Доннера, первое в упомянутом ряду, хотя и было наименовано симфонией, не претендовало на типично симфоническое содержание, поскольку по своей сути представляло развернутый 12-минутный коллаж. Его составили фрагменты (их число близко к 20), заимствованные из музыки финских композиторов-сверстников, с которым Доннера связывали творческие контакты (К. Рюдмана,

Э. Салменхаары и Л. Сегерстама), из сочинений учителей непосредственных (И. Кокконена и Д. Лигети) и духовных (А. Веберна, Ч. Айвза и П. Булеза). Среди цитат особое место занимают две популярные песни – «Вечер трудного дня» («A Hard Day's Night») группы «Битлз» и «Осень в Нью-Йорке» («Autumn in New York») В. Дюка, ставшая известным джазовым стандартом. Фрагмент, связанный с последней, самый протяженный – припев песни завершает симфонию, словно предсказывая судьбу Доннера: с конца 1960-х он развивался как джазовый исполнитель и композитор. Тогда же предшествующие сочинения были им отвергнуты и запрещены к исполнению. Авторская воля не нарушалась до сих пор, поэтому за пределами Финляндии указанная симфония, во многом провидческая, осталась почти неизвестной.

Коллажная природа сочинения подчеркнута в эклектичном заголовке, объединившем английский, немецкий и французский языки и различные стилиевые аллюзии («Moonspring, or Aufforderung zum...or Symphony I»). Первая часть названия – «Лунный источник» – представляет стилизацию и отсылает к названиям наподобие «Лунного света» К. Дебюсси. Доннер признавался: «Несмотря на то, что на стадии планирования моя пьеса и содержала несколько серий, точные формальные расчеты...<sup>1</sup> в готовой форме из нее получилась маленькая поэма, дышащая естественным и настоящим романтизмом» [5, с. 167]. Вторая часть названия – «Приглашение к...» – есть собственно цитата, указывающая на рондо «Приглашение к танцу» Карла Марии фон Вебера, выстроенное как своего рода сюита танцев, что корреспондирует с составным характером материала в сочинении Доннера.

У симфонии есть не менее «говорящее» посвящение Чарльзу Айвзу, одному из пионеров коллажной полистилистики. По словам С. Сигиды, примерно треть сочинений Айвза включала в себя темы других авторов [6, с. 333], чаще это была бытовая музыка, несколько реже – фрагменты академических сочинений. Исследователи трактуют цитаты у Айвза как своего рода комментарий «к звуковому быту американской провинции»: с помощью этих цитат композитор, как пишет О. Манулкина, «воплощает в звуке “унесенную ветром” Америку» [7, с. 74]. Чему служат цитаты у Доннера?

Данный автор пользовался славой «радикальнейшего финского авангардиста» [5, с. 165], был одним из наиболее ярких представителей общества «Финская музыкальная молодежь», с которым в Финляндии начала 1960-х связывалась активная ассимиляция на национальной почве опыта европейской и американской

новой музыки. «Cantata profana» Доннера для трех солистов и камерного ансамбля (1962) возникла под влиянием булезовского «Молотка без мастера»; «Идеограмма 1» (1962) для 12 транзисторов и инструментального ансамбля имела параллели с «Воображаемым пейзажем № 4» (1951) Дж. Кейджа. В августе 1963 года Доннер вместе с Терри Райли и Кеном Дьюи, американским художником-перформером, драматургом и режиссером, осуществил на улицах Хельсинки первый финский хэппенинг – «Уличную пьесу Хельсинки»; идеи были продолжены в пьесе того же года «For Emmy 2», в финале которой предполагалось управление реакцией публики. Среди финнов Доннер был первопроходцем также в области электроакустики; работа в этой сфере, как представляется, и нашла отклик в симфонии.

В 1962–1963 гг. на студии «Siemens» в Мюнхене и на семинарах Г. Кенига в Билтховене композитор создал магнитофонный коллаж к фильму Э. Руотсало «Kaksi kanaa» («Две курицы», 1962) и первое финское сочинение для пленки «Esther» (1963). Именно с позиции эстетики, которая свойственна электроакустическим сочинениям, уравнивающим в правах музыкальный материал любой природы, можно объяснить сочетание несочетаемого. Этим и поражает доннеровская симфония: здесь соседствуют фрагменты из «рафинированных» авангардных сочинений («Структур» П. Булеза, «Атмосфер» Д. Лигети или «Конкорд-сонаты» Ч. Айвза) и шлягеров классического репертуара (Пятой симфонии Л. Бетховена и «Маленькой ночной серенады» В. А. Моцарта), а также настоящих хитов тех лет – песни «Битлз» (выпущенной в год написания симфонии, постоянно звучавшей из радиоприемников) и принадлежащего В. Дюку джазового стандарта. Способ связи цитатного материала также корреспондирует с электронными композициями, поскольку опирается на сопоставление, «склеивку» и соединяет разностилевую музыку «встык», без каких-либо переходов (например, цитату из «Маленькой ночной серенады» Моцарта и полосу в духе Пендерецкого).

Финские исследователи близки в оценках симфонии Доннера. По мнению М. Хейние, в данном сочинении совершенно ясно выражена ирония в отношении традиции Я. Сибелиуса, особенно ценившего симфоническую форму [5, с. 167]. Э. Салменхаара, соратник Доннера по «Финской музыкальной молодежи», связывает функцию сочинения с протестом не только «против симфонии, но против той академической и несамостоятельной манеры, в которой многие из наших современных композиторов пробовали подражать традиционной симфонии» [8, с. 139]. Отказываясь от под-

ражания, Доннер очевидно искал новые пути не только в области симфонической техники, но и в области понимания сущности симфонии как жанра. М. Хейние приводит высказывание, запечатлевшее авторскую позицию на начало 1960-х: «Для меня музыка есть нечто, что окружает наше время, что звучит постоянно» [5, с. 157]. Думается, симфония смогла в полной мере воплотить смысл процитированных слов: зафиксировав «звуковой портрет» своего времени, произведение представило вариант обновления жанрового содержания, возвращающий к этимологии слова «симфония».

Опус Кари Рюдмана поначалу представляется «смотрящим в ту же сторону», поскольку заголовок сочинения – «Symphony of the modern Worlds» – вполне можно трактовать как «Созвучие современных миров». Рюдман, также являвшийся членом «Финской музыкальной молодежи», не менее активно, чем его соратники, ратовал за обновление музыкального искусства и одним из первых в своем окружении пришел к полистилистике, которая использована и в данном случае, хотя применена более гибко, чем у Доннера. Звуковой ландшафт симфонии в основном опирается не на цитаты, а на аллюзивный материал широкого стилистического диапазона, ориентиры которого простираются от позднеромантических до современных сочинений. На этом фоне кристаллизуются две темы с принципиально разным семантическим полем: первая – удачная блюзовая стилизация, а вторая – единственная очевидная цитата, использованная в данном опусе, – тема китайской народной песни «Алеет Восток». Появляясь в одночастном 14-минутном сочинении дважды – в начале и ближе к концу, обе темы приобретают важное композиционное и драматургическое значение: их столкновение обеспечивает импульс для развития композиции, а видоизмененное возвращение знаменует его итог.

Соединение двух тем дает благодатную пищу для размышлений, связанных с содержанием сочинения. С одной стороны, союз блюзовой и китайской тем можно трактовать как иллюстрацию маклюэновской концепции «глобальной деревни», как отражение представлений о мире, свойственного человеку эпохи телекоммуникаций, для которого факт параллельного существования далеких культур стал данностью<sup>2</sup>. С другой стороны, из-за определенного круга ассоциаций обе темы, особенно тема-цитата, оказываются способны репрезентировать и иные смыслы.

Европа 1960-х была охвачена протестными настроениями, важной частью которых стал рост левых взглядов, особенно активно распространявшихся в студенческой среде, сотрясаемой



в разных странах митингами и манифестациями (подробнее об этом см.: [9]). Социалистические идеи в то время культивировались в маоистском варианте, что стимулировало активный интерес к культуре современного Китая. В этой связи звучание в симфонии песни «Алеет Восток», являвшейся с 1966 по 1978 годы неофициальным гимном КНР, приобретает особую социальную остроту и делает симфонию Рюдмана своего рода музыкальным документом эпохи. Сказанное побуждает искать в напряженном, драматичном звучании симфонии (а, как известно, коллажная полистилистика создает благоприятное поле для реализации конфликтной драматургии) воплощение содержательной идеи, связанной с противопоставлением (или даже противостоянием) Запада и Востока, капиталистического и социалистического строя и миров. Обе содержательные трактовки позволяют считать, что, несмотря на нетипичный внешний облик сочинение Рюдмана поднимается до уровня симфонического обобщения и подтверждает свой основной жанровый статус.

Первая симфония Альфреда Шнитке написана в той же технике, что и рассмотренные выше. В. Н. Холопова видит в данном сочинении «самый большой разброс полистилистики во всем творчестве» композитора [10, с. 105]. Мы уже отмечали, что автор дал опусу неординарный заголовок, сопрягающий противоположные понятия: «Eine Symphonie – keine Symphonie / Симфония – антисимфония / Антисимфония – симфония». Как известно, премьера сочинения, состоявшаяся в феврале 1974 года в Горьком, вызвала бурную полемику, поскольку многое в музыке шокировало: разностилевой материал, включение алеаторных фрагментов, элементы инструментального театра. Однако по мере осмысления приходило осознание того, что многие традиционные черты здесь сохранены, но наполнены новым смыслом.

Так, в беседе с Д. Шульгиным сам композитор, раскрывая детали, связанные с процессом написания сочинения, с воплощенными в нем специфическими техническими и акустическими идеями, говорил об особенностях сложения сонатной формы в I части и формы рондо во II части; Шнитке также комментировал функции, воплощенные в частях, и характеризовал логику их связи. Драматургическим центром цикла композитор назвал финал, а предыдущее изложение – подготовкой к нему. Три первые части, согласно Шнитке, – это «три состояния... скажем, драматизм, жанр и лирические переживания – они разрознены, оторваны друг от друга, – а в финале есть попытка дать все это параллельно, как единое состояние» [11, с. 67]. На пря-

мой вопрос: «Очевидно, Вам хотелось написать именно симфонию?» – композитор не просто ответил утвердительно, а выразил свои намерения с предельной точностью: «Хотелось найти новое отношение к симфонии...» [Там же, с. 66; курсив мой. – И. К.]. К аналогичным выводам приходили и исследователи. «Первая Шнитке, – писала В. Холопова, – это серьезнейшая работа с масштабной философской концепцией, какими были симфонии Бетховена, Малера и Шостаковича <...> в ней указан путь и поставлена точка в конце – антисимфония уступает место симфонии» [10, с. 105–106]. С. Савенко, характеризуя премьеру, заключала: «Это сочинение, до дерзости современное по своим средствам выражения, <...> теснейшим образом связано с традицией классического симфонизма, традицией философско-лирического размышления о жизни, наиболее последовательно воплотившейся в симфониях Чайковского, Малера, Шостаковича...» [12, с. 13].

Глубина переосмысления возможностей симфонии средствами полистилистики, нахождение вариантов нового звучания привычных категорий – формы частей, их соотношения, наконец, общего содержания – стали возможными благодаря степени погружения композитора в суть полистилистического метода и его возможностей. К моменту создания Первой симфонии за плечами у Шнитке была работа над несколькими кинофильмами, в саундтреках к которым использовался стилизованный материал<sup>3</sup>, был вдумчивый музыковедческий анализ Симфонии Л. Берио, ярчайшего символа коллажной полистилистики конца 1960-х, и теоретическое оформление взглядов на данное явление в знаменитом докладе «Полистилистические тенденции в современной музыке», прочитанном в 1971 г. в Московской консерватории и заложившем основу понимания и изучения полистилистики в нашей стране.

Таким образом, все три рассмотренных нами сочинения создавались с очевидной установкой на отрицание, преодоление или расширение привычных жанровых норм, а потому обнаружили генетическую связь с шумовой дадаистской «Антисимфонией» (1919) Ефима Голышева, который первым использовал данный неологизм и реализовал подобную концепцию. Однако «бунт против традиционной симфонии» привел в каждом из трех опусов к своему результату. Наиболее радикальным видится сочинение Доннера, в котором автор запечатлел звуковой портрет эпохи и предпринял попытку на современном этапе вернуться к доклассическому понимаю симфонии, связанному с этимологией ее жанрового имени. Опыт Шнитке можно

охарактеризовать как реинтерпретацию традиционного жанра, наполнение его новым содержанием при сохранении существенных композиционных (форма частей и тип их соотношения) и семантических (функции частей и общее содержание) признаков. Симфония Рюдмана объединила обе тенденции. Если выразиться короче, несмотря на однотипную характеристику – антисимфония, – в первом случае перед нами

предстал пример «новой» симфонии, во втором – переосмысленной «старой» симфонии. В целом, появление сочинений с наименованием «антисимфония» продемонстрировало гибкость жанра как явления, его способность на разных этапах истории давать, как выразился С. Аверинцев, «в другом смысле жанр» (цит. по: [3, с. 235]). А это значит, что симфоническое время, как и время эпохи жанров, еще не ушло.

### •—————• ПРИМЕЧАНИЯ •—————•

<sup>1</sup> Указание на «точные формальные расчеты» понятно в контексте тех лет. Начало 1960-х в Финляндии было временем увлечения сериализмом, в 1962 году появилась единственная финская сериальная симфония – «Арабеската» Э. Раутаваары.

<sup>2</sup> Маршалл Маклюэн (Marshall McLuhan), исследователь влияния электронных средств коммуникации на человека и общество, наибольшую известность получил благодаря книгам «Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего» (1962) и «Понимание медиа: внешние расширения человека» (1964). В них предлагался ряд революционных по своей сути идей, актуальность которых лишь возросла с наступлением эпохи Интернета. Согласно Маклюэну, развитие цивилизации определяется сменой средств информации, и последняя произошедшая смена связана с появлением электронных информационных средств, принципиально изменивших информационный ландшафт, в котором живет человек, и обеспечивших многомерное восприятие действительности.

<sup>3</sup> В своем предисловии к симфонии композитор акцентировал внимание на документальной ленте «Мир сегодня», построенной на документальной хронике (он вышел в прокат с названием «И все-таки я верю...», 1974). К этому добавим фильмы «Похождения зубного врача» (1967) и «Спорт, спорт, спорт» (1970), фрагменты саундтреков к которым составили «Сюиту в старинном стиле».

### •—————• ЛИТЕРАТУРА •—————•

1. Холопов Ю. Н. Новые формы новейшей музыки // Оркестр: сборник статей и материалов в честь И. А. Барсовой. М.: МГК, 2002. С. 380–393.
2. Дальхауз К. Новая музыка и проблема музыкальных жанров // Дальхауз К. Избранные труды по истории и теории музыки. СПб.: Издательство им. И. И. Новикова, 2019. С. 29–43.
3. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 233–237.
4. Карпун Н. А. Опера, антиопера, анти-антиопера: к вопросу об эволюции музыкального театра в 1960–1970-е годы // Музыкальная академия. 2021. № 3. С. 130–141.
5. Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993. Helsinki: WSOY, 1995. 568 s. (Suomen musiikin historia 4).
6. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XIX – первой половины XX века: Становление национальной идентичности: Очерки. М.: Композитор, 2012. 504 с.
7. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: Американская музыка XX века. СПб.: Изд. И. Лимбаха, 2010. 777 с.
8. Salmenhaara E. Henrik Otto Donner. Sinfonia No. 1. Helsinki: Helsingin Sanomat, 1964. 156 s.
9. Пенская Е. Н. История студенческих протестов. 1968 г. в Европе: Хроника событий // Вопросы образования. 2008. № 4. С. 256–281. URL: <https://vo.hse.ru/article/view/15094>. (дата обращения: 10.05.2023).
10. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. М.: Композитор, 2009. 226 с.
11. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 1993. 109 с.
12. Обсуждаем симфонию А. Шнитке // Советская музыка. 1974. № 10. С. 12–26.

### •—————• REFERENCES •—————•

1. Kholopov Yu. Novye formy noveishei muzyki [New forms of the newest music]. In: Orkestr: sbornik statei i materialov v chest' I. A. Barsovoi [Orchestra: collection of articles and materials in honor of I. Barsova]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2002. Pp. 380–393.

2. *Dal'khauz K.* Novaia muzyka i problema muzykal'nykh zhanrov [New music and the problem of musical genres]. In: *Dal'khauz K. Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [Selected works on the history and theory of music]. St. Petersburg: Izdatel'stvo im. I. I. Novikova, 2019. Pp. 29–43.
3. *Korobova A.* Sud'ba fenomena i poniatiia "zhanr" v muzykal'noi kul'ture noveishego vremeni [The fate of the phenomenon and the concept of "genre" in the musical culture of modern times]. In: *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship]. 2013. No. 1. Pp. 233–237.
4. *Karpun N.* Opera, antiopera, anti-antiopera: k voprosu ob evoliutsii muzykal'nogo teatra v 1960–1970-e gody [Opera, Anti-opera, Anti-anti-opera: on the Question of the Evolution of Musical Theater in the 1960s and 1970s]. In: *Muzykal'naia akademiia* [Music Academy]. 2021. No. 3. Pp. 130–141.
5. *Heiniö M.* Aikamme musiikki: 1945–1993. Helsinki: WSOY, 1995. 568 s. (Suomen musiikin historia 4).
6. *Sigida S.* Muzykal'naya kul'tura SShA kontsa XIX – pervoy poloviny XX veka: Stanovleniye natsional'noy identichnosti: Ocherki [The musical culture of the USA of the late 19th – first half of the 20th century: The formation of national identity: Essays]. Moscow: Kompozitor, 2012. 504 p.
7. *Manulkina O.* Ot Ayvza do Adamsa: Amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: Twentieth-century American Music]. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House, 2010. 777 p.
8. *Salmenhaara E.* Henrik Otto Donner. Sinfonia No. 1. Helsinki: Helsingin Sanomat, 1964. 156 s.
9. *Penskaia E.* Istoriia studencheskikh protestov. 1968 g. v Evrope: Khronika sobytii [The history of student protests. 1968 in Europe: Chronicle of events]. In: *Voprosy obrazovaniia* [Educational Studies]. 2008. No. 4. Pp. 256–281. URL: <https://vo.hse.ru/article/view/15094>. (date of application: 01.05.2023).
10. *Kholopova V.* Kompozitor Al'fred Shnitke [Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Kompozitor, 2009. 226 p.
11. *Shul'gin D.* Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke: Besedy s kompozitorom [The Years of Obscurity by Alfred Schnittke: Conversations with the composer]. Moscow: Delovaia Liga, 1993. 109 p.
12. *Obsuzhdaem simfoniiu A. Shnitke* [Discussing A. Schnittke's symphony]. In: *Sovetskaia muzyka* [Soviet music]. 1974. No. 10. Pp. 12–26.

### **Копосова Ирина Владимировна**

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции  
Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова  
Россия, 185031, Петрозаводск  
*kopira@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-9436-5171

### **Irina V. Kopusova**

Ph. D. (Arts), Associate Professor, Head of the Music Theory and Composition Department  
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory  
Russia, 185031, Petrozavodsk  
*kopira@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-9436-5171

**С. Ю. ПЕТРУНИНА**

*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского*

## **КОНЦЕПЦИЯ ОРГАНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В «ТРИЛОГИИ ВОДЫ, БУМАГИ И ЗЕМЛИ» ТАНЬ ДУНЯ**

В статье анализируется претворение концепции органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» китайско-американского композитора Тань Дуня, в которую вошли «Водный концерт» (1998), «Бумажный концерт» (2003) и «Концерт земли» (2009). Созданная в зрелый период творчества композитора, трилогия является одним из ключевых произведений в области органической музыки, которое демонстрирует такие основополагающие принципы и идеи, как связь с природой, единство Неба и человека, наряду с возможностями органического инструментария. Это достигается во многом благодаря избранному жанру концерта, занимающему важное место в китайской музыке второй половины XX века в целом и в творческом наследии Тань Дуня в частности. «Органическое» здесь исследуется на уровне различных символов и идей, которые, в том числе, получают воплощение в виде способов размещения музыкантов на сцене и в зале; кроме того, сами органические инструменты иногда выступают в качестве определенных визуальных символов. В статье «органическое» анализируется также на технико-композиционном уровне – при работе с тематическим материалом. Подробно исследуются особенности подхода к каждой из частей концертной трилогии, западные влияния и их связи с традициями национальной китайской культуры, такими как шаманизм, китайская философия, архитектура, теория музыки, пекинская опера. Автор статьи отмечает гармоничное слияние достижений культуры Востока и Запада, что проявляется в работе с солистами и симфоническим оркестром, в особенностях ладовых структур и форм, в полистилистике.

Ключевые слова: Тань Дунь, органическая музыка, «Трилогия воды, бумаги и земли», китайская музыка, китайская философия, культурный диалог Востока и Запада, «Новая волна», пекинская опера.

Для цитирования: Петрунина С. Ю. Концепция органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» Тань Дуня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 12-21.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_12

**S. PETRUNINA**

*P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*

## **ORGANIC MUSIC CONCEPT IN TAN DUN'S "TRILOGY OF WATER, PAPER AND EARTH"**

The article examines realization of organic music concept in Tan Dun's "Trilogy of water, paper and earth", which includes "Water concerto", "Paper concerto" and "Earth concerto". Written by a mature artist, trilogy is one of the key compositions in the field of organic music that demonstrates fundamental principles and ideas on which the concept is based, such as connection with nature, unity of heaven and mankind, and also potential of organic instruments that is possible largely due to the chosen genre of concerto. This genre plays an important role in Chinese music of the second half of the 20th century and particularly in Tan Dun's work. "Organic" here is explored on the level of different symbols and ideas that, for instance, are presented in various ways of placing musicians on the stage and in the concert hall; furthermore, organic instruments themselves sometimes act as specific visual symbols. At the same time "organic" is considered on the level of techniques of composition, work with thematic material. Features of the approach in every part of trilogy are analyzed in detail, concerning western influences as well as relationships with traditions of national Chinese culture, such as shamanism, Chinese philosophy, architecture, music theory, Peking opera. The author notes harmonious blend of achievements of Eastern and Western cultures that is reflected in work with soloists and symphonic orchestra, features of modes structures and forms, poly-stylism.

Keywords: Tan Dun, organic music, “Trilogy of water, paper and earth”, Chinese music, Chinese philosophy, cultural dialogue between the East and West, “New wave”, Peking opera.

For citation: Petrunina S. Organic music concept in Tan Dun's “Trilogy of water, paper and earth” // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 2. Pp. 12-21.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_12



Концепция органической музыки выступает одним из значимых направлений в творчестве китайского композитора Тань Дуня (р. 1957) начиная с конца 1980-х годов [1, с. 5]. Название данной концепции указывает на связь с природой, что проявляется на уровнях философско-концептуальном (концепции *Дао*, *У-Син*), содержательном (образы природы, символика) и техническом (работа с особыми «органическими»<sup>1</sup> инструментами). Своего расцвета в творчестве композитора данное направление достигло на рубеже XX–XXI вв. в таких сочинениях, как концертная «Трилогия воды, бумаги и земли», опера «Чай – зеркало души», мультимедийный проект «Карта», «Водные страсти по Матфею». Творчество Тань Дуня и органическая концепция в последние годы вызывают все больший интерес исследователей. Краткий обзор органической музыки на основе высказываний самого композитора представлен в недавно выпущенной статье Ян Туна [2], где, тем не менее, не раскрыта взаимосвязь данного явления с традициями китайской философии, отсутствует подробный анализ сочинений, включая воплощение различных символов и техническую составляющую. В настоящей статье предпринимается попытка восполнить данный пробел.

Одним из наиболее плодотворных жанров для воплощения и развития органической концепции стал концерт. Это излюбленный жанр Тань Дуня, автора двадцати девяти концертов. Среди китайских композиторов данный жанр получил значительное распространение со второй половины XX в. Понятие «концерт» в китайской музыке трактуется достаточно широко: под этим жанровым обозначением нередко выходят своего рода сюиты, как правило, основанные на материале ранее написанных сочинений в другом жанре [3, с. 451]. Яркими примерами здесь могут служить фортепианный концерт Сянь Синхая «Желтая река» (1969) на материале одноименной кантаты названного композитора и концерты Тань Дуня на основе его музыки к фильмам «Крадущийся тигр» (2000), «Банкет» (2010), «Герой» (2010).

В то же время концерт выступает пространством для экспериментов по соединению необычных инструментальных составов, симфонического оркестра с традиционными китай-

скими или специально изобретенными инструментами и т. д. Перу Тань Дуня принадлежат концерты для китайской скрипки эрху, цитры гучжэн, гитары и др. В партитуры десяти концертов композитором вводятся особые органические инструменты или как составная часть ударной группы оркестра, или как солирующие. В качестве последних органические инструменты фигурируют в концерте для ударных «Слезы природы» (2012), наряду с другой перкуссией, а также в трилогии, состоящей из «Водного концерта» (1998), «Бумажного концерта» (2003) и «Концерта земли» (2009).

Указанная трилогия занимает особое место в области органических сочинений Тань Дуня. Здесь наиболее полно представлен органический инструментарий и продемонстрированы возможности работы с каждой из групп, образованных по принципу материала изготовления. Названия концертам трилогии были даны в соответствии с органическими группами, берущими на себя солирующую роль: водные инструменты в первой части трилогии, бумажные во второй, керамические и каменные – в последней. Данные органические группы являются для Тань Дуня определенными символами, во многом связанными с философской концепцией пяти первоэлементов *У-Син*: воды, огня, дерева, металла и земли. Элементы *У-Син* иерархичны, их соотношения можно представить в виде трехступенчатой системы, вписанной в круг. На верхнем уровне располагается огонь как принадлежащий *ян*; среднюю ступень занимают дерево (слабое *ян* – *шао ян*) и металл (слабое *инь* – *шао инь*), которые «обладают природным свойством достигать равновесия и гармонии» [4, с. 228]; вода, относящаяся к *инь*, занимает нижнюю ступень; последний же элемент, земля, является всеобъемлющим, поскольку это начало и конец всего сущего.

Тань Дунь выстраивает в цикле концерты, начиная с космогонически первого, низшего элемента – воды. «Бумажный концерт», связанный со средней ступенью (дерево), несет в себе идею гармонии мироздания. Замыкающий трилогию «Концерт земли» становится смысловым обобщением цикла и в то же время его вершиной: вместо огня здесь размещается земля. Функцию центрального и всеобъемлющего элемента,

присущую земле, в органической музыке пере-нимают традиционные западные или китайские инструменты. «Всеохватность» оркестра не только несет на себе символическую смысловую нагрузку, но и осуществляется физически посредством особого размещения музыкантов, причем композитор подходит к этому постепенно. Так, в «Концерте воды» присутствует лишь намек на полукруг, образуемый при этом не оркестром, а чашами с водой. Во втором концерте трилогии рассредоточенные первые скрипки располагаются по обеим сторонам зрительного зала. В последнем концерте оркестр образует полный круг, охватывающий органическую группу, дирижера и слушателей.

Схема 1  
Иерархия У-Син



Важным символом, пронизывающим трилогию, выступает число 3, что проявляется в количестве частей и исполнителей, составе инструментов и их размещении на сцене, а также в названии «Концерт земли» (см. далее). Во всех концертах трилогии прослеживается явное тяготение к трехчастности: первый состоит из трех частей и предшествующей им прелюдии, не имеющей номерного обозначения; второй концерт представляет собой четырехчастный цикл, в котором, однако, небольшая по протяженности третья часть фактически выступает в роли вступления к финалу; образцом строго трехчастной композиции становится третий концерт, хотя известно, что Тань Дунь ориентировался на шестичастную «Песню о земле» Г. Малера.

Количество исполнителей на органической перкуссии во всех концертах также равно трем. Троичность усиливается благодаря тому, что некоторые инструменты или ударные установки присутствуют у каждого из трех музыкантов. В этом качестве фигурируют, прежде всего, боль-

шие бумажные экраны, чаши с водой (у одного из исполнителей две чаши, у других по одной), ударные установки с подвешенными каменными пластинами и расставленными керамическими горшками. При некоторых исполнениях «Концерта земли», кроме того, используются три проекционных экрана, также создающих визуальную симметрию. Помимо крупных, подобно экранам, бросающихся в глаза установок, существует и множество других инструментов, присутствующих в тройном составе. Так, в «Бумажном концерте» из тринадцати видов бумажных инструментов только четыре даны в одинарном составе, тогда как прочие представлены в тройном: по одному на каждого ударника или же все три у солиста, как барабаны из бумажных коробок. В «Концерте земли» для части музыкантов Тань Дунь предлагает установить три платформы. Подобная трехуровневая конструкция отсылает к триаде китайской философии «земля – человек – небо».

Отдельный интерес представляет название последнего концерта трилогии. Если в англоязычной версии это «Earth concerto», что и переводится на русский язык как «Концерт земли», то в китайской версии Тань Дунь использует игру иероглифов и слов, заменяя 土 (tu – земля, почва) на 圭 (уао – выдающийся, возвышенный). Второй иероглиф, таким образом, состоит из трех одинаковых графем «земли», что, во-первых, соответствует идее троичности, а во-вторых, соотносится с тремя видами глины, послужившей материалом для изготовления керамических инструментов. Кроме того, по смыслу и частично по произношению указанный иероглиф отсылает к китайской традиции высокой музыки *яюэ* (雅乐).

«Водный концерт», открывающий «Трилогию», был написан в 1998 году для двойного состава симфонического оркестра и ансамбля солистов на водных инструментах. Вода в концерте наделяется и бытовым, и философским, символическим значением. В более приземленном смысле вода понимается буквально – как природный элемент, присутствующий в повседневной жизни людей, особенно в том виде, в каком она предстает в воспоминаниях композитора [5]. С одной стороны, Тань Дунь пытается запечатлеть свои юношеские воспоминания о сельской жизни, в которой важную роль играла вода. С другой стороны, автор произведения затрагивает экологическую проблему загрязнения водоемов и, организуя исполнение сочинения в разных городах, использует в этих целях местную воду вне зависимости от степени ее чистоты. В общем плане композитор понимает водную стихию как «слезы природы» в связи с «кон-

фликтом» воды и человека. Позднее, в 2012 году, внимание к данной проблеме отразится у Тань Дуня в концерте для ударных с оркестром «Слезы природы».

В творчестве Тань Дуня вода как символ означает отсутствие четко фиксируемых границ и идею перерождения. Влияние последней обнаруживается, например, в произведениях начала 2000-х годов (опера «Чай», «Водные страсти по Матфею»). В концерте идея перерождения, цикличности воплощается путем обрамления – тематического (реминисценции тем Прелюдии и I части в финале) и тембрового (водная скрипка, открывающая сочинение, возвращается в третьей каденции незадолго до заключительной кульминации). Последний штрих – шум воды, выливаемой из дуршлага, – также воскрешает в памяти образы I части. «Неограниченность» воды какими-то определенными рамками передают разные приемы. В визуальном отношении это достигается путем использования прозрачных материалов для некоторых органических инструментов. Согласно партитуре, непременно прозрачными должны быть только полусферы, заполненные водой. Однако и другие инструменты, такие как водные чашки, бутылки, дуршлаг, могут быть сделаны из соответствующих материалов, о чем свидетельствуют некоторые примеры исполнения концерта.

В звуковом отношении неограниченность водной перкуссии проистекает из природы самого материала. Нотация водных инструментов, нередко приблизительная, оставляет свободу для музыкантов (см. Пример 1) [6]. Однако, несмотря на значительную роль импровизационности, которая проявляется, помимо прочего, в трех каденциях (по одной в каждой части, кроме Прелюдии), ведущим принципом работы с органической группой становится использование остигатных ритмоформул. Этот принцип распространяется и на симфонический оркестр. На протяжении всего концерта Тань Дунь сопоставляет и развивает две различные тематические модели: мотивы, вырастающие в протяженную тему, и мотивы, формирующие остигатные пласты. Первая модель полностью связана с симфоническим оркестром, тогда как вторая – с разными оркестровыми группами.

Создание «Бумажного концерта» в 2003 году было приурочено к открытию Концертного зала имени Уолта Диснея в Лос-Анджелесе (Walt Disney Concert Hall), причудливая архитектура которого во многом послужила для Тань Дуня источником вдохновения при работе над сочинением. Премьера состоялась 16 октября 2003 г., а год спустя композитор создал вторую редак-

цию, заново написав первую и вторую части. Издана же была только вторая редакция концерта.

«Бумажный концерт» принадлежит к числу программных концертов. В его основу была положена легенда об изобретении бумаги Цай Лунем в 105 г. н. э. Краткое содержание концерта следующее:

I. «Ветер». В этой части рассказывается древняя легенда об изобретении бумаги.

II. «Птицы». Они щебечут в бамбуковом лесу, наблюдая за процессом изготовления бумаги.

III. «Буря» – звуковой пейзаж с громом и молнией, которые передаются бумажными инструментами.

IV. «Бумажные барабаны». Музыка этой части «...празднует гармонию человека и природы» [7].

Композитор не счел нужным включить программные описания и названия частей в издание партитуры. Однако выбор инструментов, распределяемых между частями и наделяющих каждую из них почти неповторимыми тембровыми красками, несомненно, связан с программой концерта. Так, ветер в первой части изображается при помощи шорохов, шума сминаемой и разрывающейся бумаги, свиста с использованием бумаги; во второй части ветер в лесу отображается с помощью ритмичных взмахов веера; в «Буре» применяется зонтик. Многочисленные бумажные инструменты разделены между тремя исполнителями. Один из них указан как солист, однако в действительности все три исполнителя на бумажной перкуссии выступают в роли ансамбля солистов.

Строение концерта допускает две возможные трактовки. Первая, предлагаемая самим автором, заключается в наличии черт симфонического цикла: по определению Тань Дуня, первая часть – ритуал, вторая – скерцо, третья – адажио, четвертая – фестиваль [7]. Вместе с тем чередование частей по принципу «медленно – быстро – медленно – быстро» становится явной отсылкой к модели барочного концерта. Представляется возможным выдвинуть и другое толкование: несмотря на внешнее сходство с четырехчастной симфонической структурой, концерт все же тяготеет к трехчастному циклу. Третья часть по многим признакам является своего рода вступлением к финалу, чем и обусловлено преобладающее в ней сквозное развитие, неустойчивость, краткость (это наименее протяженная часть концерта), следование третьей и последней частей *attacca*. В более крупном плане прослеживается общая направленность всего произведения к синтетическому финалу как кульминации цикла, чему способствует, в частности, постепенное нарастание темпа. Как и в «Водном концерте»,

ускорение к последней части связано с влиянием традиционной китайской музыки, а также шаманских ритуалов.

Концерт основывается на оригинальном тематическом материале, однако здесь одной из важнейших становится автоцитата из написанной годом ранее оперы «Чай». В опере указанная тема, исполняемая в унисон мужским хором, изначально появляется в первой сцене I действия (см. Пример 2). В концерте Тань Дунь использует тембр басовой флейты, приближая звучание темы к низкому регистру человеческого голоса (см. Пример 3). В некотором роде цитатой также становится визуальный ряд. В концерте представлены развевающиеся на сцене большие бумажные экраны, тогда как в соответствующей сцене оперы преобладают иные акценты: это бумажные костюмы, видеопроекции бумаги на экранах, за которыми появляются тени.

Завершающий трилогию «Концерт земли» представляет собой сочинение с обобщенной программностью. Об этом свидетельствуют заглавия и произведения в целом, и каждой из его частей. Авторский музыкальный материал соединяется в концерте с цитатами из «Песни о земле» Г. Малера, а также с элементами традиционного театра пекинской оперы *цзинцзюй*. В данном сочинении Тань Дунь продолжает поиски в области гармонии между природой и человечеством, Востоком и Западом. Даосская идея гармонии человека и природы, Неба и человека (天人合一) – одна из основ концепции органической музыки – получает здесь воплощение посредством соединения симфонического оркестра, олицетворяющего человечество, и группы «инструментов земли», представляющих природу. Трехчленная модель мира (земля – человек – небо), связанная с указанной идеей, отчасти соотносится с пространственным расщеплением музыкантов. Некоторые группы оркестра, согласно замыслу Тань Дуня, должны располагаться на трех платформах разной высоты: нижняя предназначена для деревянных духовых инструментов, средняя – для медных, самая высокая – для литавр.

Сходные трехъярусные конструкции были присущи традиционной китайской архитектуре, в частности некоторым храмам и театрам. Из ритуальных сооружений подобным образом могли строиться *минтаны* (明堂 – зал света), храмы-дворцы, в которых проводились важнейшие придворные церемонии: поклонение предкам и Небу, передача «грамоты», ниспосылаемой Небом, с подтверждением властных полномочий, и др. [8, с. 14]. Здание минтана символизировало предназначение императора как сына Неба, призванного упорядочивать, поддерживать ба-

ланс между землей (мир духов), человечеством и Небом. Трехъярусными возводились, кроме того, императорские театры, к образцам которых относятся столичные театры Дэжэюань и Чаньиньгэ, театр Циньиньгэ в городе Чэндэ [9, с. 180].

В названном концерте Тань Дунь достигает качественно нового уровня в запечатлении гармонии между Востоком и Западом: если в предыдущих двух частях трилогии синтез Востока и Запада выражался обобщенно (например, в составе оркестра и методах работы с ним), то в «Концерте земли» реализуется полистилистический сплав элементов разных культур.

Отправной точкой, позволяющей добиться органичного соединения техник XX века со стилистикой позднего романтизма и особенностями пекинской оперы, становится «Песня о земле» Г. Малера. Выбор композитора и конкретного произведения не случаен: концерт создавался к предстоящему 150-летию горячо любимого Тань Дунем великого художника. «Симфония в песнях», опирающаяся на поэтические тексты в китайском стиле, является одним из вершинных сочинений Малера.

Тань Дунь, несомненно знакомый с поэзией Ли Бо, в «Концерте земли», тем не менее, отдает дань Г. Малеру и вслед за ним в названиях трех частей произведения обращается не к китайским подлинникам, а к сборнику «Китайская флейта» Х. Бетге. Как известно, этот сборник весьма далек от оригинала, поскольку в нем поэт опирался на вольные переводы, представленные во французском сборнике «Яшмовая книга» Ж. Готье. В английском издании партитуры Тань Дунь приводит соответствующие тексты на английском и немецком языках. Название первой части концерта соответствует третьей у Малера («О юности»), вторая часть получает название малеровской первой («Застольная песня о горестях земли»), а для финала Тань Дунь заимствовал название пятой части «Песни о земле» («Пьяный весной»).

Влияние Малера прослеживается в монументальной оркестровке<sup>2</sup>, а также в тематическом материале, включающем в себя точные цитаты или аллюзии на тематизм симфонии. Особая концентрация цитат из «Песни о земле» обнаруживается в финале концерта: это трехчастная контрастно-составная форма, в центре которой располагаются темы из малеровской пятой части (начало вокальной темы, лирический второй раздел, оркестровый ригурнель). Тихий C-dur в завершении является отсылкой к концу шестой части произведения Малера. Совмещение основной темы финала концерта с материалом второго раздела малеровской темы придает композиции черты рондообразности (см. Пример 4).



Стилевым пластом, представляющим в концерте китайскую культуру, становятся *логу цзин* – ритмические формулы-клише (термин Т. Будаевой) пекинской оперы, сосредоточенные в партиях ударных, при этом данный принцип нередко используется и в остальных оркестровых группах. Тань Дунь, в частности, применяет такие формулы-клише, как *мань-чанчуй* (漫长锤), *цзицзифэн* (急急风). Последняя основывается на одинаковых длительностях с постепенным ускорением, привнося ощущение беспокойства, напряженности; упомянутый эффект реализуется в концерте путем смещения акцентов и дробления на более мелкие длительности.

«Трилогия воды, бумаги и земли» стала ярким образцом органической музыки, вобравшим в себя все группы соответствующих инструментов. Важнейшим в цикле выступает принцип троичности, связанный с триадой «земля – человек – небо» и проявляющийся в количестве концертов, составе исполнителей, их расположении на сцене и т. д. «Органическое» в концертах представлено с помощью определенных символов, в частности отсылающих к концепции *У-Син*, а также отдельных средств звукоизобразительности. Последняя господствует прежде всего в «Бумажном концерте», тогда как в двух других концертах видимое значение приобретает сим-

волика. В первом концерте трилогии вода выступает символом перерождения, цикличности и отсутствия установленных границ. В последнем концерте керамика и камни символизируют землю и небо в трехчленной модели мира «земля – человек – небо», оркестр в целом символизирует человечество.

В трилогии ярко выражена идея гармонии, полагаемая в основу органической музыки; это проявляется в соединении органического инструментария и симфонического оркестра, китайских и западных принципов ладовой организации, формообразования, а также в полистилистике. Представление о несомненной одушевленности всех вещей наиболее ярко проявляется в первых двух концертах, где более заметно влияние ритуальности, постепенного ускорения к финалу; кроме того, перкуссия здесь звучит как голос природы.

В тематической работе с органическими инструментами прослеживается взаимодействие двух моделей: вариантного прорастания развернутых тем из кратких мотивов и чередования небольших остинатных ритмических фигур (последние связаны с традицией *логу цзин* в пекинской опере). Хотя прямые заимствования ритмоформул имеются только в «Концерте земли», влияние указанной модели обнаруживается и в двух других концертах.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сам композитор относит к их числу специально изобретенные или модифицированные инструменты, основным материалом для изготовления которых служат различные виды бумаги и картона, вода, керамика, камни.

<sup>2</sup> Здесь используется фактически тройной состав оркестра (исключение – два гобоя, без английского рожка), взаимодействующий с развернутой группой «инструментов земли», в которую входят 99 керамических и каменных инструментов.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1  
Тань Дунь. «Водный концерт». II часть.  
Образец нотации водных инструментов

**Andante molto animato**  
(senza misura)

ca. 70"

Perc. 1  
Perc. 2  
Hr.  
Perc. Solo

↓ Lg. watergong, soft mallet  
↑ water drips  
improvise

↓ Lg. watergong, soft mallet  
↑ water drips  
improvise

superball  
↓ (Watergong)  
↑ water drips  
improvise

Пример 2  
Начало темы мужского хора в опере «Чай» Тань Дуня.  
I д., 1 сцена

**Adagio** ♩ = 58 - 60  
(overtone singing)

B-Bar. Chorus

- A - m - - - - -  
though bowl is emp - ty.

*mp* *ppp*

Пример 3  
Цитата из оперы «Чай»  
в «Бумажном концерте» Тань Дуня. I часть

**Adagio sensibile** ♩ = 60

Bs. Fl.

*mp*

Пример 4  
Тань Дунь. «Концерт земли». III часть.  
Контрапункт второго раздела темы V части «Песни о земле» Малера  
и главной темы III части «Концерта земли»

**Andante** (♩ = 85)

137 rit. Langsam. rit.

Picc.

Fl. 1 2

Oboe 1 2

B. Cl. 1 2

B. Cl.

Bsn. 1 2

C. Bn.

Hn. in F 1 2 3 4

Trp. in Bb 1 2 3

Trb. 1 2 3

Tuba

Timp.

Earth Instruments 1 2 3 4

Hp.

Vln. I rit. Langsam. rit. solo

Vln. II dim. div. pp solo

Vla. pp solo

Vcl. dim. div. solo

D.B. arco pp solo

### ЛИТЕРАТУРА

1. 杨玲。谭盾有机音乐研究：硕士学位论文。山东：山东大学，2009。54页 / Ян Лин. Исследование органической музыки Тань Дуня: магистер. дис. (Шаньдунский университет). Шаньдун, 2009. 54 с.
2. Ян Тун. «Органическая музыка» Тан Дуна: традиции и инновации // Музыка и время. 2023. № 1. С. 34–37.
3. Liu Ching-chih. A critical history of New Music in China. Hong Kong: The Chinese University Press, 2010. 960 p.
4. Древнекитайская философия: Эпоха Хань / сост. Я. Хиншун. М.: Наука, 1990. 523 с.
5. Elmquist H. Interview with Tan Dun on «Paper concerto». URL: <http://tandun.com/composition/paper-concerto-for-paper-percussion-and-orchestra> (дата обращения: 13.05.2022).
6. Hayes S. Water is the instrument at Florida Orchestra concerts (interview with Tan Dun) // Tampa Bay Times. 2014. April 24. URL: <https://www.tampabay.com/things-to-do-/stage/water-is-the-instrument-at-florida-orchestra-concerts/2176290> (дата обращения: 13.05.2022).
7. Tan Dun. Paper concerto [Fragments from the interviews]. URL: <http://tandun.com/composition/paper-concerto-for-paper-percussion-and-orchestra> (дата обращения: 03.01.2022).
8. Шевченко М. Ю. Структура храма минтан в архитектуре Китая // Architecture and Modern Information Technologies. 2019. № 1. С. 13–30. URL: [https://marhi.ru/AMIT/2019/1kvart19/01\\_shevchenko/index.php](https://marhi.ru/AMIT/2019/1kvart19/01_shevchenko/index.php) (дата обращения: 29.01.2023).
9. Будаева Т. Б. Пекинская опера цзинцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. М.–СПб.: Нестор-История, 2019. 312 с.

### REFERENCES

1. 杨玲。谭盾有机音乐研究：硕士学位论文。山东：山东大学，2009。54页 / Yang Lin. Tan Dun's organic music research: Master's Degree Thesis (Shandong University). Shandong, 2009. 54 p.
2. Ян Тун. «Organicheskaja muzyka» Tan Duna: traditsii i innovatsii [Tan Dun's "organic music": traditions and innovations]. In: Muzyka i vremya [Music and Time]. 2023. No. 1. Pp. 34–37.
3. Liu Ching-chih. A critical history of New Music in China. Hong Kong: The Chinese University Press, 2010. 960 p.
4. Drevnekitajskaja filosofija: Epokha Khan' [Ancient Chinese philosophy: Han period]. Comp. by Ya. Khinshun. Moscow: Nauka, 1990. 523 p.
5. Elmquist H. Interview with Tan Dun on «Paper concerto». URL: <http://tandun.com/composition/paper-concerto-for-paper-percussion-and-orchestra> (date of application: 13.05.2022).
6. Hayes S. Water is the instrument at Florida Orchestra concerts (Interview with Tan Dun). In: Tampa Bay Times. 2014. April 24. URL: <https://www.tampabay.com/things-to-do-/stage/water-is-the-instrument-at-florida-orchestra-concerts/2176290> (date of application: 13.05.2022).
7. Tan Dun. Paper concerto [Fragments of the interviews]. URL: <http://tandun.com/composition/paper-concerto-for-paper-percussion-and-orchestra> (date of application: 03.01.2022).
8. Shevchenko M. Struktura khrama mintan v arkhitekture Kitaya [Structure of the mingtant temple in Chinese architecture]. In: Architecture and Modern Information Technologies. 2019. No. 1. Pp. 13–30. URL: [https://marhi.ru/AMIT/2019/1kvart19/01\\_shevchenko/index.php](https://marhi.ru/AMIT/2019/1kvart19/01_shevchenko/index.php) (date of application: 29.01.2023).
9. Budaeva T. Pekinskaja opera tszintziui: muzyka, akter i stsena kitayskogo traditsionnogo teatra [Peking opera jingju: Music, actor and stage of traditional Chinese theatre]. Moscow – St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2019. 312 p.

**Петрунина София Юрьевна**

аспирантка кафедры истории зарубежной музыки

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

Россия, 117628, Москва

*sofi.petrunina@yandex.ru*

ORCID: 0000-0003-3862-0857

**Sofiya Yu. Petrunina**

Postgraduate student at the Foreign Music History Department

P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Russia, 117628, Moscow

*sofi.petrunina@yandex.ru*

ORCID: 0000-0003-3862-0857

**Н. Н. СЫЧЕВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

**ХРИСТИАНСКИЕ ИСТОКИ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ  
КОМПОЗИТОРА-ПИАНИСТА М. Г. КОЛЛОНТАЯ**

Интерес к деятельности современного отечественного композитора-пианиста М. Г. Коллонтая обусловлен высокой ценностью его творчества, в котором особое место отводится духовному началу. К настоящему времени наследие композитора составляют семьдесят опусов, включающих в себя музыку театральную, симфоническую, фортепианную, хоровую, камерно-инструментальную, сочинения для скрипки и альтя соло, а также для органа. Данный жанровый ряд, относящийся к светскому направлению, в творчестве композитора, тем не менее, тесно связан с библейско-христианской тематикой.

Основная цель настоящей статьи – освещение жизненных фактов, обосновывающих живой и непрерывный интерес М. Коллонтая к духовной тематике, воплотившейся в его композиторской деятельности. Особое внимание уделяется анализу путей претворения в инструментальных сочинениях религиозно-духовной тематики, которая реализуется на двух уровнях – *вербальном* и *музыкальном*. Первый представлен в виде цитирования и интертекстуальных отсылок к текстам Священного Писания в наименованиях и эпиграфах к сочинениям, а также обобщенных названий произведений, отсылающих к указанной традиции. Вербальный уровень претворения духовной тематики рассмотрен на примере двух фортепианных сочинений: Девяти прелюдий для фортепиано «Счастливые граждане Царства Небесного...» ор. 29 и «Семи библейских эпиграфов» ор. 40.

В качестве второго уровня автор статьи выделяет заимствования музыкального материала, связанного с литургической традицией, и их миграцию в музыкальную ткань инструментальных светских сочинений. В фортепианный цикл «Четыре летние деревенские картины» ор. 4 включены песнопение «Се Жених грядет в полночи» восьмого гласа большого киевского роспева, а также начальный возглас литургии «Благословенно Царство...». В начале фортепианного «Белого концерта» ор. 13 обнаруживается сходство тематического материала с обиходным киевским роспевом шестого гласа.

Ключевые слова: Михаил Коллонтай, композитор-пианист, духовная традиция, национальная традиция, романтическая традиция, фортепианный цикл, цитата, аллюзия, цитирование, интертекстуальность.

*Для цитирования: Сычева Н. Н. Христианские истоки фортепианных сочинений композитора-пианиста М. Г. Коллонтая // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 22-32.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_22

**N. SYCHEVA**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

**CHRISTIAN ORIGINS OF THE PIANO WORKS  
BY THE COMPOSER-PIANIST M. KOLLONTAI**

Interest in the work of the modern Russian composer-pianist M. Kollontai is determined by the great value of his music, in which a special place is assigned to the spiritual dimension. Today the composer's legacy consists of seventy opuses, including theatrical, symphonic, piano, choral, chamber instrumental music, music for violin and viola solo, as well as for organ. This genres related to the secular culture are imbued with the biblical and Christian themes.

The main purpose of the article is to highlight the biography facts that substantiate M. Kollontai's lively and continuous interest in spirituality that has been reflected in his music. Particular attention is paid to the consideration of ways of interpretation of religious and spiritual themes in instrumental compositions, which is realized at two levels – verbal and musical. The first one is in the form of quotations and inter-

textual references to the texts of the Holy Scripture in titles and epigraphs to the compositions. Another way is the generalized titles of works that refer to this tradition. The verbal level is considered on the example of two piano compositions – Nine Preludes for Piano «Happy Citizens of the Kingdom of Heaven...» op. 29 and «Seven Biblical Epigraphs» op. 40.

For musical level we studied the borrowing of musical material associated with the liturgical tradition and its migration into the music of instrumental secular compositions. In the piano cycle «Four Summer Village Pictures» op. 4, composer introduces the chant «Behold the Bridegroom comes at midnight» of the eighth tone of the large Kyiv chant, as well as the initial exclamation of the liturgy «Blessed is the Kingdom...». At the beginning of the piano «White concerto» op. 13 we revealed the similarity of the thematic material with Kyiv chant of the sixth tone.

Keywords: Mikhail Kollontai, composer-pianist, spiritual tradition, national tradition, romantic tradition, piano cycle, quotation, allusion, quoting, inter-textuality.

For citation: Sycheva N. Christian origins of the piano works by the composer-pianist M. Kollontai // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 2. Pp. 22-32.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_22

Время, на которое приходится творчество М. Коллонтая<sup>1</sup> (род. 1952), обозначено возросшим интересом к сакральной тематике, что связано, как известно, с духовным Ренессансом во второй половине XX столетия. Приближение к исходу второго тысячелетия привело многих композиторов к потребности в изучении прошлого. Наступление знаменательной даты – тысячелетия Крещения Руси<sup>2</sup> – побудило композиторов к художественному осмыслению христианского наследия и обретению утраченных нравственных устоев, которые для многих виделись прежде всего в основах религиозных учений. «Тяга к религии, – пишет Л. Раабен, – в полной мере обозначила остроту общественного кризиса сознания, заставившего в христианском вероучении искать утерянную жизненную опору» [1, с. 22]. Современные музыканты, обращаясь к христианским сюжетам и преданиям, в своем творчестве стремились отразить и общечеловеческие этические ценностные ориентиры, нравственно-духовные законы человеческого бытия. Художественное воплощение подобных идей встречается и в светских жанровых формах, например в сочинениях М. Коллонтая.

Композитор признавался, что его «сравнительно редко интересуют другие темы [не связанные с духовностью] в творчестве, а глядя на “Троицу” кисти преподобного Андрея Рублева <...> [М. Коллонтай видел себя] четвертым в Ангельской Трапезе (“Приидите, обедуйте” – сказано же нам, а раз сказано, надо слушаться)» (цит. по: [2, с. 23]). По меньшей мере тридцать сочинений названного композитора можно отнести к области русской духовной музыки, и в данных произведениях обнаруживается явственная либо скрытая под покровом «абсолютной музыки» взаимосвязь с сакральной тематикой. Интерес М. Коллонтая к духовной традиции актуализи-

рует рассмотрение личности и творчества композитора в контексте времени.

Необходимо отметить, что понятие «духовность» относится к философской области знания, которая проникает во все сферы человеческой деятельности. В музыковедении укоренилось в широком смысле понятие «русская духовная музыка», которое применяется к сочинениям, связанным с христианской тематикой. Констатируя распространенное бытование указанного понятия, очертим границы объекта нашего анализа – светскую инструментальную музыку «духовного содержания». Под последним в данном случае подразумевается наличие в произведении вербальных или музыкально-поэтических средств духовной музыки. В настоящей работе мы опираемся на труды Н. С. Гуляницкой [3; 4], Е. Э. Лобзаковой [5; 6], Ю. И. Паисова [7].

Важные сведения, которые раскрывают связь М. Коллонтая с духовной православной культурой, изложены в автобиографии композитора, опубликованной на страницах кандидатской диссертации О. А. Туовой<sup>3</sup> [8]. Некоторые другие замечания, представляющие ценность для настоящей работы, содержатся в интервью с И. В. Степановой [2], В. Г. Цыпиным [9]. Наконец, важнейшим источником для исследования творчества композитора стал личный сайт М. Коллонтая<sup>4</sup>, на котором тщательно и последовательно заархивированы сочинения, концертные записи, переписка с исполнителями, а также личные комментарии.

Церковное пение, по воспоминаниям самого композитора, сопровождало его с первых месяцев жизни, прежде всего, в стенах православного храма. С пяти лет М. Коллонтай, благодаря инициативе своей бабушки Евдокии Лукиничны Ермолаевой<sup>5</sup>, стоял на клиросе<sup>6</sup> и всегда пел второй голос, тем самым имел постоянную клиросную

практику, главным образом, до мутации голоса. Кроме того, в теплой домашней обстановке у бабушки и дедушки, которые проживали в городе Старая Купавна, регулярно исполнялись различные духовные песнопения. И, как отмечал сам композитор, церковное пение служило «...постоянным фоном моей младенческой жизни» (цит. по: [8, с. 221]).

Другим немаловажным фактором приобретения М. Коллонтая к православной культуре стало значительное влияние современников, музыкантов-единомышленников. В этой связи следует выделить тесные дружеские и творческие связи молодого Михаила с композитором и пианистом В. В. Рябовым, в творчестве которого также отразилась сакральная тематика, преимущественно в светских фортепианных сочинениях.

Значительное влияние на становление М. Коллонтая оказали Ю. М. Буцко и М. П. Рахманова, а также знакомство в 1967 году в стенах Академического музыкального училища при Московской консерватории с будущей женой Ириной Евгеньевной Лозовой, впоследствии ставшей авторитетным ученым в области церковно-певческого искусства Древней Руси и Византии. Согласно глубокому убеждению М. Коллонтая, именно его живой интерес к древнерусскому пению предопределил направленность дальнейшей исследовательской деятельности супруги (см.: [8, с. 237]).

Нельзя не отметить пианистическое дарование М. Коллонтая. Он выступал в 1981 году в Ташкенте на Всесоюзном конкурсе исполнителей, победа в котором автоматически предоставила возможность участия в Международном конкурсе им. П. И. Чайковского 1982 года. В указанный период М. Коллонтай прославился как ярчайший виртуоз и интерпретатор музыки разных стилей, в том числе музыки композиторов-романтиков, а также своих современников. До середины 1980-х годов М. Коллонтай имел интенсивную гастрольную деятельность, которую самостоятельно прервал, освободив время для композиции, но, как отмечал сам композитор, не перестав практиковаться и держать себя в «форме»: «Что же касается “соединения” композиции и исполнительства, то проблемы теперь, естественно, нет никакой. Были проблемы, когда я разрывался между тем и другим, что, конечно, очень тяжело. Практически, чисто технически это несоединимо. Вести полноценную исполнительскую деятельность – значит, быть поглощенным ею, “пожранным” без остатка, как показывает опыт. Вспомните Рахманинова, а нынче – Плетнева, который также учился на двух факультетах, но его столь рано захлестнула исполнительская стихия» [9, с. 17].

В фортепианных произведениях М. Коллонтая процесс ассимиляции сакральной тематики<sup>7</sup> осуществляется на следующих двух уровнях.

### 1. Вербальный уровень:

- цитирование текстов Священного Писания в названиях пьес («Семь библейских эпитафий» для фортепиано, ор. 40, 1994);
- интертекстуальность в виде отсылок к конкретным фрагментам Священного Писания: в середине фортепианного цикла между шестой и седьмой пьесами цикла «Счастливые граждане Царства Небесного...» (ор. 29, 1992) композитор отсылает к Заповедям блаженства;
- образно-содержательная линия, выраженная в виде обобщенных названий инструментальных сочинений и их частей, отсылающих к духовной традиции: цикл прелюдий «Счастливые граждане Царства Небесного...», цикл пьес «Пролегомены» ор. 21а (2014).

### 2. Музыкальный уровень:

- аллюзии на обиходные напевы Православной Церкви интратекстуального плана в «Четырех летних деревенских картинках» для фортепиано, ор. 4 (1975), в «Белом концерте» № 1 для фортепиано с оркестром, ор. 13 (1984; 1985; 2010), в Концерте для фортепиано с оркестром № 2, ор. 45 (2008–2009; 2011);
- цитаты интертекстуального характера в фортепианном цикле «Moments musicaux» ор. 63 (2015–2018). В первой части названного цикла содержится григорианский мотив *Requiem aeternam*, а также цитата секвенции *Dies Irae*. В цикле «Счастливые граждане Царства Небесного...» девятая пьеса представляет собой инвенцию на тему, взятую из «Страстей по Матфею» («Два лжесвидетеля», № 39) И. С. Баха (см. Примеры 1–3).

Нет сомнений, что духовная традиция пронизывает не только жизненный путь М. Коллонтая, но и его композиторскую и исполнительскую деятельность. Так, фортепианный цикл «Семь библейских эпитафий» ор. 40 был создан специально к клавирабенду 15 мая 1995 года в Рахманиновском зале Московской консерватории, когда композитор исполнил шесть последних сонат Й. Гайдна, чередуя их со своими новыми пьесами. М. Коллонтай выстроил программу таким образом, что его собственные сочинения предваряли сонаты классика, образуя тем самым дихотомную пару дольного и горнего миров. Примечательны пост-заглавия пьес, сделанные по аналогии с циклом прелюдий К. Дебюсси:



программные наименования размещены в конце произведений. В данном случае в качестве эпиграфов были использованы цитаты из Ветхого и Нового заветов (книг Бытие, Второзаконие, Иеремии, из Евангелия по Матфею). Миру гайдновских сонат, олицетворяющих гармоничное Божественное мироздание, противопоставляется мир дискретный и греховный:

I. «...потомству твоему отдам Я землю сию» (Быт. 12, 7)

**Соната Фа мажор** [1788]: 1. Moderato. 2. Larghetto. 3. Allegro.

II. «...Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия...» (Мф. 26, 39)

**Соната До мажор** [1789]: 1. Andante con espressione. 2. RONDO. Presto.

III. «...Возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака; <...> и там принеси его во всесожжение...» (Быт. 22, 2)

**Соната Ми-бемоль мажор ор. 66** [1790]: 1. Allegro. 2. Adagio cantabile. 3. FINALE. Tempo di minuetto.

IV. «Вот, дни твои приблизились к смерти...» (Втор. 31, 14)

**Соната До мажор** [1791]: 1. Allegro. 2. Adagio. 3. Allegro molto.

V. «И воздам Вавилону...» (Иер. 51, 24)

**Соната Ми-бемоль мажор ор. 82** [1794]: 1. Allegro. 2. Adagio. 3. FINALE. Presto.

VI. «...Сын Человеческий не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих» (Мф. 20, 28)

**Соната Ре мажор** [изд. 1804]: 1. Andante. 2. FINALE. Presto.

VII. «Я есмь Альфа и Омега» (Откр. 1, 8).

В названном цикле воплощается скорбная образно-смысловая универсалия, которая транслируется через темы жертвенной любви ради Веры в Бога в первой и третьей пьесах, нравственного поучения в шестой, Апокалипсиса в четвертой, пятой и седьмой пьесах. Нетрудно сделать вывод о том, что указанные темы могли быть соотнесены композитором с местом веры в современных реалиях, поскольку социальные катаклизмы, происходившие в конце XX века в России, духовный голод, умаление авторитета общественных идеалов, возрастание апокалиптических настроений в обществе возрождали вопрос о духовной сути человека.

В фортепианном цикле «Счастливые граждане Царства Небесного...» ор. 29 (1992)<sup>9</sup>, состоящем из девяти прелюдий, в полной мере отражена сфера нравственного поучения. Композитор обращается к художественному осмыслению и толкованию девяти Заповедей блаженства, которые были изречены Иисусом Христом в Нагор-

ной проповеди в качестве назидания ради достижения христианского совершенства.

Названия прелюдий ассоциативно отсылают к «блаженным» заповедям Иисуса, а сам текст заповедей композитор располагает в точке золотого сечения цикла – между шестой и седьмой пьесами с изображением лика Христа в центре. Каждую пьесу дополняют конкретные отсылки к иным фрагментам Священного Писания, в которых, по мнению М. Коллонтая, заложены смысловые параллели с заповедями, что подчас расшифровывает и углубляет их сакральный посыл. Таковые имеются в конце прелюдий по аналогии с «Семью библейскими эпиграфами». К примеру, в первой пьесе автор отсылает к фрагменту из книги Исаии (57, 15), где речь идет о том, что Божественная милость всегда будет с теми, кто наполняет свой духовный сосуд служением высшим духовным ценностям, и это вторит смыслу первой заповеди (Приложение 1).

Толкование автором данного «свода правил» осуществляется в контексте романтического инструментального цикла прелюдий. В свободноимпровизационной стихии названного жанра раскрывается авторский лирический и эмоциональный мир, моделирующий ситуацию личного присутствия на этой проповеди. В прелюдиях также заложено стремление воссоздать данное событие с ощущением причастности к нему современного человека. По замечанию композитора, «бессмертная эта проповедь “приложима” к последователям Спасителя во все времена, ибо указывает им на те “тезисы” и нормы праведности, каких должны держаться дети Божии, следующие за Христом»<sup>10</sup>. Заповеди пропущены сквозь призму «горнила» индивидуального стиля М. Коллонтая и выступают в новом качестве субъективного понимания и осмысления постулатов христианской литературы.

Резюмируя вышеизложенное, важно подчеркнуть мысль о принадлежности программных фортепианных циклов к романтической традиции. Коренящаяся в музыкальном языке данных сочинений диалектика, суть которой заключается, с одной стороны, в способности одновременно не означать ничего, кроме себя самого в контексте «абсолютной музыки»<sup>11</sup>, и с другой – передавать любые сюжетные внемузыкальные реальности в контексте программной музыки, подчас составляет нерасторжимое единство. Музыка композиторов-романтиков подвергалась прямому или косвенному воздействию со стороны родственных искусств, в первую очередь поэзии, вследствие чего первая была наделена синтетическими качествами. И. В. Степанова отмечала, что программность в сочинениях М. Коллонтая является «кардинальной чертой»

его творчества [2, с. 23]. Связь произведений композитора с поэзией, литературными источниками, а также христианской традицией становится важнейшей стилевой особенностью творчества М. Коллонтая.

Еще одной примечательной чертой романтизма является открытость к историко-временной перспективе. Обращение композиторских взоров к прошлому было вызвано, в том числе, стремлением преодолеть в своем творчестве национальные черты, и в качестве ярчайших «знаков» национальной культуры выступали, в первую очередь, фольклор и древнерусские напевы.

Интерес к древнехристианской, древнерусской и византийской музыкальным культурам сопровождает М. Коллонтая на протяжении всего творческого пути. «Когда погружаешься в это, – отмечает композитор, – поневоле оцениваешь все дальнейшее движение музыкальной культуры в определенной перспективе (или ретроспективе) <...> Начинаешь осознавать, как формировалось или, наоборот, как деформировалось то мировоззрение, к которому пришли люди XX века» [9, с. 17].

В первых же опусах композитора прослеживается ассимиляция древнерусской церковной лексики, являющейся носителем и маркером духовной культуры со стабильным содержательным культурным кодом. В качестве такой лексики выступают цитаты и аллюзии интратекстуальной природы – болгарского, демественного, киевского, опекаловского, знаменного роспевов, заупокойного кондака. Подобного рода ассимиляции вскрывают глубинные связи композиторского творчества М. Коллонтая с русской национальной культурой (Приложение 2).

В фортепианном творчестве композитора принцип цитирования нашел свое претворение в трех сочинениях – фортепианном цикле «Четыре летние деревенские картинки» для фортепиано (ор. 4, 1975) и в двух концертах («Белый концерт» ор. 13 и ор. 45) для фортепиано с орке-

стром. Во всех трех сочинениях заимствованный материал значительно видоизменяется в новой «среде» бытования.

В окончании второй пьесы ор. 4 композитор помещает аллюзивный тематизм, подводящий пьесу к сфере «бесконечного», к необъятной полноте выявления тайны Божественного. Данный материал сходен с начальным возгласом литургии «Благословенно Царство...» (см. Пример 6).

Указанная аллюзия представлена в виде романтически недосказанной реплики, расположенной в высоком регистре, свободной ритмике и динамике *f*. В основе лежит секундовый мотивный элемент, имитирующий речитацию чтеца. Рассмотренные аллюзии, скрывающиеся в сфере инструментального начала, безусловно, трудноуловимы и, соответственно, могут быть не замечены слушателем, поскольку подверглись значительным видоизменениям. Однако само обращение композитора к данному музыкальному материалу и интеграция последнего на интонационно-тематическом уровне подтверждает высокую значимость названных аллюзий лично для автора произведения.

Подводя итоги, следует отметить, что характерная для музыки М. Коллонтая тенденция, связанная с сакрализацией светской музыки, определяет сущностную основу идиостиля композитора. Ассимилируя христианские «знаки» в фортепианных сочинениях на вербальном и музыкальном уровнях, композитор тем самым достигает связи своего художественного творчества с непостижимым источником мироздания, затрагивая сферу трансцендентного, сакрального. Музыка М. Коллонтая, изобилующая отсылками к Священному Писанию, позволяет интерпретировать творчество композитора как *музыкальную экзегетику*. По ценному замечанию И. В. Степановой, «как бы ни была изощрена художественная мысль, положенная в основу его сочинений, ведет ее живой голос, а озаряет светоч духовности» [2, с. 24].

### •—————• ПРИМЕЧАНИЯ —————•

<sup>1</sup> В 1990 году композитор сменил фамилию Ермолаев, принадлежавшую матери, на фамилию отца – Георгия Федоровича Коллонтая.

<sup>2</sup> В честь памятного юбилея М. Коллонтай создал Симфонию № 3А «Катехизис» ор. 25а (1987–1990).

<sup>3</sup> О. А. Тутова обучалась в фортепианном классе М. Г. Коллонтая в период его преподавательской деятельности в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (1996–2001). Здесь и далее будем ссылаться на автобиографию композитора, которая содержит важнейшие сведения о духовных истоках его творчества.

<sup>4</sup> См.: <http://kollontay.org/>.

<sup>5</sup> Она являлась уставщиком и имела большой клиросный опыт. После смерти супруга приняла тайный постриг и стала монахиней Онуфрией.

<sup>6</sup> В Троицком храме («в Пречистой») вблизи города Лосино-Петровский.

<sup>7</sup> Следует отметить два фортепианных опуса М. Коллонтая, не вписывающихся в приведенную нами классификацию, но в то же время косвенно связанных с духовной тематикой. Семь романтических баллад (ор. 2bis, 1999–2000), судя по комментариям композитора, имеют отсылки к библейским сюжетам – в них

воплощены семь картин гибели человеческой. Восемь этюдов (op. 55, 2006–2007) образуют программный цикл, в котором композитор воплотил новозаветные сюжеты, связанные с крестным путем Иисуса Христа на земле. В каждом этюде отображены различные моменты из жизни Спасителя, когда Он пребывал в одиночестве, вдали от людей.

<sup>8</sup> Под «интратекстуальностью» здесь и далее по тексту понимается заимствование редко цитируемого материала. Об этом см.: [10, с. 25].

<sup>9</sup> Цикл посвящен отечественному композитору Л. А. Десятникову.

<sup>10</sup> Данный комментарий М. Коллонтая к своему сочинению размещен на личном сайте-архиве композитора. URL: <https://onedrive.live.com/?authkey=%21ADVXwOmKV3luc%5FY&id=F201F95459ACC653%21723&cid=F-201F95459ACC653>.

<sup>11</sup> Как, например, в «Семи романтических балладах» op. 2bis.

### ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1

Номер и название прелюдии	Заповеди блаженства, помещенные композитором между 6 и 7 пьесами цикла /Мф. 5, 3–11/	Цитаты из Библии
I Заброшенный	Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное /Мф. 5, 3/	/Ис. 57, 15/
II Беспомощный	Блаженны плачущие, ибо они утешатся /Мф. 5, 4/	/Ис. 61, 2–3/
III Уступающий	Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю /Мф. 5, 5/	/Мф. 11, 29/
IV Голодный	Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся /Мф. 5, 6/	/Откр. 7, 16/
V Царь	Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут /Мф. 5, 7/	/Мф. 18, 33–34/
VI Сломившийся	Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят /Мф. 5, 8/	/1 Ин. 3, 2–3/
VII Спаситель	Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими /Мф. 5, 9/	/Ефес. 2, 15/
VIII Каторжанин	Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное /Мф. 5, 10/	/1 Петр. 3, 14–20/
IX Оклеветанный	Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня /Мф. 5, 3–11/	/1 Петр. 4, 14–15/

Приложение 2

Сочинения М. Г. Коллонтая	Музыкальные цитаты
Первая симфония «Шесть стихотворений для оркестра» a-moll, op. 2 (1974)	Содержит прямую цитату заупокойного икоса восьмого гласа «Сам Един еси бессмертный» в пятой и шестой частях цикла
«Восемь духовных симфоний» для трех скрипок, трех альтов и трех виолончелей, op. 3 (1974–1975)	Включает роспевы Русской православной церкви различных эпох и стилей. <i>Песнопения вечерни:</i> 1. «Благослови, душе моя, Господа» (демественный роспев). 2. «Господи воззвах» (киевский роспев, глас третий). <i>Песнопения Страстной седмицы:</i> 3. «Приидите, ублажим Иосифа приснопамятнаго» [стихира на целование плащаницы] (опекаловский роспев). 4. «Благообразный Иосиф» [тропарь] (болгарский роспев). 5. Трисвятое [надгробное] (опекаловский роспев). 6. «Се Жених грядет в полунощи» [тропарь] (киевский роспев, глас 8). <i>Песнопения Рождества Христова:</i> 7. «С нами Бог» [песнь пророчесвенная пророка Исаии] (знаменный роспев, глас восьмой). 8. «Дева днесь Пресущественнаго раждает» [кондак] (партесный концерт)

## Творчество композиторов XX–XXI веков

«Четыре летние деревенские картинки» для фортепиано, ор. 4 (1975)	В первой и четвертой пьесах содержится видоизмененное песнопение «Се Жених грядет в полунощи» восьмого гласа большого киевского роспева. Окончание второй пьесы основано на материале начального возгласа литургии «Благословенно Царство...» в традиционном интонировании
Первый струнный квартет ор. 5 (1975)	В девятой части цикла в басу – остигато повторяемая начальная формула заупокойного кондака «Со святыми упокой»
Концерт для альта с оркестром ор. 8 (1979–1980)	Используется Трисвятое опекаловского роспева в конце разработки первой части
Балет «День рождения Инфанты» для симфонического оркестра, ор. 9 (1976–1979)	Включает обиходные мотивы заупокойного канона
«Белый концерт» для фортепиано с оркестром № 1 ор. 13 (1984; 1985; 2010)	Главная партия имеет тематическое родство с «Легендой» П. И. Чайковского («Был у Христа-младенца сад»), которая интонационно близка обиходному киевскому роспеву шестого гласа (см. Примеры 4–5)
Концерт для фортепиано с оркестром № 2 ор. 45 (2008–2009; 2011)	Финал концерта имеет в основе «неразличимую», по замечанию композитора, мелодию-комбинацию древних напевов «Кресту Твоему» и «Христос воскрес»
Две молитвы для высокого голоса и фортепиано, ор. 47 (2000)	На первых страницах партитуры комментарий М. Г. Коллонтая: «...благодарен И. Лозовой за помощь в части византийского церковного пения». На с. 12 ремарка автора: «Мартирии и интонационные формулы византийских гласов»

Пример 1  
М. Г. Коллонтай. Пьеса № 1  
из фортепианного цикла «Moments musicaux»  
(цитирование григорианского мотива  
«Requiem aeternam»)

*правая рука держит строгий темп*  
*the right hand keeps the strong tempo*

*mano sinistra: modo di corale gregoriano*

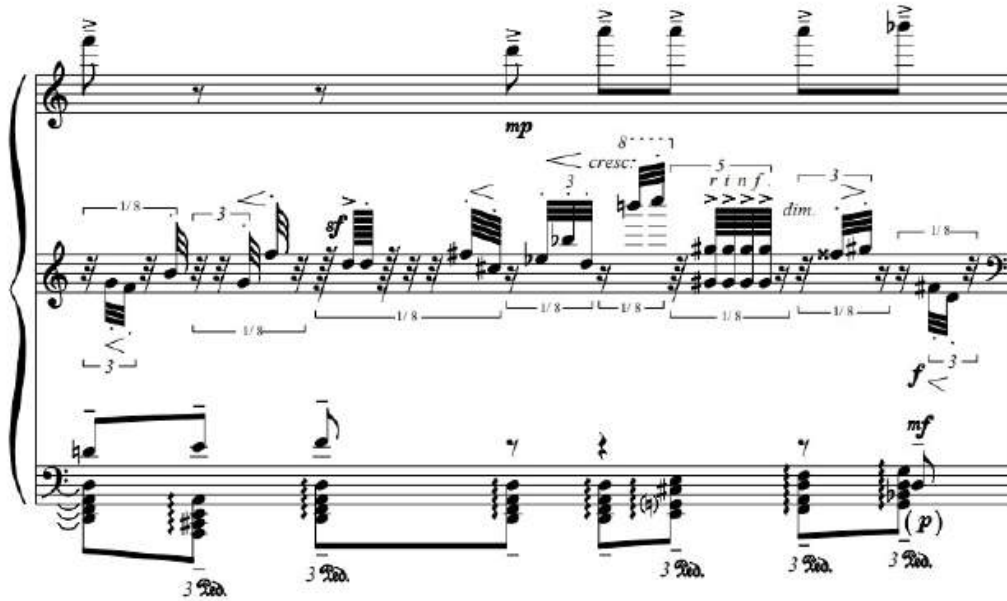
## Творчество композиторов XX—XXI веков

Пример 2  
М. Г. Коллонтай. Пьеса № 1  
из фортепианного цикла «Moments musicaux»  
(цитирование григорианской секвенции  
«Dies irae»)

The musical score for Example 2 consists of two systems. The first system features a piano accompaniment in the left hand and a vocal line in the right hand. The piano part includes a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (fff) section. The vocal line is marked 'corale: più calmo' and 'non legato'. The second system shows a piano accompaniment with dynamic markings ranging from mezzo-forte (mf) to pianissimo (ppp). The piano part includes a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (fff) section. The vocal line is marked 'non legato' and 'pp'.

Пример 3  
М. Г. Коллонтай. Пьеса № 9 «Оклеветанный»  
из фортепианного цикла «Счастливые граждане Царства Небесного...»  
(тема инвенции на тему «Два лжесвидетеля»  
из «Страстей по Матфею» И. С. Баха)

The musical score for Example 3 is a piano accompaniment in G major, marked 'Adagio non troppo'. The score is written for the right hand and includes a left hand part. The right hand part features a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (f) section. The left hand part includes a bass line with a crescendo leading to a fortissimo (f) section. The score includes dynamic markings such as piano (p), mezzo-forte (mf), fortissimo (f), and fortissimo (sf). The tempo is marked 'Adagio non troppo'.



Пример 4  
М. Г. Коллонтай. «Белый концерт»  
для фортепиано с оркестром.  
Тема главной партии I части



Пример 5  
П. И. Чайковский. «Легенда» op. 54 № 5



Пример 6  
М. Г. Коллонтай. Вторая пьеса из ор. 4  
(аллюзия на начальный возглас  
литургии «Благословенно Царство...»)

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system, starting at measure 74, features a right hand with triplet patterns and a left hand with chords and a 'molto f' dynamic. The second system, starting at measure 78, features a right hand with a 'cantabile molto' melody and a left hand with a 'la forza' accompaniment. Performance markings include 'Ped. al fine', 'rubato', and 'tutta'.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Раабен Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–1980-х годов. СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. 351 с.
2. Степанова И. В. М. Коллонтай. Творчество – путь познания или ярмо? // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 20–26.
3. Гуляницкая Н. С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: статьи и интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. М.: Композитор, 1999. Вып. 1. С. 117–149.
4. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 430 с.
5. Лобзакова Е. Э. Механизмы адаптации древнерусского распева в сочинениях современных композиторов // Проблемы современного композиторского творчества: материалы науч.-практ. конф. / ред.-сост. А. М. Цукер, В. Н. Демина. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 229–236.
6. Лобзакова Е. Э. Проблема адаптации древнерусского распева в отечественной культуре нового и новейшего времени: истоки исследовательской традиции // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире: сб. ст. / ред.-сост. С. И. Хватова. Краснодар: Магарин О. Г., 2020. Том 1. Вып. 4. С. 803–817.
7. Паисов Ю. И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: статьи и интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. М.: Композитор, 1999. Вып. 1. С. 150–189.
8. Тутова Е. В. Михаил Коллонтай (Ермолаев): Портрет музыканта: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2009. 247 с.
9. Ермолаев (Коллонтай) М. Г. Стараюсь читать в самом себе... (интервью с В. Г. Цыпиным) // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 16–18.
10. Денисов А. В. Музыкальные цитаты: справочник. СПб.: Композитор, 2013. 224 с.

## REFERENCES

1. Raaben L. O dukhovnom renessanse v russkoi muzyke 1960–1980–kh godov [About the spiritual revival in Russian music of the 1960–1980s]. St. Petersburg: Blanka, Boyanych, 1998. 351 p.
2. Stepanova I. M. Kollontai. Tvorchestvo – put' poznaniia ili iarmo? [M. Kollontai. Creativity – a way of knowledge or a yoke?]. In: Muzykal'naia akademiia [Music Academy]. 1995. No. 1. Pp. 20–26.
3. Gulianitskaia N. Zametki o stilistike sovremennykh dukhovno-muzykal'nykh sochinenii [Notes on the style of modern spiritual and musical compositions]. In: Traditsionnye zhanry russkoi dukhovnoi muzyki i sovremennost' [Traditional genres of Russian sacred music and modernity]: collection of articles. Comp. by Iu. Paisov. Moscow: Kompozitor, 1999. Issue 1. Pp. 117–149.
4. Gulianitskaia N. Poetika muzykal'noi kompozitsii: Teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki XX veka [Poetics of musical composition: Theoretical Aspects of Russian Sacred Music of the 20th Century]. Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002. 430 p.
5. Lobzakova E. Mekhanizmy adaptatsii drevnerusskogo raspeva v sochineniiakh sovremennykh kompozitorov [Mechanisms of adaptation of Old Russian chant in the works of modern composers]. In: Problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva: sbornik trudov nauchno-prakticheskoi konferentsii [Problems of modern composer creative work: Collection of proceedings of the research and practical conference]. Comp. by A. Tsuker, V. Demina. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2019. Pp. 229–236.
6. Lobzakova E. Problema adaptatsii drevnerusskogo raspeva v otechestvennoi kul'ture novogo i noveishego vremeni: istoki issledovatel'skoi traditsii [The problem of adaptation of Old Russian chant in the Russian culture of modern and recent times: the origins of the research tradition]. In: Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire. Vyp. 4. Tom 1 [Liturgical practices and cult arts in the modern world. Issue 4. Vol. 1]. Comp. by S. Khvatova. Krasnodar: Magarin O. G., 2020. Pp. 803–817.
7. Paisov Iu. Motivy khristianskoi dukhovnosti v sovremennoi muzyke Rossii [Motifs of Christian Spirituality in Contemporary Russian Music]. In: Traditsionnye zhanry russkoi dukhovnoi muzyki i sovremennost' [Traditional genres of Russian sacred music and modernity: collection of articles]. Comp. by Iu. Paisov. Moscow: Kompozitor, 1999. Issue 1. Pp. 150–189.
8. Tutova E. Mikhail Kollontai (Ermolaev): Portret muzykanta [Mikhail Kollontai (Yermolaev): Portrait of a musician]: Ph. D. Thesis. Moscow, 2009. 247 p.
9. Ermolaev (Kollontai) M. Staraius' chitat' v samom sebe... [I try to read in myself...]: interv'iu s V. Tsypinym. In: Muzykal'naia akademiia [Music Academy]. 1992. No. 1. Pp. 16–18.
10. Denisov A. Muzykal'nye tsitaty [Music quotations]: reference book. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 224 p.

### **Сычева Наталья Николаевна**

аспирантка кафедры теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*natali.nakone4naya@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0002-0439-0769

### **Natalia N. Sycheva**

Postgraduate student at the Music Theory Department  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*natali.nakone4naya@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0002-0439-0769



# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 781.6

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_33

**А. А. МАЛЬЦЕВА**

*Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки*

### МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФИГУРЫ В ТРАКТАТЕ М. ФЕЙЕРТАГА: ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИК В ЭПОХУ БАРОККО

В статье идет речь о малоизвестном в музыкознании труде Морица Фейертага «Простой синтаксис искусства пения» (*Syntaxis Minor zur Sing-Kunst*, 1695), занимающем важное место в ряду руководств Кристофа Бернхарда, Иоганна Кристофа Штирляйна, Вольфганга Михаэля Милиуса, Вольфганга Каспара Принтца, Иоганна Георга Але и других немецких теоретиков, затрагивающих вопросы итальянской вокальной орнаментики. В центре внимания автора статьи находятся две главы о музыкальных фигурах из трактата Фейертага. Несмотря на то, что он, ссылаясь на Милиуса и Принтца, учит певцов импровизации манер и приемов диминуирования (*accentus, circulo mezzo, esclamatio, gorgoro, tremolo, trillo* и другие), Фейертаг предстает как наблюдательный музыкант и теоретик, изучивший применение манер в композиторском творчестве, где они функционируют как письменно фиксируемые элементы. Он наглядно демонстрирует это на примере сочинений Карла Розье, Гаспаро Казати, Паоло Корнетти, Иоганна Хавемана, Филиппа Фридриха Бухнера, Себастьяна Антона Шерера и других авторов. В настоящей статье преследуется цель: опираясь на высказывания Фейертага и его современников, охарактеризовать устно-письменный статус музыкальных украшений на рубеже XVII–XVIII веков в контексте пересечения исполнительской и композиторской практик. В результате автор статьи наблюдает: подчинение манер и приемов диминуирования почерпнутому из риторики требованию соблюдения меры; предписание координировать украшения со смыслом отдельных слов текста, согласно традиции *imitazione delle parole*; тенденцию к письменной фиксации украшений, ведущую к дальнейшей регламентации нотного текста.

Ключевые слова: учения о музыкальных фигурах, музыкальная риторика, манеры, барокко, вокальная орнаментика барочной эпохи, немецкие трактаты о музыке, Мориц Фейертаг, Кристоф Бернхард, Вольфганг Михаэль Милиус, Вольфганг Каспар Принтц.

*Для цитирования: Мальцева А. А. Музыкальные фигуры в трактате М. Фейертага: пересечение исполнительской и композиторской практик в эпоху барокко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 33-42.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_33

**A. MALTSEVA**

*M. Glinka Novosibirsk State Conservatory*

### MUSICAL FIGURES IN M. FEYERTAG'S TREATISE: INTERSECTION OF PERFORMING AND COMPOSING PRACTICE IN THE BAROQUE AGE

The article deals with Moritz Feyertag's treatise *Syntaxis Minor zur Sing-Kunst* (1695), which is little-known in musicology. At the same time, it occupies an important place among the didactical works of Christoph Bernhard, Johann Christoph Stierlein, Wolfgang Michael Mylius, Wolfgang Kaspar Printz, Johann Georg Ahle and other German academics who deal with the issue of Italian vocal ornamentation.

In the center of the article are two chapters on musical figures from Feyertag's treatise. He refers to Mylius and Printz and teaches singers to improvise *Manieren* and techniques of diminution (among them *accentus*, *circulo mezzo*, *esclamatio*, *grosso*, *tremolo*, *trillo* and others). At the same time, Feyertag appears as an observant musician and theorist who has studied the use of *Manieren* in composer's work, where they function as patterns fixed in scores. He clearly demonstrates this on the example of music by Karl Rosier, Gasparo Casati, Paolo Cornetti, Johann Havemann, Philipp Friedrich Buchner, Sebastian Anton Scherer and others. The author of the article aims to consider the oral-written status of musical ornaments at the turn of the 17th – 18th centuries based on the statements of Feyertag and his contemporaries, to understand the intersection of performing and composing practices. As a result, the author observes the requirement not to exceed the particular measure when using *Manieren* and methods of diminution; the prescription to coordinate embellishments with the meaning of individual words according to the tradition of *imitazione delle parole*; the tendency to the written fixation of embellishments, leading to further regulation of the musical text.

Keywords: doctrines of musical figures, musical rhetoric, *Manieren*, vocal ornaments, Baroque, German treatises on music, Moritz Feyertag, Christoph Bernhard, Wolfgang Michael Mylius, Wolfgang Kaspar Printz.

For citation: Maltseva A. Musical figures in M. Feyertag's treatise: intersection of performing and composing practice in the baroque age // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 33-42.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_33

---

Музыкальной науке известно более полутора десятков источников XVII – первой половины XVIII века, в которых содержатся списки музыкальных фигур, аналогичных риторическим. При этом некоторые авторы помещают в единый перечень фигур украшения (манеры) и приемы диминуирования<sup>1</sup>. Например, *variatio* (*passaggio*), вслед за Кристофом Бернхардом [1, S. 73–75], в группу дополнительных фигур (*figurae superficialis*) включают Иоганн Кристоф Штирляйн (1691) [2, S. 15–18], Иоганн Беер (ок. 1696) [3, S. 91–95], Иоганн Баптист Замбер (1707) [4, S. 221–222] и Иоганн Готфрид Вальтер (1708) [5, S. 153–154]. Функцию украшения в списках музыкальных фигур Бернхарда и Беера акцентирует Иоганн Маттезон в 6-й части второго тома *Criticæ Musicæ* (1725) [6, S. 151–152].

Ряд авторов склонен рассматривать фигуры и манеры как обособленные явления. Иоахим Бурмейстер, излагая учение о фигурах в трех трактатах: «Наблюдения о музыкальной поэтике» (*Hypomnematum musicæ poeticae*, 1599), «Импровизированная музыка» (*Musica автоσχεδιαστική*, 1601), «Созидательная музыка» (*Musica poetica*, 1606), – располагает сведения о мордентах и колоратурах в четвертом дополнении к трактату *Musica автоσχεδιαστική*, озаглавливая дополнение следующим образом: «Музыкальная практика или искусство пения, подходящие для современного использования» [7, Fol. Dd4-Gg4]<sup>2</sup>. Штирляйн, наряду с включением *variatio* в группу дополнительных фигур, посвящает манерам самостоятельный раздел своего труда [2, S. 16–22]. Аналогичным образом поступают Иоганн Адольф Шайбе (1745), который рассматривает фигуры и украшения в отдельных статьях жур-

нала «Музыкант-критик» (*Critischer Musicus*) [8, S. 641–648, 683–699], и Иоганн Георг Але (1695, 1699), который отводит фигурам и манерам место в разных трактатах [9, S. 31–33; 10, S. 16–21] (подробнее см.: [11]).

История применения в риторике термина «фигура», постоянно находящегося в смысловом поле *ornatus*<sup>3</sup>, невольно провоцировала к отождествлению музыкальных фигур и украшений. Однако если музыкальные фигуры и манеры были столь тесно связаны, что являлось для теоретиков критерием их различения? Как отмечает автор наиболее позднего списка музыкальных фигур Майнрад Шпис, «фигуры бывают двух родов. Относительно первых, тех, что состоят в разнообразных, бесчисленных колоратурах, или так называемых манерах, мы оставляем судить в процессе исполнения певцам, певицам, скрипачам, [городским] трубачам и прочим опытным музыкантам. О некоторых же фигурах иного вида – а именно о тех, которые надлежит знать композитору, – следует сообщить здесь на бумаге» [13, S. 155]<sup>4</sup>. Из данного высказывания следует, что Шпис связывает применение фигур, производных от фигур риторики, с деятельностью композитора, а добавление манер оставляет исполнителям. Проводя условную параллель с риторикой, можно продолжить мысль Шписа, полагая, что в первом случае речь идет об этапе создания произведения (*elocutio*), во втором – его исполнения (*pronuntatio*). Столетием ранее Атаназиус Кирхер связывал момент появления произведения с его исполнением: «*Elocutio* – исполнение певцами музыкального произведения (*Melothesia*), во всех отношениях совершенного, украшенного фигурами и тропами» [14, p. 143]<sup>5</sup>.

Общеизвестно, что подумпровизационный характер исполнительской культуры барокко часто является априори принимаемым фактом в исследованиях об истории и исполнительстве старинной музыки<sup>6</sup>.

В данной статье в центре внимания находится музыкально-теоретический источник, который не входит в так называемый «общепризнанный» перечень трактатов, содержащих списки музыкально-риторических фигур (об этом см.: [18]). Более того, создан он не для композиторов, а для певцов и называется «Простой синтаксис искусства пения, в котором франконцем Мавриkiem Фейертагом предусмотрены все и каждое правило благородного [искусства] музыки с приложенной к ним апробацией авторами, большинство из которых имеет касательство к пению, [приведены] как старые, так и новые примеры с объяснением их собственных фигур и того, как их применить к итальянским манерам, и приложением злоупотреблений (у некоторых певцов до сих пор столь популярных), признанных исправленными» (1695) [19, Bl. [1]]<sup>7</sup>.

Об авторе трактата Морице Фейертаге информации сохранилось не много. Известно, что родился он в середине XVII века (ок. 1650), умер приблизительно в 1715 году. То, что труд Фейертага был адресован певцам, объясняется деятельностью автора на постах музидиректора, руководителя церковных представлений (*Ludi Rector*) и учителя музыки (*Instructor exercitii musici*) [20, S. 510; 21, p. 112] в Дудерштадте – небольшом франконском городке Нижней Саксонии [22].

Единственный трактат Фейертага нечасто находился в поле зрения музыковедов – возможно, потому, что сохранился только один его экземпляр, который в настоящее время находится в Городской библиотеке Эрфурта [22]<sup>8</sup>. Тем не менее, исследователи обращаются к данному труду в связи с учением о такте [23, с. 93], музыкальной орнаментикой [21, p. 112–113; 24, p. 8], терминологией для обозначения вокальных тембров и их диапазонов [25, S. 34–35, 37] и другими вопросами.

Уже в заголовке трактата декларируется опора на итальянскую традицию вокальной орнаментики, о чем свидетельствует и выбор терминологии – как для обозначения фигур, так и для обозначения динамических оттенков. В частности, Фейертаг указывает: «При этом снова следует заметить: если ученик должен уметь применять это [*Tremamente longo*. – А. М.] на практике (*in praxi*), то ему следует сохранять ровное (*in uno*) звучание не все время. Он должен знать, что может сделать его прелестнее и красивее благодаря таким музыкальным словам, как *forte* и *piano*» [19, S. 230]<sup>9</sup>. Фейертаг действует в духе своего вре-

мени, обращаясь к итальянским терминам для обозначения динамики. Заметим, что Бернхард в работе «Об искусстве пения или манере» (*Von der Singe-Kunst oder Manier*) числит *piano* и *forte* в качестве отдельных манер наряду с трелью, акцентом и др. [26, S. 32].

Две из двадцати пяти глав Фейертага, повествующих о ключах, интервалах, длительностях, транспозиции, сольмизации и др., посвящены фигурам: Глава XXI «О простых и двойных фигурах» (*De figuris simplicibus & conjunctis. Von denen einfachen und doppelten Figuren*) [19, S. 204–224] и Глава XXII «О связанных фигурах» (*De figuris conjunctis. Von denen verbundenen Figuren*) [Там же, S. 225–233].

К простым фигурам Фейертаг относит *accentus, anticipatio notæ, anticipatio syllabæ, circulo mezzo, esclamatio, groppo, tremolo, trillo, tyrata mezza*; связанные делит на три вида: быстро движущиеся (*cursoriam*) – *circulo, tirata perfecta, tirata defectiva, tirata aucta*; взволнованные (*agitatae*) – *figura bombilans, tremamento longo, mistichanza composta*; смешанные (*mixta*) – *passaggio, schematoides*.

При описании фигур Фейертаг дважды ссылается на труды своих современников. В первом случае применительно к фигуре *trillo* упоминается труд Вольфганга Михаэля Милиуса [27], опубликованный в Готе за девять лет до *Syntaxis Minor zur Sing-Kunst* Фейертага: «У многих авторов также находят, что трель рассматривается как тремоло, как учит *Rudimenta Musi[c]les <...> глава 5, лист 3*, где сказано, что трель [бывает] восходящей и нисходящей (*Trillo ascendes & trillo descendes*), как показано далее» [19, S. 222]. Здесь цитируемый автор заимствует у Милиуса не только описание трели, но и нотный пример (см. Илл. 1 и 2).

Во втором случае Фейертаг ссылается на труд Вольфганга Каспара Принтца «Фринидис Митиленский, или Сатирический композитор» (*Phrynidis Mytilenæi, Oder des Satyrischen Componisten*) [28]<sup>10</sup>, характеризуя фигуру *Tirata aucta* (увеличенная тирата): «особенным подтверждением этой фигуры мне [служит] *Phrynidis, часть 2, глава 12*» [19, S. 228]. Фейертаг следует за Принтцем, называвшим элементы музыкальной орнаментики «простыми фигурами» (*figuræ simplices*)<sup>11</sup>. Ф. Нойман в исследовании «Орнаментация в барочной и постбарочной музыке» пишет о том, что трактат Фейертага по части украшения нот согласуется с трудами Бернхарда и Милиуса, хотя частично отличается в плане терминологии [21, p. 112]. На связь трудов Принтца и Фейертага указывает также Р. М. Полевой<sup>12</sup>.

Рассуждая о фигурах, Фейертаг неоднократно подчеркивает важность исполнительской

практики при обучении певцов: «такое [такие фигуры. – А. М.] ученик не может добавлять сам или исполнять по своему усмотрению, они должны быть пропеты ему наставником, кантором или школьным учителем *pro ut titulantur* (согласно названиям)» [19, S. 217]. Подражание мастерству педагога Фейертаг считает существенным для освоения искусства орнаментики. Автор трактата подробно характеризует ощущения, которые должны возникать у певцов во время исполнения тех или иных приемов. Например, о *Tremamente longo* сказано: «Эту фигуру, о которой сейчас говорится, никто не может, что называется, “в горле” записать пером (*mit der Feder in den Hals schreiben*) и должен учитывать, что это удастся ему осуществить нужным образом только благодаря необыкновенному усердию голоса и дыхания» [Там же, S. 230]. В трактате неоднократно проводится мысль: то, что нельзя записать пером, следует улавливать слухом и тренировать в процессе пения.

Если внимательно присмотреться к фигурам Фейертага и обратиться к изучению нотных примеров (из сочинений Карла Розье, Гаспаро Казати, Паоло Корнетти, Иоганна Хавемана, Филиппа Фридриха Бухнера, Себастьяна Антона Шерера и других авторов), которыми иллюстрируются теоретические положения, становится заметно, что Фейертага интересует не только устная импровизационная вокально-исполнительская сторона, но и письменно-творческая – область применения устойчивых элементов в композиторском искусстве. Автор трактата рассматривает украшения, в том числе, как письменно зафиксированные в музыкальных произведениях обороты, апеллируя к этапу создания музыки композитором.

Разумеется, для эпохи барокко письменно-устный статус украшений является скорее нормой, чем исключением. Рассуждения Фейертага детально и наглядно демонстрируют их балансирующую природу, позволяя наблюдать параллели и пересечения композиторской и вокально-исполнительской практик.

Важно подчеркнуть следующее: Фейертаг, говоря о фигурах, не сопоставляет их предназначение с функциями фигур в риторике и не проводит даже отвлеченных метафорических параллелей между музыкой и искусством красноречия. При этом надлежит заметить, что автор излагает «рецепты» применения устойчивых оборотов, предостерегая от использования фигур сверх меры: «Этот род фигур [*accentus*. – А. М.] хотя и можно использовать, но не слишком часто и не постоянно, потому что там, где он применяется постоянно, его следует считать скорее *Vitium*<sup>13</sup>, чем фигурой. Каждый это легко

уяснит по пословице “Любой излишек превращается в порок” (*Omne nimium vertitur in vitium*)» [19, S. 210]. Эту же идею вслед за Квинтилианом<sup>14</sup> транслирует Але, говоря о фигурах риторики в музыке [31, S. 17–18]. Вальтер, в 1708 году пересказывая учение Але, пишет: «Композитор при работе (*elaborirung*) с текстом вполне может использовать различн[ые] риторические фигуры (см.: Иог. Георга Але Муз. летние беседы, страницы: 16 и 17) <...>. Но он всегда должен помнить – *Ne quid nimis* (ничего сверх меры)» [5, S. 158].

В этом дискурсе рубежа XVII–XVIII вв. о применении музыкальных фигур топосом становится сравнение чрезмерного применения фигур с чрезмерным использованием специй. По словам Фейертага, «сверх меры вредно для здоровья, поэтому каждый ученик должен следить за тем, чтобы таким же образом остерегаться излишнего украшения фигур, так как избыток соли и специй губят пищу» [19, S. 210]. Указанная деталь в отношении использования трелей заимствуется Фейертагом из труда Миliusа, который утверждает: «Точно так же, как чрезмерное использование специй портит пищу, так и эти и другие приемы (*Kunst-Stücke*), если их применять слишком часто и много, полностью затуманивают текст песнопения или произведения, делая его таким неслышным, что становится непонятно, о чем поется» [27, Bl. D6]. Не исключено, что данную характеристику Миlius почерпнул у своего учителя Бернхарда: «Следует отметить, что это [*trillo*. – А. М.] исполняется не слишком часто, как бывает со специями, которые при умеренном использовании делают блюдо прелестным, а если их слишком много, можно [блюдо. – А. М.] совсем испортить» [26, S. 33]<sup>15</sup>. Два года отделяют издания трудов Фейертага и Але, который указывает: «Нужно понимать, что ораторские и поэтические изящества используют только как сахар и специи. <...> Так же, как соль является самой распространенной специей, так и *Erizeuxis* является наиболее распространенной фигурой» [31, S. 17–18]. Таким образом, категория меры, имеющая существенное значение в риторике, широко распространяется и на область применения *ornatus* в музыке.

Фейертаг выстраивает изложение таким образом, чтобы обучить певцов не только импровизации украшений, но и умению определять их в нотном тексте, о чем пишет, характеризуя фигуру Гроppo: «Во всех представленных фигурах каждый ученик должен заметить, что, когда он хочет использовать Гроppo *in medio* (в середине построения), следует не просто исполнить следующую ноту такой, какая она есть, а завершить ее очень быстрой и краткой трелью с восходящим акцентом (*Trillo cum accentu intendente*).

Таким способом новички *не только определяют [фигуру] на письме*, но и смогут продемонстрировать на практике» [19, S. 220; курсив мой. – А. М.]. Возникает вопрос: Фейертаг мыслит дополнение украшений обязанностью композитора или исполнителя? В освещаемом трактате данная проблема неоднократно затрагивается в главах о фигурах. Например, обозначена ситуация, в которой композитор сознательно не добавляет украшения в нотном тексте, понимая, что о них позаботится вокалист: «Это наиболее распространенные и употребительные разновидности акцентов, которым ученик, вероятно, должен удивиться, потому что господа композиторы их не всегда записывают на бумаге, не зная и не понимая, где и как их можно приладить. Они полагают, что это будут делать сами певцы соответственно науке и искусству музыки» [Там же, S. 206]. Однако автор трактата понимает, что есть ряд украшений, которые композиторы сознательно черпали в вокальной практике и осознавали исключительно как письменно фиксируемые элементы: «То, что *accentus, anticipationes notarum* и *syllabarum* придают некоторую ценность и украшенность богоугодной музыке, видно из [произведений] авторов, которые порой настоятельно их предписывают. В качестве доказательства приведем первую часть Гаспаро Казати и вторую часть мотета № 4 Пауля Корнетти (см. строки 1 и 3 и его же строку 5)» [Там же, S. 211]<sup>16</sup>. В приведенных словах ясно выражено понимание украшений как элементов, письменно фиксируемых композитором.

О стремлении подобным образом выписывать фигуру Горро Фейертаг замечает: «То, что Горро – это фигура, которая хорошо звучит и создает приятный напев (*harmoni*), можно почерпнуть *ex authoribus* (из произведений композиторов). Почти никто из них не проходит мимо нее в своих сочинениях» [19, S. 219]. Вероятно, стремясь подтвердить сказанное, Фейертаг проанализировал множество произведений и представил результаты своих наблюдений в трактате, обильно снабдив их примерами из известной ему музыки.

Показательно и то, что Фейертаг связывает с некоторыми вокальными фигурами определенные интонационно-семантические свойства, а не только возможность усиления экспрессии исполнения и демонстрации вокального мастерства солиста. Например, такое качество, как «торжественность», соотносено с фигурой *exclamatio*: «Вполне разумно предположить, что эта фигура является торжественным украшением (*gravitatischer Zierrat*) музыки, ведь ею пользуются многие известные авторы. И видим произведения [этих авторов], среди которых приведем

то, которое об этом свидетельствует и на это указывает: мотет № 12 из “Духовных песнопений” Каролуса Розье, ор. 2 (см. первый голос, строки 1 и 2, как показано далее)» [19, S. 217]<sup>17</sup>. Здесь же Фейертаг приводит фрагмент из сочинения данного автора, а затем – редуцированную версию, чтобы обратить внимание певцов на то, как мелодия, записанная крупными длительностями, приобретает в процессе исполнения большую торжественность (см. Илл. 3 и 4).

Отношение певцов к украшениям как носителям смыслов наглядно показано Фейертагом при обсуждении пассажей. Автор подчеркивает необходимость осмысленно подходить к пению с применением украшений: «Прежде всего, при исполнении пассажей певец должен хорошо понимать слова – что они означают, и нужно признать правду, что “немецкому Михелю”, которому неизвестна латынь, не следует позволять себе исполнять пассажи, потому что он может навлечь на себя ужасающее нарушение правил (*contra regulas*)» [19, S. 232]. Далее приводится назидательное латинское изречение: «“Ибо мы должны смотреть не на то, что сделано, а на то, что еще предстоит сделать” (*non enim debemus inspicere quid sit factum, sed quid sit faciendum. in c. cum causam de elect.*). Когда он [певец. – А. М.], исполняя пассаж, сравнивает слова и не способен их понять, каждый может сам убедиться, как глупо получаются такие пассажи, если перепутать “восходит” и “нисходит”» [Там же]. В подтверждение Фейертаг приводит пример, наглядно показывающий, как не следует использовать эти украшения (см. Илл. 5).

Примечательны соответствующие пояснения автора: «Любой еще не вполне опытный музыкант может поразмыслить над этим набором пассажей или ходов и увидеть, насколько они отвратительны, когда первый должен идти вверх (*ascendit / aufsteiget*), а другой двигаться вниз (*descendit / niedersteiget*). Разумно предположить, что первое слово должно соответствовать второму примеру, а второе – первому. Такие нелепости (*unbequeme*) при омузыкаливании слов часто встречаются даже у мудрых и опытных музыкантов. Но я считаю, что это происходит только по недосмотру» [19, S. 232]<sup>18</sup>. Таким образом, в разговоре об украшениях Фейертаг акцентирует не имманентно-музыкальную сторону колоратур, а их смысловую, интонационно-семантическую основу<sup>19</sup>. Подобного рода трактовка «восхождения» и «нисхождения» тесно соприкасается с фигурами *anabasis* и *catabasis*, описанными (в качестве фигур, аналогичных риторическим) А. Кирхером в труде «Универсальная музургия» (*Musurgia universalis*) [14, p. 145] почти за полвека до издания трактата Фейертага. Как пишет

Р. Насонов, «в Риторической музыке [по Кирхеру. – А. М.] *ornatus* “состоит в том, чтобы соединение нот и интервалов соответствовало смыслу слов” (МУ II, 144)» [32, с. 173]. Такое понимание украшений, равно как и представления Фейертага об украшениях, восходит к традиции *imitazione delle parole*, где «слово всецело господствует над музыкой» (*Oratio Harmoniae Domina absolutissima*) [1, S. 83].

Подход Фейертага к разъяснению вокальной орнаментики свидетельствует и о тесной взаимосвязи, и, вместе с тем, нетождественности этапов формирования музыкального текста эпо-

хи барокко. Указанный подход демонстрирует опору на требование соблюдения меры (о чем писали и предшествующие авторы, характеризовавшие специфику музыкально-риторических фигур), предписывает согласовывать украшения со смыслом текста, учит определять выписанные украшения в музыкальных произведениях, используя соответствующие нотные образцы. В рассуждениях Фейертага запечатлена живая творческая практика, наряду с одновременно присутствующей тенденцией, которая свидетельствует об усилении письменной регламентации музыкального текста.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Для их обозначения теории используют различные термины, среди которых: *Manieren, ornatus, variatio, passaggio, Coloraturen, verblühtte Auszierungen, Schmucken* и др.

<sup>2</sup> Названный раздел трактата также известен как самостоятельное издание: Burmeister J. *Musicae Practicae sive artis canendi ratio*. Rostochii: s. p., 1601. 32 p.

<sup>3</sup> Например, перечислив фигуры в трактате «Об ораторе» (кн. III), Марк Туллий Цицерон заключает следующее: «Вот приблизительно каковы приемы – а их может быть и еще больше! – украшающие речь мыслями и словесными оборотами» [12, с. 290; курсив мой. – А. М.].

<sup>4</sup> Попутно заметим, что Шпис располагает манеры в ряду фигур (с подзаголовком *variatio*) [13, S. 156–160].

<sup>5</sup> Перевод Р. Насонова приводится по: [15, с. 118].

<sup>6</sup> В качестве примеров приведем высказывания Дж. Э. Гардинера и Б. Хейнса: «Разделение на композиторов и теоретиков было тогда [в начале XVIII века. – А. М.] еще далеко не таким строгим, как в последующие времена, а границы между композиторами и исполнителями не существовало вовсе» [16, с. 167]; «разделение между сочинительством и исполнительством существовало не всегда. В доромантическую эпоху импровизация и сочинительство были обычной практикой любого музыканта» [17, с. 19].

<sup>7</sup> Текст рассматриваемого трактата не переводился на русский язык. Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, переводы выполнены автором статьи.

<sup>8</sup> Автор статьи благодарит доктора искусствоведения, профессора А. А. Панова за любезно предоставленную электронную копию трактата М. Фейертага.

<sup>9</sup> Кроме того, о динамических обозначениях в данной главе трактата речь идет на с. 231.

<sup>10</sup> Простые фигуры как приемы импровизации украшений появляются в перечне фигур М. Фогта [29, p. 147–149].

<sup>11</sup> См. Главу V *Von denen Figuren* [28, S. 46–54].

<sup>12</sup> По словам Р. М. Полевого, «Вольфганг Принц в своих различных трактатах, охватывающих период с 1678 по 1714 годы, рассматривает повторяющиеся восходящие тремоло (*tremulus ascendens*) и нисходящие тремоло (*tremulus descendens*) как варианты основных трелей и множественных мордентов. Георг Фальк (*Idea bani cantoris*, 1688) и Мориц Фейертаг (*Syntaxis minor zur Singekunst*, 1695) также используют это сочетание трелей» [24, p. 8].

<sup>13</sup> *Vitium* (лат.) – недостаток, изъян, порок, погрешность, промах.

<sup>14</sup> «Умеренное и уместное сей фигуры употребление сообщает речи особенную приятность; а ежели слишком часто будет повторяема, то потеряет всю приятность разнообразия» [30, с. 150]. «О фигурах я замечу вкратце то, что они речь украшают, когда употребляются кстати; если в них не сохранится меры, то ее крайне безобразят» [30, с. 164].

<sup>15</sup> См. также аналогичное сравнение в отношении применения диминуций [26, S. 38].

<sup>16</sup> Гаспаро Казати (1610–1641) – итальянский композитор, капельмейстер кафедрального собора Новары, учитель монахини-композитора Изабеллы Леонарды. Паоло Корнетти (род. 1638) – итальянский композитор, автор духовной музыки.

<sup>17</sup> Карл Розье (1640–1725) – нидерландский композитор, автор вокальной и инструментальной музыки.

<sup>18</sup> Далее Фейертаг приводит следующий пример: «Латинские слова *succurre nobis in hoc lacrymarum valle* означают “прийти к нам на помощь в этой долине слезной”. Тогда слово *lacrymarum* было бы положено на музыку при помощи веселых и радостных пассажей, а там, где вообще не было бы пассажей, звучало бы, наконец, *succurre* (“помощь”). Так и пошло бы, потому что слова “прийти на помощь” обозначают и означают что-то быстрое» [19, S. 232].

<sup>19</sup> О необходимости координировать манеры со смыслом текста пишет Бернхард в руководстве «Об искусстве пения». Автор выделяет группу манер (*Cantar alla Napolitana* или *d'affetto*), которые «...принимают во внимание так называемый текст (*den sogenannten text in acht nimmt*)» [26, S. 31]; «они состоят в том, что певец усердно следует тексту и в соответствии с ним модерирует голос» [Там же, S. 36].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Илл. 1. Feyertag M. Syntaxis Minor.  
Duderstadt, 1695 [19, S. 223]

Lo - - - - - bet an statt Lo - bet

tr. absteigende trillo

Lo - - - - - bet an statt Lo - bet

Илл. 2. Mylius W. M. Rudimenta musices.  
Gotha, 1686 [27, Bl. D5]

Das aufsteigende und

Lo - - - - - bet Lo - - - - - bet

tr. tr. tr.

absteigende trillo

Lo - - - - - bet Lo - - - - - bet

Илл. 3. Feyertag M. Syntaxis Minor.  
Duderstadt, 1695 [19, S. 217]

ave Re gina Cælo - rum. ave Re gina ave Re gina

esclam. esclam. esclam.

Илл. 4. Feyertag M. Syntaxis Minor.  
Duderstadt, 1695 [19, S. 218]

ave Re ginæ Cæ lo - rum. ave Re gina ave Re ginæ.

Илл. 5. Feyertag M. Syntaxis Minor.  
Duderstadt, 1695 [19, S. 232]

a - - - - - scendit. de - - - - - scendit.

1. *Bernhard Chr.* Tractatus compositionis augmentatus // Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 40–131.
2. *Stierlein J. Chr.* Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica. Stuttgart: Tobias Friderich Coccnus, 1691. 45 S.
3. *Beer J.* Musikalische Schriften. Schola-Phonologica / Hrsg. von M. Heinemann // Beer J. Sämtliche Werke / Hrsg. von F. van Ingen und H.-G. Goloff. Bd. 12 / II. Bern: Peter Lang, 2005. 208 S.
4. *Samber J. B.* Continuatio ad Manuductionem organicam. Salzburg: Johann Baptist Mayrs seel. Wittib und Erb., 1707. 244 S.
5. *Walther J. G.* Præcepta der Musicalischen Composition / Hrsg. von P. Benary. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1955. 212 S.
6. *Mattheson J.* Criticæ Musicæ... Bd. 2. Hamburg: Wiering, 1725. 380 S.
7. *Burmeister J.* Musica αυτοσχεδιαστική quæ per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad tractatum de hypomnematibus musicæ poëticæ ejusdem auctoris [sporadēn] quondam exaratas... Rostochii: Reusnerus, 1601. [126] Bl., [3] Bl.
8. *Scheibe J. A.* Critischer Musicus. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. 1083 S.
9. *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Frühlings-Gespräche: darinnen fürnehmlich vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Kristian Pauli, 1695. 42 S.
10. *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Herbst-Gespräche: darinnen weiter vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Tobias David Brückner, 1699. 42 S.
11. *Мальцева А. А.* К вопросу о перечнях фигур в музыкально-теоретических трудах эпохи барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4. С. 133–145.
12. *Цицерон Марк Туллий.* Об ораторском искусстве: Трактаты. СПб.: Азбука, 2021. 496 с.
13. *Spiess M.* Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg: Johann Jacob Lotters, 1745. 240 S.
14. *Kircher A.* Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. T. 2. Romæ: Hæredum Prancisci Corbelletti, 1650. 500 p.
15. *Насонов Р. А.* Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: материалы Международной науч. конф. Астрахань: Изд-во АИПКП, 2009. С. 115–121.
16. *Гардинер Дж. Э.* Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха. М.: Rosebud Publishing, 2019. 928 с.
17. *Хейнс Б.* Конец старинной музыки. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 384 с.
18. *Мальцева А. А.* Источники Figurenlehren эпохи барокко в немецкоязычном музыкознании // Вестник Санкт-Петербургского университета: Искусствоведение. 2023. Т. 13. Вып. 1. С. 40–61.
19. *Feyertag M.* Syntaxis Minor zur Sing-Kunst, In welchem alle und jede Regulen der Edlen Music mit beygefügtten approbiertesten Authorn versehen.... Duderstadt: Johann Jost Hunoldt, 1695. [6] Bl., 254 S.
20. *Feyertag, Moritz* // Musikalisches Conversations-Lexikon: eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften / Hrsg. von H. Mendel. Berlin: Oppenheim, 1873. Bd. 3. S. 510.
21. *Neumann F.* Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1983. 630 p.
22. *Warszawski J.-M.* Feyertag Moritz. URL: [https://www.musicologie.org/Biographies/f/feyertag\\_moritz.html](https://www.musicologie.org/Biographies/f/feyertag_moritz.html) (дата обращения: 27.09.2022).
23. *Панов А. А., Розанов И. В.* Внутритактовая агогика, альтерация ритма и артикуляция: новая концепция или старые заблуждения? // Вестник Санкт-Петербургского университета: Искусствоведение. 2011. Вып. 2. С. 92–99.
24. *Polevoi R. M.* The controversy over Bach's trills: Towards a reconciliation: Ph. D. Thesis (University of North Carolina). Greensboro, 1994. 158 p.
25. *Seedorf Th.* Handbuch aufführungs Praxis: Solo Gesang. Kassel: Bärenreiter, 2019. 468 S.
26. *Bernhard Chr.* Von der Singe-Kunst oder Manier // Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 31–39.
27. *Mylius W. M.* Rudimenta musices Das ist: eine kurtze und grund-richtige Anweisung zur Singe-Kunst. Gotha: Johann Christoph Brückner, 1686. [76] Bl.
28. *Printz W. C.* Phrynidis Mytilenæi, Oder des Satyrischen Componisten. Bd. 2. Dresden und Leipzig: Joh. Christoph Mieth und Joh. Christ. Zimmermann, 1696. 143 S.



29. Vogt M. J. Conclave thesauri magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun, 1719. 227 p.
30. Квинтилиан Марк Фабий. Двенадцать книг риторических наставлений. СПб.: Изд. Императорской Российской академии, 1834. 204 с.
31. Ahle J. G. Johan Georg Ahlens Musikalisches Som[m]er-Gespräche: darinnen ferner vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Pauli, 1697. [3] Bl., 41 S.
32. Насонов Р. А. Thema & Subiectum (Основополагающие понятия музыкальной поэтики раннего Барокко в трактате А. Кирхера «Универсальная музургия») // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. Вып. 1. С. 161–205.

### REFERENCES

1. Bernhard Chr. Tractatus compositionis augmentatus. In: Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 40–131.
2. Stierlein J. Chr. Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica. Stuttgart: Tobias Friderich Coccnus, 1691. 45 S.
3. Beer J. Musikalische Schriften. Schola-Phonologica. Hrsg. von M. Heinemann. In: Beer J. Sämtliche Werke. Hrsg. von F. van Ingen und H.-G. Goloff. Bd. 12 / II. Bern: Peter Lang, 2005. 208 S.
4. Samber J. B. Continuatio ad Manuductionem organicam. Salzburg: Johann Baptist Mayrs seel. Wittib und Erb., 1707. 244 S.
5. Walther J. G. Præcepta der Musicalischen Composition. Hrsg. von P. Benary. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1955. 212 S.
6. Mattheson J. Criticæ Musicæ... Bd. 2. Hamburg: Wiering, 1725. 380 S.
7. Burmeister J. Musica αυτοσχεδιαστικὴ ἢ quæ per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad tractatum de hypomnematibus musicæ poëticae ejusdem auctoris [sporadēn] quondam exaratas... Rostochii: Reusnerus, 1601. [126] Bl., [3] Bl.
8. Scheibe J. A. Critischer Musicus. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. 1083 S.
9. Ahle J. G. Johan Georg Ahlens Musikalisches Frühlings-Gespräche: darinnen fürnehmlich vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Kristian Pauli, 1695. 42 S.
10. Ahle J. G. Johan Georg Ahlens Musikalisches Herbst-Gespräche: darinnen weiter vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Tobias David Brückner, 1699. 42 S.
11. Mal'tseva A. K voprosu o perechnyakh figur v muzykal'no-teoreticheskikh trudakh epokhi barokko [On Catalogues of Figures in Baroque Music Theory]. In: Nauchnyi vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. 2018. No. 4. Pp. 133–145.
12. Tsitseron Mark Tulliy. Ob oratorskom iskusstve: traktaty [About oratory: Treatises]. St. Petersburg: Azbuka, 2021. 496 p.
13. Spiess M. Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg: Johann Jacob Lotters, 1745. 240 S.
14. Kircher A. Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. Bd. 2. Romæ: Hæredum Prancisci Corbelletti, 1650. 500 p.
15. Nasonov R. Muzykal'naya ritorika Afanasiya Kirkhera: k istorii «gotovykh slov» [Musical rhetoric of Athanasius Kircher: to the history of "finished words"]. In: Muzykal'noe iskusstvo i nauka v XXI veke: istoriya, teoriya, ispolnitel'stvo, pedagogika [Musical art and scholarship in the 21st century: history, theory, performance, pedagogy]: materials of the International research conference. Astrakhan: Astrakhan Institute of Pedagogues Advanced Training, 2009. Pp. 115–121.
16. Gardiner Dzh. E. Muzyka v Nebesnom Grade: Portret Ioganna Sebast'yana Bakha [Music in the Heaven's Castle: A portrait of Johann Sebastian Bach]. Moscow: Rosebud Publishing, 2016. 928 p.
17. Heyns B. Konets starinnoy muzyki [The End of Early Music]. Moscow: Ad Marginem Press, 2023. 384 p.
18. Mal'tseva A. Istochniki Figurenlehren epokhi barokko v nemetskoiazychnom muzykoznanii [Sources of Figurenlehren of the baroque era in musicology of the German language space]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskusstvovedenie [Bulletin of St. Petersburg University: Art criticism]. 2023. Vol. 13. No. 1. Pp. 40–61.
19. Feyertag M. Syntaxis Minor zur Sing-Kunst, In welchem alle und jede Regulen der Edlen Music mit beygefügeten approbiertesten Authorn versehen... Duderstadt: Johann Jost Hunoldt, 1695. [6] Bl., 254 S.
20. Feyertag, Moritz. In: Musikalisches Conversations-Lexikon: eine Encyclopædie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Hrsg. von H. Mendel. Berlin: Oppenheim, 1873. Bd. 3. S. 510.

21. *Neumann F.* Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1983. 630 p.
22. *Warszawski J.-M.* Feyertag Moritz. URL: [https://www.musicologie.org/Biographies/f/feyertag\\_moritz.html](https://www.musicologie.org/Biographies/f/feyertag_moritz.html) (date of application: 27.09.2022).
23. *Panov A., Rozanov I.* Vnutritaktovaya agogika, al'teratsiya ritma i artikuliatsiya: novaya kontseptsiya ili starye zabluzhdeniya? [Intra-bar agogy, rhythm alteration and articulation: a new concept or old misconceptions?]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskusstvovedenie [Bulletin of St. Petersburg University: Art criticism]. 2011. No. 2. Pp. 92–99.
24. *Polevoi R. M.* The controversy over Bach's trills: Towards a reconciliation: Ph. D. Thesis (The University of North Carolina). Greensboro, 1994. 158 p.
25. *Seedorf Th.* Handbuch aufführungs Praxis: Solo Gesang. Kassel: Bärenreiter, 2019. 468 S.
26. *Bernhard Chr.* Von der Singe-Kunst oder Manier. In: Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 31–39.
27. *Mylius W. M.* Rudimenta musices Das ist: eine kurtze und grund-richtige Anweisung zur Singe-Kunst. Gotha: Johann Christoph Brückner, 1686. [76] Bl.
28. *Printz W. C.* Phrynidis Mytilenæi, Oder des Satyrischen Componisten. Bd. 2. Dresden und Leipzig: Joh. Christoph Mieth und Joh. Christ. Zimmermann, 1696. 143 S.
29. *Vogt M. J.* Conclave thesauri magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun, 1719. 227 p.
30. *Kvintilian Mark Fabiy.* Dvenadtsat' knig ritoricheskikh nastavleniy [The Twelve books of Oratory Institutes]. St. Petersburg: Imperatorskaya Rossiyskaya akademiya, 1834. 204 p.
31. *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Som[m]er-Gespräche: darinnen ferner vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Pauli, 1697. [3] Bl., 41 S.
32. *Nasonov R.* Thema & Subiectum (Osnovopolagayushchie ponyatiya muzykal'noi poetiki rannego Barokko v traktate A. Kirkhera «Universal'naya muzurgiya») [Thema & Subiectum (Fundamental concepts of musical poetics of the early Baroque in A. Kircher's treatise "Musurgia universalis")]. In: Pamyati Romana Il'icha Grubera: Stat'i. Issledovaniya. Vospominaniya [In memory of Roman Gruber: Articles. Research works. Memoires]. Moscow: P. Tchaikovsky Moskow State Conservatory, 2008. Issue 1. Pp. 161–205.

**Мальцева Анастасия Александровна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки,  
кафедры теории музыки и композиции  
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки  
630099, Россия, Новосибирск  
*aamaltseva@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-9265-1975

**Anastasiya A. Maltseva**

Ph. D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music History,  
Department of Music Theory and Composition  
M. Glinka Novosibirsk State Conservatory  
630099, Russia, Novosibirsk  
*aamaltseva@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-9265-1975

**ФУ СЯОЦЗЯО**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

**ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ В КИТАЙСКОМ ТРАКТАТЕ  
XVIII ВЕКА «(ЮЙ ЧЖИ) ЛЮЙ ЛЮЙ ЧЖЭН И»**

Статья посвящена западноевропейской теории музыки в китайском трактате XVIII века «Сюй Бянь», который является третьим томом известного совместного труда императоров Канси и Цяньлуна – «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И». Проблематика статьи сосредоточена вокруг причин включения в текст трактата сведений, касающихся западноевропейской теории музыки, а также способов ее интерпретации в контексте традиционной классической музыкальной теории и философии Китая. Главными распространителями знаний теоретических основ европейской музыки стали западные миссионеры, служившие при дворе династии Цин. Автор подчеркивает, что сам император Канси проявлял большой интерес к западной музыкальной культуре, стремясь перенять все лучшее, чего достигла западная цивилизация, а также сделать эти знания крайне полезными для национального музыкального искусства. В статье освещаются факты создания книги, упоминаются имена группы ученых, принявших непосредственное участие в написании «Люй Люй Чжэн И», а также приводятся фрагменты перевода оригинального текста трактата с научными комментариями. В книге представлены сведения о нотах, нотном стане, ритме, ключах, знаках альтерации и т. д. Автор статьи обращает внимание на то, что графическое изображение ряда знаков отличается от традиционного европейского, что обусловлено различием музыкальных культур и моделей мышления Китая и Запада. Как следствие, данные символы получают новую интерпретацию со стороны китайских ученых музыкантов династии Цин. В заключение автор настоящей публикации приходит к выводу о том, что, хотя западным миссионерам удалось распространить европейскую музыкальную теорию при дворе цинских императоров, она не нашла широкого применения и осталась практически законсервированной в трактатах первой трети XVIII столетия. На сегодняшний день не обнаружено ни одного китайского произведения династии Цин периода «золотого века», которое было бы записано с помощью западной музыкальной нотации.

Ключевые слова: трактат «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И», китайские музыкально-теоретические трактаты, миссионеры-иезуиты.

*Для цитирования: Фу Сяоцзяо. Западноевропейская теория музыки в китайском трактате XVIII века «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 43-49.*

*DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_43*

**FU XIAOJIAO**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

**WESTERN EUROPEAN THEORY OF MUSIC IN THE 18th CENTURY  
CHINESE TREATISE “YUZHILÜLÜ ZHENG YI”**

The article is devoted to the Western music theory in the Chinese treatise of the 18th century “Xu Bian”, which is the third volume of the well-known joint work of the Kangxi and Qianlong emperors – “Yuzhi Lülü Zheng Yi”. The problematics of the article is focused around the reasons for the inclusion into the text of the treatise the information relating to the Western music theory, as well as the ways of interpreting it in the context of traditional Chinese classical music theory and philosophy. Western missionaries who served at the court of the Qing Dynasty became the main distributors of knowledge of the theoretical foundations of European music. The author emphasizes that the Kangxi Emperor himself showed great interest in Western musical culture, striving to adopt all the best that Western civilization has achieved, and also to make this knowledge extremely useful for national musical art. The article highlights the facts of the creation of the book, mentions the names of a group of scientists who were directly involved in the writing of “Yuzhi Lülü

Zheng Yi", as well as fragments of the translation of the original text of the treatise with scientific comments. The book contains information about notes, staves, rhythm, clefs, accidental signs, etc. The author notes that the graphic representation of a number of signs differs from the traditional European one, which is due to the difference in musical cultures and thinking patterns of China and the West. As a consequence, these symbols are being reinterpreted by the Chinese scholarly musicians of the Qing Dynasty. The author comes to the conclusion that although Western missionaries managed to spread the European musical theory at the court of the Qing emperors, it did not find wide application and remained practically mothballed in the treatises of the first third of the 18th century. To date, not a single Chinese piece from the Qing Dynasty of the "Golden Age" recorded with Western musical notation has been discovered.

Keywords: treatise "Yuzhi Lülü Zheng Yi", Chinese musical and theoretical treatises, Jesuit missionaries

For citation: Fu Xiaojiao. *Western European theory of music in the 18th century chinese treatise "Yuzhi Lülü Zheng Yi" // South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 43-49.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_43

Проблема изучения придворной музыки династии Цин периода «золотого века» неразрывно связана с музыкально-теоретическими трактатами, созданными в XVIII столетии современниками и непосредственными участниками музыкальных событий императорского дворца Гутун. В данном отношении глубокий научный интерес представляет книга «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И» ((御製) 律呂正義 後編), которая была написана в период с 1713 по 1746 годы и состоит из четырех томов, а именно: Шан Бянь (上編 – верхний том), Ся Бянь (下編 – нижний том), Сюй Бянь (續編 – последующий том) и Хоу Бянь (后編 – последний том). В настоящее время все четыре тома хранятся в библиотеке дворца Гутун в Пекине, и доступ к ним объективно ограничен. Однако не так давно в распоряжение исследователей поступило факсимильное издание «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И», опубликованное в 2000 году китайским издательством Хайнань [1]. С того времени книга стала доступной для чтения и позволила, с одной стороны, заполнить некоторые пробелы знаний о музыкальной жизни императорского двора, а с другой – поставила перед исследователями новые вопросы, одним из которых стал вопрос о причинах включения в третий том книги, «Сюй Бянь», сведений, касающихся западноевропейской теории музыки, а также способов ее интерпретации в контексте традиционной классической музыкальной теории и философии.

Главными вдохновителями и руководителями проекта «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И» стали император Канси (1654–1722) и его внук император Цяньлун (1711–1799). Последний том, вышедший более чем через 20 лет после смерти Канси, стал, в некоторой степени, автономным изданием, поскольку Цяньлун намного меньше интересовался законами музыкальной теории Запада, чем его прославленный широко образованный дед. Если у Канси были задачи изложить свои взгляды на современное ему положение вещей, поспорить с традиционной теорией

12 люй, предложив новую – 14 люй, продвинуть европейское знание о музыкальной нотации и т. д., то Цяньлун интересовался в большей степени унификацией церемониала, музыкальных жанров, типов оркестров и в целом характером музыки, исполняемой по разным случаям во дворце. Именно поэтому объединение всех томов в единое целое можно считать достаточно условным. Кроме того, четвертый том вышел в середине века, когда политическая, экономическая, а следовательно, и культурная ситуация в стране существенно изменилась. Не стоит забывать и о личных интересах Цяньлуна. Существует предположение, что названный император даже не читал предыдущие три тома, а сразу приступил к созданию четвертого, который в итоге стал грандиозным проектом и содержал обилие информации по поводу организации музыкальной жизни в «Запретном городе».

Возвращаясь к основателю «Люй Люй Чжэн И», скажем, что император Канси любил музыку, хорошо владел китайскими традиционными струнными и духовыми инструментами, а также глубоко интересовался музыкальной культурой Запада.

Ростки интереса к западноевропейской культуре стали пробиваться в Китае задолго до правления императора Канси. Так, еще в период династии Мин в Поднебесной появляются западноевропейские портативные органы и клавикорды, первый из которых был привезен в подарок минскому императору Ваньли<sup>2</sup> в 1601 году итальянским католическим миссионером Маттео Риччи. Факт того, что после распада империи Мин сохранившиеся европейские музыкальные инструменты поместили в сокровищницы Цин, говорит о том, что манчжурские императоры активно интересовались культурой Запада.

Сам Канси проявлял незаурядный интерес вообще ко всему европейскому – философии, математике, астрономии, географии и пр.

Среди первых ученых людей, познакомивших Канси с достижениями европейской науки и искусства, был Фердинанд Вербист. Регулярные беседы ученого с императором продолжались пять месяцев и были весьма приятны для обеих сторон. «На рассвете, – писал в своих дневниках бельгийский иезуит, – я шел во дворец, где меня тотчас же допускали в покои Государя. Оттуда я часто не выходил до трех или четырех часов пополудни. Наедине с императором я читал и разъяснял. Нередко я задерживался во дворце на обед, и мне подавали изысканные мясные кушанья на золотой тарелке» (цит. по: [2, p. 65]). Вербист был математиком, и его основной задачей как ученого было познакомить Канси с геометрией Эвклида. Тем не менее, вопросы теории музыки, в определенной степени связанные и с математикой, тоже обсуждались.

Переломным моментом в развитии музыкальных увлечений императора можно считать появление при дворе Томаса Перейры, прибывшего с миссией иезуитов в 1673 году и представленного ко двору по рекомендации Вербиста. Иезуиты подарили императору портативный орган и клавесин, а мастерство Перейры как музыканта привело Канси в полный восторг. Помимо занятий на инструменте, Канси потребовал от иезуита прочесть своим приближенным и многочисленным детям лекции по теории музыки.

Даже если западноевропейская музыка и оставалась экзотической для аристократии начала XVIII века, то она не была в Китае чем-то совершенно неизведанным. Приблизительно в одно и то же время с «Люй Люй Чжэн И» появляются еще два музыкально-теоретических трактата анонимных авторов: «Люй Люй Цзуаньсяо» (律呂纂要) – «Собрание основ музыки» и «Люй Люй Цзэяо» (律呂節要) – «Краткое изложение основ музыки». «Первый, – пишет Шерил Чоу, – представляет западную нотацию, “Гвидонову руку”, лады *durus* и *mollis* и некоторые основные правила контрапункта, включая разрешение диссонансов. Второй занимается теорией точного интонирования и акустическими теориями звука, такими как причина консонанса и диссонанса» [3, p. 77]. Если большинство ученых сходятся во мнении, что «Люй Люй Цзэяо» принадлежал перу Перейры, то по поводу авторства второго трактата дебаты ведутся до сих пор<sup>3</sup>.

Продолжателем дела Перейры стал композитор Теодорико Педрини, который занял место музыкального наставника императора после смерти Перейры. Не вдаваясь в подробности профессиональной, весьма разнообразной музыкантской деятельности Педрини при дворе, отметим, что немаловажной ее составляющей

было участие в проекте создания трехтомника «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И». Для работы над книгой император Канси привлек лучших специалистов страны в области музыки и математики – Вэй Тинчжэня<sup>4</sup>, Мэй Цзюечэна<sup>5</sup> и Ван Ланьшэна<sup>6</sup>. Составной частью третьего тома стали лекции Перейры по теории музыки, а окончательный вариант текста всего трехтомника был доработан лично императором Канси.

Перед создателями книги стояла непростая задача найти правильные эквиваленты музыкально-теоретическим понятиям и определениям европейской системы. Будущие читатели, которыми были, по всей вероятности, приближенные и родственники императора, тысячелетиями воспитывались на восприятии и понимании музыки в русле религиозно-философских доктрин. Будучи апологетами конфуцианства, манчжурские аристократы приняли идею космологической природы музыки, одновременно признав важность ее социально-политической и воспитательной роли в обществе.

Столкновение двух способов мышления проявилось уже на стадии оформления книги, где текст был записан столбиками иероглифов, которые полагалось читать сверху вниз и справа налево, а музыкальные примеры по-европейски: в строчку, слева направо. Современный исследователь должен быть благодарен автору за принцип наглядности, планомерно воплощенный в книге, поскольку отсутствие в тексте точек и других знаков препинания создает большие трудности для понимания изложенного.

Начинается книга с Введения, где автор упоминает систему 12 люй, описанную еще в исторических источниках династий Хань, Суй и Тан. Не проходит он и мимо пентатоники, где каждый тон имеет свое название. Все сведения излагаются чрезвычайно коротко и исключительно для того, чтобы показать абсолютное несходство музыкально-теоретических систем Китая и Западной Европы. По словам автора, сведения о европейской теории музыки были завезены в Китай миссионерами-иезуитами, и наиболее важную роль в распространении данных знаний сыграл Сюй Жишэн (китайское имя Томаса Перейры).

За Введением следовал основной текст книги «Сюй Бянь», структура которой состояла из разделенных на 17 разделов двух частей: «Се Юнь Ду Цю I» (协云度曲上) и «Се Юнь Ду Цю II» (协云度曲下).

Поскольку одной из стратегических целей автора было дать читателям знание о способах записи музыки, то вполне естественно, что первый раздел «У сянь цзе шэн» (五线界声) открывался описанием пятилинейного нотного стана. Надо сказать, что «в Китае в те времена не было

стандартизированной нотной записи. Большая часть музыки передавалась по слуху и заучивалась наизусть. Лишь малая часть сочинений записывалась в различных системах нотации, наиболее привычной из которых была *гончипу*. Базирующаяся на иероглифических символах, она не указывала ритм и не давала никаких визуальных подсказок относительно высоты тона» [2, р. 65].

Сам нотный стан справедливо интерпретируется здесь как краеугольный камень западной нотации. На 116 странице читателю объясняют, почему пять линий являются оптимальным количеством для записи нот: «Если слишком мало линий, то будет недостаточно, чтобы записать все высокие звуки. Если будет много линий, то это вызовет затруднения у людей, читающих ноты» [1, р. 116].

Далее мы находим сведения о записи нот, длительностях, ключах, знаках альтерации и т. п. Интересно, что автор выкладывает эти знания на почву традиционного китайского символического мышления в музыке, дабы облегчить китайским певцам и инструменталистам понимание и практическое использование нотных записей в исполнительской практике. «Символическое мышление в музыке, – пишет исследователь, – отражало попытки установить соответствие отдельных музыкальных тонов, музыкальных инструментов, видов и жанров музыки с элементами мироздания, проявлениями психики и социальными структурами. Так, 12 ступеней нормативного звукоряда *люй люй* связывались с периодами суток, с положением Солнца и Луны, с месяцами года и т. п. Ступени пентатонического звукоряда (пентатоника), выделяемые из системы *люй люй*, соотносились с пятью стихиями природы, эмоциями, внутренними органами, видами животных, рангами социальной иерархии и т. д.» [4, с. 330].

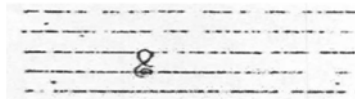
Влияние традиции визуализации конкретных предметов и абстрактных понятий в знаках и иероглифах наглядно проявляется в объяснении функции знаков альтерации. Понижение тона трактуется как слабость и мягкость, а сам знак бемоля  $\flat$ , «округлый и гладкий, как медленное течение реки», одновременно символизирует «слабую» мягкую музыку. Напротив, знак диеза  $\sharp$  символизирует музыку «сильную», потому что «форма этого знака – ромб, а он похож на квадрат» [1, с. 161].

Этимология символов повышения и понижения тонов в интерпретации китайских теоретиков музыки уходит корнями в значения иероглифов Цин (清 – чистый) и Чжо (浊 – мутный), первоначальный смысл которых заключался в описании различных качеств воды. Иероглиф

Цин означал чистую воду, а Чжо – наоборот. Во времена династии Чжоу (1046–256 до н. э.) данные иероглифы обросли новыми значениями, и Цин стал ассоциироваться с хорошей музыкой. В период царствования Хань конфуцианский мыслитель Дун Чжуншу утверждал, что «чистая часть (Цин) в воздухе – это все самое ценное, а чистые люди – мудрые таланты» [5, с. 200]. Помимо этого, звуки Цин и Чжо стали соотносить со звуками Ган (剛 – твердый) и Жоу (柔 – слабый). Звук Ган символизировал Цин – высокий голос, а звук Жоу – Чжо, низкий голос. Автор «Люй Люй Чжэн И» пишет, что «в музыке обязательно должны быть звуки Ган и Жоу. Знак  $\flat$  символизировал знак Жоу. <...> Знак  $\sharp$  символизировал звук Ган» [1, с. 161].

Не менее символично описаны в разделе «Сань пинь мин дяо» (三品名调) ключи: Шан Пинь (上品 – скрипичный ключ), Чжун Пинь (中品 – альтовый ключ) и Ся Пинь (下品 – басовый ключ). Каждый из них соотносился с определенными качествами человеческой природы. Например, Шан Пинь означал «неуклонное стремление вперед», а Ся Пинь связывался с умением «довести начатое до конца» [1, с. 163]. В основу графики скрипичного ключа, который помещался между второй и третьей линиями, был положен незамкнутый круг, и для его написания использовали следующий порядок движений: «сверху вниз, внутрь и наружу» [Там же] (Рис. 1).

Рис. 1. Ключ Шан Пинь

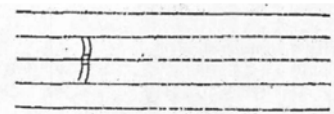


Такие же округлые формы имел ключ Ся Пинь (Рис. 2). Внешне несколько непохожий на традиционный басовый ключ, Ся Пинь основывался на соединении четырех замкнутых колец. Ключ Чжун Пинь (Рис. 3), в свою очередь, походил на лестницу.

Рис. 2. Ключ Ся Пинь



Рис. 3. Ключ Чжун Пинь



Ключ Шан Пинь могли записывать на первой и второй линиях, Ся Пинь помещали на четвер-

тую и пятую линии, а ключ Чжун Пинь писали на второй, третьей и четвертой.

Безусловно, автор книги не обошел вниманием вопрос длительности нот, которую связал с темпом, а также «началом и концом музыки». В разделе «Юе инь чан дуань чжи ду» (乐音长短之度) читаем: «На нотоносце каждая нота должна иметь длительность, и для этого нужен единый метод обозначения длительностей. В музыкальном исполнении существуют способы контроля начала и конца музыки, а также быстрого или медленного темпа. В этом случае добиваются музыкальной гармонии в исполнении» [1, с. 177].

Необходимо отметить, что в китайской теории вопросы длительности ноты или продолжительности всего произведения тесно связаны с регистрами и музыкальными инструментами. «Только деревянные музыкальные инструменты, – пишет автор, – могут контролировать ритм и границы разделов музыкального произведения» [Там же]. Важно подчеркнуть, что речь в данном случае идет о деревянных ударных. Начиная с династии Чжоу (周, 1046–771 до н. э.) все музыкальные инструменты делились на восемь категорий в соответствии с материалом изготовления: Цзинь (金 – металл), Ши (石 – камень), Сы (丝 – шелк), Чжу (竹 – бамбук), Пао (匏 – тыква), Ту (土 – земля), Гэ (革 – кожа), Му (木 – дерево). Ударные инструменты Ю (敔) и Чжу (柷) относились к категории дерева. В конфуцианской ритуальной дворцовой музыке исполнитель ударял по Чжу (Рис. 4) деревянной палочкой, обозначая начало произведения. Когда музыкальное произведение заканчивали, музыкант вставал рядом с ударным инструментом Ю в форме тигра (Рис. 5), клал его на деревянную подставку, затем три раза стучал по голове тигра бамбуком, а затем трижды тер по его зубчатой спине бамбуковыми лентами.

Рис. 4. Ударный инструмент Чжу



Вопросы метра и ритма изложены в книге столь подробно, что могли бы стать предметом анализа в отдельной статье. Скажем только, что система длительностей несла отпечаток той же системы китайского символического мышле-

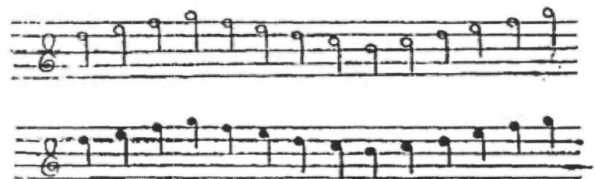
ния и называлась Цюань Ду. Центральной длительностью в системе была целая нота, которая называлась Чжун Фэнь (中分 – промежуточное деление). За каждой из восьми длительностей, от максимы до шестнадцатой, был закреплен свой иероглиф, обозначающий в свою очередь определенное жизненное явление или действие, и сфера применения каждой длительности была подробно описана. Излагая детали их исполнения, автор обращал внимание читателя на то, что не каждую длительность способен выдерживать человеческий голос, и самые протяженные из длительностей исполняются только на музыкальных инструментах.

Рис. 5. Ударный инструмент Ю



Более традиционно выглядит в книге система расположения нот на нотоносце: «Если нота написана на четвертой линии и выше, то палочку должно писать вниз. Потому что так можно избежать выхода палочки за рамки нотоносца. Наоборот, если нота написана на третьей линии и ниже, то палочку ноты должно писать вверх» [1, с. 179–180]. Независимо от направления, палочки писали справа от ноты (Рис. 6).

Рис. 6. Расположение нот на нотоносце



В восьмом разделе книги, «Юэ Инь Цзянь Се Ду Фэнь» (乐音间歇度分), описаны правила чтения нот с точкой, которые автор назвал «Бань Цзя Чжи Цзи» (半加之记), что означает «длительность ноты увеличивается наполовину» [1, с. 194]. Приводятся также образцы увеличения длительностей с помощью лиг, в том числе упоминаются межтактовые синкопы.

В заключительном разделе, «Юэ Ту Цзун Шо» (乐图总说), подводятся итоги. Главный вывод, к которому приходит автор, – это то, что изложенные в предыдущих разделах знания при умелом использовании могут найти широкое

практическое применение [Там же, с. 191]. В связи с этим автор считает целесообразным привести примеры записи нот, длительностей, ключей, размеров и т. п., собрав их в некое приложение из 16 образцов. Даже беглый взгляд на данные примеры позволяет интерпретировать их как варианты сочетания на нотном стане ключа, размера и ключевых знаков; варианты группировки длительностей; расположение нот в пределах гексахорда в поступенном движении, в движении по терциям, квартам, квинтам и секстам. Полагая, что выше было сказано уже достаточно, автор практически не комментирует примеры, оставляя их для анализа и размышлений самим читателям книги.

Краткий обзор европейской теории музыки в интерпретации авторов «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И», безусловно, не дает представления о всей полноте понимания основ западной музыки со стороны китайских теоретиков того времени. Тем не менее, даже приведенные выше сведения показывают, насколько глубоким был интерес определенных кругов китайского общества к новой музыке и инструментарию, поступающему

из Европы. С другой стороны, овладение основами музыкальной теории явно шло не по тому пути, который предначертали иезуиты – как Перейра, так и Педрини. Главной целью последних было и оставалось внедрение европейской нотной грамоты с целью обучения чтению и исполнению духовных полифонических партитур, пробуждавших у новообращенных прихожан благоговейные чувства. И если среди приближенных императора и находились ценители такого рода искусства, то в масштабе страны, по сути, ничего не менялось. Европейская теория музыки не нашла широкого применения и осталась практически законсервированной в трактатах первой трети XVIII столетия. На сегодняшний день не обнаружено ни одного китайского произведения династии Цин периода «золотого века», которое было бы записано с помощью западной музыкальной нотации. Символическое мышление китайцев в музыке оставалось верным собственной тысячелетней музыкальной системе, которая интерпретировала элементы европейской теории, извлекая из своих анналов подходящие символические эквиваленты.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Оригинал рукописи хранится в библиотеке «Запретного города» под номером 00000034-9/52.

<sup>2</sup> Годы правления: 1572–1620.

<sup>3</sup> Более подробно со списком источников и полемикой музыковедов по поводу атрибуции трактата «Люй Люй Цзэю» можно познакомиться в статье Шерил Чоу [3, р. 77].

<sup>4</sup> Вэй Тинчжэнь (1667–1756) – чиновник и поэт династии Цин. В 1713 году на национальном экзамене Кэцзюй (обязательном экзамене для претендентов на официальные должности) Вэй Тинчжэнь занял третье место и стал чиновником по подготовке книг для государства.

<sup>5</sup> Мэй Цзюечэн (1681–1763) – знаменитый математик династии Цин.

<sup>6</sup> Ван Ланьшэн (1697–1737) – музыкальный теоретик династии Цин. «В 1698 году, – пишет Чжан Чжаоцзунь, – он изучал естественные науки и теорию музыки под руководством известного ученого Ли Гуанди (1642–1718). Среди тех, кто учился вместе с ним, был и Вэй Тинчжэнь. До вступления в должность Ван Ланьшэн учился 14 лет. Когда в 1712 году император Канси приступил к составлению книги, Ли Гуанди порекомендовал императору Канси своего ученика Ван Ланьшэна, который с тех пор и начал свою работу по подготовке книг для государства. В 1721 году на национальном экзамене Кэцзюй он занял второе место» [6].

<sup>7</sup> Нумерация во всех томах сквозная, начиная с первого тома.

<sup>8</sup> Знаки бемоля и диеза скопированы из книги «Сяо Бянь».

### ЛИТЕРАТУРА

1. 御制律吕正义》 – 海南出版社, (清) 允祉 等, 著, 2000, 共四编, 2433 页 / (Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И: в 4 кн. Хайкоу: Хайнань, 2000. 2433 с. (факсимиле).
2. *Melvin Sh. Rhapsody in red: how western classical music became Chinese.* New York: Algora Pub, 2004. 362 p.
3. *Chow Sh. A localised boundary object: seventeenth-century Western music theory in China // Early Music History.* 2020. October. Vol. 39. Pp. 75–113.
4. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Восточная литература, 2010. Т. 6: Искусство. 2031 с.
5. 《“清” 古代音乐发展的美学特征》 – 作家 · 周林, 2015, 第09期, 199–200页. / Чжоу Линь. Эстетические особенности развития древней музыки // Писатель. 2015. № 9. С. 199–200.
6. 《康、雍朝文化领袖 – 王兰生》 – 档案天地 · 张召尊, 2019, 第03期 / Чжан Чжаоцзунь. Культурный лидер эпохи правления Канси и Юнчжэна – Ван Ланьшэн // World Archives. 2019. № 3. URL: <https://m.fx361.com/news/2019/0401/4955941.html> (дата обращения: 13.05.2023).



### REFERENCES

1. 《御制律吕正义》 – 海南出版社, (清) 允祉 等, 著, 2000, 共四编, 2433 页 / (Yuj Chzhi) Lyuǐ Lyuǐ Chzhen I: v 4 kn. [Yuzhi Lülü Zheng Yi: in 4 books]. Hajkou: Hajnan, 2000. 2433 p. (facsimile).
2. *Melvin Sh.* Rhapsody in red: how western classical music became Chinese. New York: Algora Pub., 2004. 362 p.
3. *Chow Sh.* A localised boundary object: seventeenth-century Western music theory in China. In: *Early Music History*. 2020. October. Vol. 39. Pp. 75–113.
4. *Duhovnjaja kul'tura Kitaja: jenciklopedija* [Spiritual culture of China: encyclopedia]: v 6 t. Gl. red. M. Titarenko. Moscow: Vostochnaya literatura, 2010. Vol. 6: Art. 2031 p.
5. 《“清” 古代音乐发展的美学特征》 – 作家·周林, 2015, 第09期, 199–200页 / *Chzhou Lin'*. *Jesteticheskie osobennosti razvitija drevnej muzyki* [Aesthetic features of the development of ancient music]. In: *Writer*. 2015. No. 9. Pp. 199–200.
6. 《康、雍朝文化领袖 – 王兰生》 – 档案天地·张召尊, 2019, 第03期 / *Chzhan Chzhaocun'*. *Kul'turnyj lider jepohi pravlenija Kansi i Junchzhjena – Van Lan'shjen* [Cultural leader of the era of the reign of Kangxi and Yongzheng – Wang Lansheng]. In: *World Archives*. 2019. No. 3. URL: <https://m.fx361.com/news/2019/0401/4955941.html> (date of application: 13.05.2023).

#### Фу Сяоцзяо

аспирантка кафедры истории музыки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*fuxiaojiao99999@outlook.com*  
ORCID: 0000-0002-8846-2095

#### Fu Xiaojiao

Postgraduate student at the Music History Department  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*fuxiaojiao99999@outlook.com*  
ORCID: 0000-0002-8846-2095

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

## PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 782

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_50

**Д. М. ЕРМАКОВА**

*Дворец творчества детей и молодежи (Ростов-на-Дону)*

**Е. Э. ЛОБЗАКОВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### **ОПЕРА А. КАСТАЛЬСКОГО «КЛАРА МИЛИЧ»: В ПРОСТРАНСТВЕ ИНТЕРТЕКСТА**

Публикуемая статья посвящена анализу незаслуженно забытой оперы А. Кастальского «Клара Милич», характер концепции, либретто и драматургия которой во многом определяются наличием интертекстуальных отношений с целым кругом музыкальных и литературных произведений. Фонд текстов, на разных уровнях отразившихся в сочинении, во многом формируется контекстом жизни и творчества композитора, его пиететом по отношению к тем или иным авторам, а также характером творческого диалога, осуществляемого Кастальским на страницах оперы с литературным первоисточником – одноименной повестью И. Тургенева. Переключки с произведениями русской и зарубежной литературной классики, музыкального и драматического театра в формах цитат, аллюзий, заимствований отдельных композиционных и драматургических приемов творчески переплавляются в либретто и музыкальную ткань «Клары Милич», формируя дополнительные смысловые ряды и вовлекая слушателя в диалог с разнообразными культурными традициями. Как демонстрирует проделанный интертекстуальный анализ, играющий важную роль в раскрытии концепции данного опуса, образные, фабульно-сюжетные, композиционные, ситуационные, лексические отсылки к «чужим» художественным текстам являются важным фактором успешной интерпретации тургеневского первоисточника, в котором изначально был заложен диалогический потенциал, многократно усиленный Кастальским. «Расшифровываемая» и «омузыкаливаемая» содержащиеся в повести переключки с литературными творениями В. Скотта и У. Шекспира, композитор также вовлекается в диалог с традициями жанра лирико-психологической оперы, получившего в отечественной музыке свое вершинное проявление у П. Чайковского, а также с текстами целого ряда других авторов.

Ключевые слова: А. Кастальский, опера, «Клара Милич», И. Тургенев, литературный первоисточник, интертекст, цитата, аллюзия.

*Для цитирования: Ермакова Д. М., Лобзакова Е. Э. Опера А. Кастальского «Клара Милич»: в пространстве интертекста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 50-56.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_50

**D. ERMAKOVA**

*Palace of Children and Youth Creativity (Rostov-on-Don)*

**E. LOBZAKOVA**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

### **OPERA «KLARA MILICH» BY A. KASTALSKY: IN THE SPACE OF INTERTEXT**

This article is devoted to the analysis of Kastalsky's opera «Klara Milich», which has been undeservedly forgotten, and whose concept, libretto and dramaturgy are largely determined by the presence of intertextual references of a whole range of musical and literary works. The range of texts reflected in the opera on different levels is largely determined by the context of the composer's life and work, his reverence for the authors as well as by the nature of the creative dialogue that Kastalsky maintains with the literary source – the story by I. Turgenev. Cross references to the works of Russian and foreign literary classics, music theatre and drama in the form of quotations, allusions, reminiscences, borrowings of separate compositional and dramatic techniques are creatively transformed in the libretto and composition of «Klara Milich», creating additional semantic levels and engaging the listener into a dialogue with various cultural traditions. The intertextual analysis that plays an important role in revealing the concept of this opus, shows that the plot, composition, situational, lexical references to borrowed texts are an important factor in the successful interpretation of the literary source of the opera, which original dialogic potential was reinforced by Kastalsky. "Decoding" the echoes of literary works by W. Scott and W. Shakespeare, the composer also engages in a dialogue with the traditions of the lyric opera, most prominent examples of which in Russia we can find in the music by P. Tchaikovsky.

Keywords: A. Kastalsky, opera, «Klara Milich», I. Turgenev, literary source, intertext, quote, allusion.

For citation: Ermakova D., Lobzakova E. Opera «Klara Milich» by A. Kastalsky: in the space of intertext // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 50-56.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_50

---

Значительная роль А. Кастальского как выдающегося представителя русской хоровой культуры, чьи творения составили кульминацию поисков истинно национального богослужебного пения, в высокой степени отрефлексирована отечественным музыковедением<sup>1</sup>. Закономерно, что немногочисленные опыты композитора в светских жанрах оказались в тени важных достижений на ниве духовно-музыкального сочинительства, фигурируя в лучшем случае лишь в списках созданных им произведений. Такая участь постигла и единственную оперу Кастальского «Клара Милич» на сюжет одноименной повести И. Тургенева, художественные достоинства которой, не раз отмечавшиеся современниками<sup>2</sup>, не смогли позитивно повлиять на исполнительскую судьбу музыкального произведения<sup>3</sup>. Не становилась опера ранее и объектом исследовательского интереса, который представляется закономерным как с точки зрения оценки опыта Кастальского в не характерной для композитора жанровой сфере, так и в свете выявления способов интерпретации тургеневской повести, созвучной своей лирико-мистической направлен-

ностью настроениям декаданса и, как следствие, очень востребованной многими драматургами и кинорежиссерами в этот период<sup>4</sup>. Одним из методов, которым Кастальский пользуется для раскрытия художественного мира первоисточника и его «перевода» на язык оперного жанра, становится формирование системы интертекстуальных связей, претворяющейся в многочисленных параллелях, заимствованиях композиционных и драматургических идей, цитатах, реминисценциях из литературных и музыкальных образцов мировой культуры. Выявление этих связей на разных уровнях архитектуры целого и осмысление как важного конструктивного и смыслообразующего фактора оперы «Клара Милич» – цель настоящей статьи.

Жанрово-стилевая природа интерпретируемого в либретто литературного первоисточника, созданного Тургеневым в поздний период творчества, определяется сложным синтезом традиций романтизма, реализма и сентиментализма, а также явным влиянием готической литературы, активно формирующей философско-мистическую направленность сюжета о «посмертной

любви» отшельника Якова Аратова к восходящей звезде театральной сцены Кларе Милич. Эта сложная многосоставная структура включается писателем в широкий культурный контекст, связь с которым, с одной стороны, позволяет автору «вписать» свои размышления о природе загадочного чувства любви в обширную традицию осмысления названной темы в мировом искусстве, с другой – подчеркнуть «вымышленный» характер повествования, создать своеобразный «театр представления», находящийся на грани реального (в повести достаточно много эпизодов бытописания) и фантазийного, мистического. Достаточно обширный «текст культуры» формируется в повести благодаря диалогу с многочисленными литературными опусами («Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Сент-Ронанские воды» В. Скотта, «Евгений Онегин» А. Пушкина, пьесы А. Островского, проза Н. Гоголя, любовная лирика А. Мицкевича, Ф. Шиллера), Библией и Огласительным словом Св. Иоанна Златоуста, музыкальными сочинениями (звучит «фантазия Листа на вагнеровские темы», главная героиня поет романсы М. Глинки «Только узнал я тебя...» и П. Чайковского «Нет, только тот, кто знал...» и т. п.), а также с театральной традицией (Клара Милич – актриса, важнейшие события помещаются автором в концертно-театральное пространство). Указанная интертекстуальная «палитра» не только перенесена Кастальским в либретто оперы: цитаты, аллюзии, упоминания произведений «омузыкаливаются» и становятся важными компонентами композиционно-драматургического устройства оперного целого. Не менее значительна и экспрессивная функция названных включений: вводя их в «Клару Милич» по принципу семантической смежности, Кастальский усиливает смысловую емкость художественного текста оперы, что способствует образованию глубоких смысловых «обертонов», в которых «чужие голоса», встраиваясь в авторский контекст, позволяют полнее раскрыть концепцию сочинения в целом и ярче преподнести его отдельные мотивы.

Особую роль в опере играют «английские контакты» и, в частности, творческий диалог с идеями и образами произведений Скотта и Шекспира – диалог, который получает выражение на уровне как вербальном, так и музыкально-драматургическом. Увлеченность Тургенева сочинениями шотландского писателя<sup>5</sup>, в том числе романом «Сент-Ронанские воды», во многом определила облик главной героини повести, которая, как и ее прообраз – скоттовская Клара Мобрай, находится в состоянии душевного смятения и переживает сходную историю трагической любви, развивающуюся от крушения

надежд и потери возлюбленного через безумие вследствие пережитого потрясения к смерти в сочетании печали и сумасшествия. Важным отголоском романа шотландского писателя становится и мотив призрака<sup>6</sup>, в облике которого Клара является Аратову уже после своей смерти. Образ Клары Мобрай как источник характера своей героини Тургенев называет прямо: сочинение Скотта входит в круг чтения главного героя, который, находясь под впечатлением от произведения, начинает ассоциировать по сходству имени еще не знакомую ему Клару Милич со скоттовской Klarой, перенося иллюзию прочитанного на образ реальной девушки. Но, что даже существеннее, данный женский образ в тексте повести закреплен словесным лейтмотивом – цитатой из стихотворения поэта 40-х годов В. Красова, апеллирующего к указанному роману: «Несчастливая Клара! Безумная Клара! Несчастливая Клара Мобрай!». То, что в качестве претекста Тургенев избирает именно балладу Красова, акцентирующего психологизм, ирреальность, мотивы безумия в образе персонажа Скотта, становится важным драматургическим фактором. Фиксируя болезненно-обостренное восприятие Клары Милич Аратовым, упомянутый словесный лейтмотив не только предвещает трагическую развязку и переход героини в «призрачное» состояние, но и с самого начала повести отрывает Милич от реальности, делая персонажем не жизненного, а некоего вымышленного художественного пространства.

Кастальский развивает идею Тургенева и трансформирует словесный лейтмотив в музыкальный – своеобразную *idée fixe*. Впервые данная тема, проявляющая свою инфернально-драматическую сущность через сложный жанрово-интонационный комплекс траурного марша-хорала, тонического органного пункта, фигуры *passus duriusculus*, низкого регистра и пониженной второй ступени в миноре, звучит в конце экспозиционного ариозо Аратова «Напрасные, тревожные желанья» – типичной характеристики романтического героя, находящегося в предощущении грядущей катастрофы. Будучи под впечатлением от прочтения «Сент-Ронанских вод» Скотта, Аратов впервые произносит упомянутый словесно-музыкальный лейтмотив, который в следующем номере получает развитие и масштабируется в целый вокальный номер, исполняемый героем, – ту самую балладу на стихи Красова, которая у Тургенева была обозначена цитатой одной строки, а у Кастальского оказывается важным драматургическим узлом, концентрирующим в одновременности и характеристику неуравновешенного психологического состояния героя, и косвенную экспозицию Клары Милич

в представлении о ней Аратова, и предсказание будущей печальной судьбы девушки через аналогию с историей Мобрай. В сознании героя указанные два образа окончательно скрепляет еще одно проведение темы (на этот раз только в оркестре), звучащее в момент приглашения на выступление Клары Милич, певицы и актрисы, его другом Купфером (Аратов произносит: «Какое совпадение! Клара... Клара...»). Два следующих появления лейтмотива не менее важны драматургически, поскольку также фиксируют движение героя к миру отвлеченному и условному, где образ реальной девушки замещается ее inferнальным двойником и связывается с темой смерти: сначала после неудачного любовного объяснения героев во II действии на фоне исполняемого бульварным оркестром траурного марша, а затем в ариозо и галлюцинациях Аратова (III действие), в которые тот погружается после получения известия о самоубийстве Клары на сцене театра. Таким образом, Кастальский усиливает нарративный подтекст, связанный в тургеневском первоисточнике с героинями Скотта – Красова, и делает его важным композиционно-драматургическим фактором.

Еще одним важным претекстом к «Кларе Милич» оказывается «Ромео и Джульетта» Шекспира. Символично сравнивая смерть Клары и Аратова с гибелью шекспировских героев («Таким поцелуем, – думалось ему [Аратову. – Д. Е., Е. Л.], – и Ромео и Джульетта не менялись!», «В предсмертном бреде Аратов называл себя Ромео...»), Тургенев создает стимул для формирования не только целой цепи аллюзий на образы и мотивы трагедии великого английского драматурга в опере Кастальского, но и условного пространства, организованного по принципу «театр в театре». Данное пространство оказывается важным для постижения образа героини – то ли драматической (в интерпретации Тургенева), то ли оперной (в интерпретации Кастальского) артистки<sup>7</sup>, и образ этот развивается в оппозиции «театр / жизнь», «игровое / реальное». Значимость театрального аспекта в первоисточнике, связанного и с разработкой характеров (Клара – артистка, преображающая реальность творчеством; Аратов – домосед, чуждающийся этой сферы<sup>8</sup>), и с сюжетной фабулой (встреча Аратова и Клары помещена в театрально-концертное пространство; хронотоп театра играет еще большую роль в эпизоде самоубийства Клары), не раз отмечалась литературоведами<sup>9</sup>. Однако Кастальский интерпретирует данный мотив в соответствии со спецификой жанра, делая зримым и непосредственно представленным на оперной сцене то, что у Тургенева существовало лишь в вербальных описаниях.

Если в первоисточнике Аратов, как и читатель, узнает о самоубийстве героини косвенно, из газет, что и становится своеобразным «триггером» его онейрических состояний (снов, галлюцинаций)<sup>10</sup>, то в опере композитор разворачивает сцену гибели героини непосредственно перед зрителем, – смерть Клары становится частью событийной канвы спектакля и занимает все III действие. В чередовании сцен из оперы «Ромео и Джульетта» неназванного автора<sup>11</sup>, оваций и восторгов публики, антрактов, становящихся временем последних душевных терзаний героини, драматургическое развитие устремляется к кульминации: Клара фактически режиссирует свою смерть, в сцене в саду Капулетов выпивает настоящий яд и умирает, уходя одновременно и с театральных подмостков, и из жизни. Сквозная драматизация за счет использования трагически окрашенных риторических фигур (*passus duriusculus*), гармонизации уменьшенными септаккордами, динамизации фактуры звучащего в этот момент в оркестре лейтмотива Клары-Джульетты символизирует протекающую в муках гибель героини. Та же тема впоследствии появится и в момент развязки – финальном дуэте Клары-Призрака и Аратова, где частотность аллюзий на «Ромео и Джульетту» еще более усиливается. Милич, не раз являвшаяся возлюбленному в галлюцинациях, на этот раз подменяется в его сознании шекспировской героиней, в образе которой Клара и умерла. Реплики Аратова («Знаю я, из-за кого ты умерла Джульеттой», «Так теперь я прощен, о Джульетта моя?»), обращение к нему Клары-Призрака («О, мой милый, о, Ромео») да и весь текст дуэта, лексически подобного аналогичной сцене у Шекспира, не оставляет сомнений в генетическом источнике происходящего. Таким образом, через апелляцию к «лирическому тексту» английского драматурга и – опосредованно – ко всем музыкальным интерпретациям данного сюжета Кастальский соединяет театрально-игровую сферу Клары Милич с мистическим пространством предсмертных галлюцинаций Аратова, скрепляя их «союз любви и смерти».

В не меньшей мере заслуживает внимание интертекстуальное воздействие на сочинение Кастальского оперной поэтики Чайковского, что вполне закономерно, учитывая не только авторитет последнего в сфере лирико-психологической драмы в отечественной музыкально-театральной традиции, но и личные связи двух композиторов – учителя и ученика. Кастальский, до «Клары Милич» не имевший опыта работы в данном жанре, неизбежно вовлекается в диалог с уже написанным, а значит, вольно или невольно ориентируется на предшествующие

вершинные образцы – «Евгения Онегина» и «Пиковую даму». Воздействие Чайковского ощущается на разных уровнях – от общей концепции и композиционно-драматургических решений до интонационных параллелей, однако наибольшее внимание привлекают две отсылки, очевидность которых свидетельствует о намеренности их включения в текст «Клары Милич». В первом случае так же, как и в отношении «Ромео и Джульетты», Кастальский модифицирует семантику драматического театра, содержащуюся в первоисточнике, в семантику театра музыкального. Декламируемая главной героиней на концерте в доме Княгини сцена письма Татьяны в опере становится частью событийного пространства: Клара пишет письмо Аратову, реакция героя на которое («Я явился на ваше приглашение <...> для того только, чтобы разъяснить, чтобы узнать, вследствие какого странного недоразумения вам было угодно обратиться ко мне») становится поводом драматического объяснения двух главных действующих лиц, что рифмуется с аналогичной сценой в 3 картине «Евгения Онегина». Немало общего не только в ситуациях, переживаемых героями, но и в самих характерах, и в траектории их развития с акцентом на психологизме, драматургии состояний. В Кларе, как и в Татьяне, чувствительность сочетается с необыкновенной силой характера, незаурядностью и нерациональным восприятием мира; трансформация Аратова, первоначально аскета и отшельника, его подчинение в финале оперы власти любовного чувства, осознание им потерянного счастья – также явная интертекстуальная перекличка с онегинским текстом.

Появлению эффекта «глубинной перспективы» способствует и апелляция Кастальского к Сцене в Летнем саду из «Пиковой дамы», по модели которой выстраивается II действие «Клары Милич»<sup>12</sup>. Разрабатывая сходным с Чайковским образом – вплоть до лексических аналогий – соотношение внутреннего и внешнего миров, субъективного и объективного, психологии и бытовых реалий, композитор выстраивает драматургию на диссонансе образа пестрой круговерти гуляющей на бульваре разночинной публики (хор «Сюда толпою шумной пришли мы май встречать», квартет «Прекрасен русский теплый майский день», хор молодежи «Погода нынче просто чудо!») и состояния Клары, находящейся в психологическом кризисе еще до объяснения с Аратовым (ариозо «Какая скука здесь, среди чужих скитаюсь я без цели, без желанья»). Сопоставляя таким образом Клару и «сурового немца» – носителя твердого характера и, в то же время, «сильных страстей и огненного воображения», доводящих его до помешательства,

Кастальский выявляет еще одну грань в сложном комплексе аллюзий, связанных с ее образом (Клара – Мобрай – Джульетта – Татьяна – Герман). Представляется, что, расширяя с помощью таких отсылок к операм Чайковского горизонты прочтения собственного сочинения, композитор также ведет определенную «игру», подчеркивая «вымышленность» происходящего, развивая одну из важных составляющих концепции своей оперы – оппозицию «жизнь / театр».

Помимо Скотта, Шекспира, Чайковского, сочинения которых, выступая в качестве претекстов, сыграли значительную роль в формировании концепции произведения в целом, в опере обнаруживается и целый ряд более локальных интертекстуальных связей с сокровищницей литературы и музыкального искусства. Целым ступком цитат и аллюзий отмечено II действие «Клары Милич», построенное на том же принципе контраста внутреннего и внешнего, развития личной драмы героев и фона, что и анализируемый выше в связи с «Пиковой дамой» III акт. Концертно-театральный вечер в доме Княгини, в обстановке которого происходит первая встреча Клары и Аратова, «соткан» Кастальским из череды номеров. В первом из них, в соответствии с текстом первоисточника («Заезжий артист <...> начал валять фантазию Листа на вагнеровские темы» [6, с. 252]), звучит фортепианная композиция, стилизующая виртуозно-блестящий стиль произведений венгерского композитора. Последующие эпизоды: романс Андрея Ильича «Проснулось утро, едва над холмами», его дуэт с Княгиней «Гуляют тучки золотые»<sup>13</sup>, а также мелодекламация стихотворения в прозе «Сфинкс», написанные на тексты Тургенева, – своеобразный оммаж великому русскому писателю. Кульминацией вечера становятся два исполняемых главной героиней романса, которые диссонируют окружающей атмосфере легкости и непринужденности светского общения не только своей лирико-мистической образностью, но и иной функцией: под маской бытовых концертных номеров скрывается экспозиция Клары, а также ее пылкое признание в любви Аратову. Характерно, что Кастальский в данном случае не идет по пути инсценировки содержащихся в первоисточнике мотивов и не цитирует романсы «Только узнал я тебя» Глинки и «Нет, только тот, кто знал» Чайковского, которые упоминаются в тексте, а создает авторские вокальные миниатюры (на слова И. Гете «С тобою мысль моя» и текст Тургенева «Отрава горькая слезы последней жжет мои ресницы» из поэмы «Андрей»), наиболее точно отражающие душевное состояние героини. Второй из названных романсов, приобретающий значение лейтмотива любви Клары, впоследствии по-

является в оркестре в сцене объяснения с Аратовым и в вокальном монологе, предшествующем самоубийству героини.

Фонд претекстов для «Клары Милич» не исчерпывается только названными в статье сочинениями. Данный круг разомкнут, здесь могут обнаруживаться все новые и новые составляющие, поскольку изначально заложенная в повести Тургенева диалогичность художественного пространства в опере в значительной степени

интенсифицируется как за счет переосмысления роли и функций уже заложенных в первоисточнике отсылок, так и за счет появления новых, в большей степени связанных с музыкально-театральным «текстом культуры». Тем не менее, даже проанализированные примеры позволяют рассматривать интертекстуальность как важный конструктивный и смыслообразующий фактор концепции, либретто и музыкальной драматургии оперы Кастальского «Клара Милич».

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См., например: [1; 2] и другие.

<sup>2</sup> См., например, статьи Ю. Сахновского [3] и Ю. Энгеля [4].

<sup>3</sup> Первый показ оперы прошел 11 ноября 1916 года в Театре Зимина в Москве, после семи представлений оперу сняли с репертуара, с тех пор она больше не ставилась.

<sup>4</sup> В 1915 году, за год до постановки оперы Кастальского, написанной в 1906 году, были представлены сразу две экранизации повести Тургенева: «Клара Милич» (реж. Э. Пахульский) и «После смерти» (реж. Е. Бауэр).

<sup>5</sup> Более подробно о восприятии писателем творчества Скотта см.: [5].

<sup>6</sup> В финале романа «Сент-Ронанские воды» главный герой Тиррел видит Клару Мобрай в зеркале: «Он поднял глаза и увидел фигуру Клары, державшей свечу (взятую ею в коридоре) в вытянутой руке. На мгновение он застыл, не спуская глаз с этого страшного призрака, и лишь потом решился повернуться к живому существу, отраженному в зеркале. Когда же он сделал это, неподвижные бледные черты Клары почти убедили его в том, что перед ним бесплотное видение...» [6, с. 535].

<sup>7</sup> В повести писатель сравнивает Клару с выдающимися артистками своего времени: «Мы еще не знаем хорошенько: Рашель она или Виардо?...» [7, с. 253]. Как известно, Э. Рашель – известная трагедийная актриса, а П. Виардо – оперная певица. Данной фразой Тургенев обозначает недюжинные способности Милич в обеих сферах, однако Кастальский акцентирует в ее образе именно вторую составляющую.

<sup>8</sup> Его «музыкальность» характеризуется следующим авторским комментарием: «У Аратова в кабинете действительно находилось пианино, на котором он изредка брал аккорды с уменьшенной септимой» [7, с. 250].

<sup>9</sup> См., например, статью Г. Шелогуровой [8].

<sup>10</sup> Более подробно о развитии этой линии в первоисточнике и опере Кастальского см. статью авторов [9].

<sup>11</sup> В первоисточнике не названа пьеса последнего выступления Клары. По сюжету, Аратов спрашивает Купфера о сочинении, в котором героиня имела успех, на что получает ответ: «В “Груне” А. Островского» [7, с. 275]. Однако в наследии Островского нет пьесы с таким наименованием. Есть основание предполагать, что Тургенев подразумевает другую пьесу драматурга – «Василису Мелентьеву», во время представления которой известная актриса Е. Кадмина, ставшая прообразом Клары Милич, на почве несчастной любви приняла яд и умерла.

<sup>12</sup> События этого действия отсутствуют в первоисточнике.

<sup>13</sup> На приведенные строки существует также романс, написанный юным А. Рубинштейном.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Зверева С. Г. А. Д. Кастальский: Идеи. Творчество. Судьба. М.: Вузовская книга, 1999. 240 с.
2. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5: Александр Кастальский: статьи, материалы, воспоминания, переписка / ред.-сост., вст. ст. и коммент. С. Г. Зверевой. М.: Знак, 2006. 1032 с.
3. Сахновский Ю. С. Кантата А. Д. Кастальского к 25-летию юбилею Московского Синодального училища // Русское слово. 1911. 8 ноября.
4. Энгель Ю. Д. Опера в Москве // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 9/10. С. 20–23.
5. Волков И. О., Желякова И. М. И. С. Тургенев – читатель В. Скотта (по материалам библиотеки писателя). Статья первая // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7. № 1. С. 216–239.
6. Скотт В. Собр. соч.: в 20 т. М.–Л.: Художественная литература, 1964. Т. 16. 570 с.
7. Тургенев И. С. Клара Милич (После смерти) // Песнь торжествующей любви. СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. С. 245–310.
8. Шелогурова Г. Н. Семантика театра в повести И. С. Тургенева «После смерти» («Клара Милич») // *Acta Universitatis Lodzianis: Folia Litteraria Rossica*. 2013. № 6. С. 45–54.

9. *Ермакова Д. М., Лобзакова Е. Э.* Поэтика сновидений в опере «Клара Милич» А. Кастальского по повести И. Тургенева // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал. 2022. № 2. С. 37–45.

### REFERENCES

1. *Zvereva S. A. D. Kastal'skii: Idei. Tvorchestvo. Sud'ba* [A. Kastalsky: Ideas. Creative work. Fate]. Moscow: Vuzovskaia kniga, 1999. 240 p.
2. *Russkaia dukhovnaia muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 5: Aleksandr Kastal'skii: stat'i, materialy, vospominaniia, perezpiska* [Alexander Kastalsky: articles, materials, memoirs, correspondence]. Compiled and comment. by S. Zverevoi. Moscow: Znak, 2006. 1032 p.
3. *Sakhnovskii Iu. Kantata A. D. Kastal'skogo k 25-letnemu iubileiu Moskovskogo Sinodal'nogo uchilishcha* [Cantata by A. D. Kastalsky for the 25th anniversary of the Moscow Synodal School]. In: *Russkoe slovo* [Russian word]. 1911. 8 noiabria.
4. *Engel' Iu. Opera v Moskve* [Opera in Moscow]. In: *Khronika zhurnala «Muzykal'nyi sovremennik»* [Chronicle of the magazine «Musical Contemporary»]. 1916. No. 9/10. Pp. 20–23.
5. *Volkov I., Zheliakova I. I. S. Turgenev – chitatel' V. Skotta* (po materialam biblioteki pisatel'ia) [I. S. Turgenev as a reader of V. Scott (based on the materials of the writer's library)]. *Stat'ia pervaiia*. In: *Studia Litterarum* [Studies of Literature]. 2022. Vol. 7. No. 1. Pp. 216–239.
6. *Skott V. Sobr. soch.: v 20 t.* [Collected works: in 20 vol.]. Moscow – Leningrad: Hudozhestvennaja literatura. Vol. 16. 570 p.
7. *Turgenev I. Klara Milich (Posle smerti)* [Clara Milich (After death)]. In: *Song of Triumphant Love*. St. Petersburg, Azbuka-Attikus, 2019. Pp. 245–310.
8. *Shelogurova G. Semantika teatra v povesti I. S. Turgeneva «Posle smerti» («Klara Milich»)* [The semantics of theater in I. S. Turgenev's story «After death» («Clara Milich»)]. In: *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica* [Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica]. 2013. No. 6. Pp. 45–54.
9. *Ermakova D., Lobzakova E.* Poetika snovideniia v opere «Klara Milich» A. Kastal'skogo po povesti I. Turgeneva [Poetics of dreams in the opera «Clara Milich» by A. Kastalsky based on the novel by I. Turgenev]. In: *ARTE: Elektronnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal* [ARTE: Electronic research journal]. 2022. No. 2. Pp. 37–45.

#### **Ермакова Дарья Михайловна**

концертмейстер

Дворец творчества детей и молодежи

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

*jester-22@yandex.ru*

ORCID: 0009-0007-8769-6731

#### **Darya M. Ermakova**

concertmaster

Palace of Children and Youth Creativity

Russia, 344002, Rostov-on-Don

*jester-22@yandex.ru*

ORCID: 0009-0007-8769-6731

#### **Лобзакова Елена Эдуардовна**

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

*lel-22@mail.ru*

ORCID: 0000-0002-0502-0954

#### **Elena E. Lobzakova**

Ph. D. (Arts), Associate Professor, Head of the Music History Department

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

*lel-22@mail.ru*

ORCID: 0000-0002-0502-0954



# МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

## MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 78.01+78.05

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_57

**А. А. КОМАРОВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МОРТАЛЬНОГО В КИНЕМАТОГРАФЕ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «СМЕРТЬ И ДЕВУШКА» Р. ПОЛАНСКИ)

Киноискусство средствами киноязыка может транслировать различное восприятие образов трагического и смерти: если живопись репрезентирует их статически, литература описывает, то искусство кино способно показать смерть в процессе, зафиксировать сам момент перехода от жизни к смерти. Знаки смертного включаются в многоуровневый кинотекст – от уровней иконографического и аудиального до уровня символического. Смерть в кино предполагает определенный набор сюжетно-символических кодов. В репрезентации смертного дискурса здесь использованы хронотоп смерти (танатохронотоп), реконструкция загробного мира, процесс экранной смерти, персонификация смерти, ее символы. Методология танатологии кино разрабатывается отечественными исследователями (О. Кириллова, М. Ямпольский, Н. Хренов, Н. Савченкова). В настоящей статье на примере фильма «Смерть и девушка» (1994) режиссера Р. Полански рассмотрена репрезентация смертного кинокода посредством цитирования Струнного квартета № 14 ре минор Ф. Шуберта, цитаты из которого влияют на все уровни кинотекста. Драматический конфликт фильма связан как с прослушиванием этой музыки героями, так и с травматическим опытом, основанным на воспоминаниях о квартете. Цитаты из «Смерти и девушки» организуют кинотекст композиционно и драматургически (функция вступления, маркирование кульминационных зон, финала). Музыка квартета выполняет семантическую функцию, выступая в качестве амбивалентного, делящегося аффекта – темы смерти-насилия. Аудиовизуальными средствами Р. Полански создает особое смертное время-пространство кинореальности, реконструируя миф о похищении девы хтоническим чудовищем, сюжеты пляски смерти, диалога смерти и девы, а также обращается к теме амбивалентности Эроса и Танатоса и противостояния мужского начала женскому.

Ключевые слова: кинотекст, музыкальная цитата, Ф. Шуберт, Р. Полански, «Смерть и девушка».

Для цитирования: Комарова А. А. Аудиовизуальная репрезентация смертного в кинематографе (на примере фильма «Смерть и девушка» Р. Полански) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 57-62.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_57

**A. KOMAROVA**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

### AUDIOVISUAL REPRESENTATION OF MORTALITY IN CINEMA (ON THE EXAMPLE OF THE FILM «DEATH AND THE MAIDEN» BY R. POLANSKI)

By means of cinematic language cinematography is able to translate various models of perception of tragedy and death: if painting represents them statically, literature describes them, the art of cinema is able to show death in the process, to capture the very moment of transition from life to death. Signs of mortality are included in a multi-level film text – from the iconic and auditory levels to the symbolic. Death in the cinema presupposes a certain set of plot-symbolic codes. The chronotope of death (thanatochronotope),

the reconstruction of the afterlife, the process of screen death, the personification of death, its symbols are involved in the representation of mortal discourse in cinema. The methodology of film thanatology is being developed by Russian researchers (O. Kirillova, M. Yampolsky, N. Khrenov, N. Savchenkova). On the example of the «Death and the Maiden» (1994) directed by R. Polanski, the article shows that the mortality in the film is represented by quoting the String Quartet No. 14 in D minor by F. Schubert. Quotes from the quartet affect all levels of the film. The dramatic conflict of it is related to the characters listening to this music and the traumatic experience associated with the memories of it. Quotations from «Death and the Maiden» compositionally and dramaturgically organize the film text (the function of the introduction, marking the culminating zones, the finale). The music of the quartet has a semantic function with an ambivalent, lasting affect – the theme of death-violence. Using audiovisual means, R. Polanski creates a special mortal time and space of cinematic reality, reconstructing the myth of the abduction of a maiden by a chthonic monster, the dance macabre, the dialogue of death and the maiden, addresses the issue of the ambivalence of Eros and Thanatos, the opposition of the masculine and feminine.

Keywords: film text, musical quotation, F. Schubert, R. Polanski, «Death and the Maiden».

For citation: Komarova A. Audiovisual representation of the mortality in cinema (on the example of the film «Death and the Maiden» by R. Polanski) // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 57-62.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_57



Тема смерти, актуальная для каждого индивидуального сознательного субъекта, неизменно является предметом рефлексии философии, религии и искусства. Ж. Бодрийяр в работе «Символический обмен и смерть» указывает на непреодолимый страх перед смертью, желание понять и подчинить ее человеческой воле: «Для своей идентичности субъекту нужен миф о конце так же, как и миф о начале. <...> Эту повсюду присутствующую в жизни смерть необходимо обуздать...» [1, с. 370]. Несмотря на табуированность темы в повседневной жизни, влечение к Танатосу не уменьшается, но вытесняется в область подсознания и выражается через творчество. В произведениях искусства художники стремятся преодолеть бессознательный экзистенциальный страх смерти и неизбежную танатическую тревогу: «В художественно-образном осознании смерти <...> концентрируются ужас и жуть реальной действительности; смерть представляется как черная зияющая дыра, завершающая бессмысленность индивидуального существования, как кульминация и итог жизненных страданий...» [2, с. 95].

В кино воплощены яркие образы мортального, которые репрезентируются посредством киноязыка как «...ключевого атрибута воображаемой реальности, или же кинореальности...» [3, с. 18]. Уже в самой природе киноискусства заключен след небытия, по мысли Ж. Деррида – «след отсутствия»: «Кино – это двойной след: след забвения, след абсолютной смерти, след отсутствия следа, след истребления» [4].

Кинематограф позволяет запечатлеть процесс смерти и ее символы. Киновед О. А. Кириллова считает кино ближайшим к смерти искусством: «Те формы работы со временем,

с моделированием реальности, с нарративом и субъективностью, которые впервые предложил кинематограф как вид искусства, дают возможность не только репрезентировать, но и воплощать смерть, всесторонне ее исследовать, имитировать ее на катарсической грани» [5].

Основные компоненты символического пространства концепта «смерть» в кинотексте включают знаки, связанные с ее образами, символами. Репрезентация осуществляется по-разному: например, через антропоморфность – смерть как персонаж (старуха, черный человек, возница, клоун, женщина); через аллегории и символы (скелет с косою, птица, клепсидра, череп); бродячий сюжет (Danse macabre, смерть и рыцарь, игра в шахматы со смертью, смерть и дева, смерть и юноша, апокалипсис). Экранными средствами нередко воплощается неперсонифицированная смерть как образ злого рока, образ войны, эпидемии. Кинематограф способен передать процесс умирания, акт убийства, а также воссоздать пространство смерти и пограничных состояний (загробного мира, клинической смерти, сна, состояние аффекта, наркотического трипа).

Мортальность репрезентируется через аудиальный код кинотекста: например, через резкие, громкие внутрикадровые, закадровые звуки, тишину, с помощью которых транслируется страх, саспенс, ощущение присутствия смерти; через музыкальные «темы смерти», специально написанные кинокомпозиторами, либо цитаты из произведений академической или массовой музыки, обладающие «...семантически-устойчивым “набором” выразительных средств (лад, тональность, регистр, тембр и т. д.), позволяющих “узнавать” (определять) музыкальный образ как трагический...» [6, с. 4-5].

Источниками цитирования становятся траурные жанры (реквием, похоронный марш, сарабанда, баллада), непрограммная музыка с трагико-драматической семантикой (к примеру, сочинения Л. Бетховена, П. И. Чайковского, Ф. Шуберта, И. Брамса, Ф. Шопена), программные произведения, напрямую отсылающие к образам смерти.

Образы трагического могут быть представлены цитированием немецких мастеров, в особенности И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, И. Брамса, Р. Вагнера, вероятно, по причине того, что в произведениях данных композиторов поднимаются вечные темы: «В немецкой музыке, начиная с Бетховена, произведение строилось по принципу выражения метафизического содержания, <...> смысл выражаемого – гораздо глубже и больше, чем то, что номинально вмещает в себя звукоинтонационная фигура, которая в то же самое время реализуется как печать субъективной мысли» [7, с. 9]. В связи со сказанным, назовем некоторые музыкальные цитаты, за которыми прочно закрепились образы трагического в кино: «тема судьбы» из Пятой симфонии, «Лунная соната» Л. Бетховена; «Полет валькирий» из оперы «Валькирия», тема Вступления из оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера; «Lacrimosa» из Реквиема В. А. Моцарта; Токката и фуга d-moll И. С. Баха.

В киноискусстве прослеживается тенденция к проведению параллелей между злом, страхом, смертью и музыкой Р. Вагнера. Корни такой мрачной коннотации отсылают к событиям и образам Второй мировой войны, которые нашли отражение в кинопроизводстве Третьего рейха, советской и американской антинацистской пропаганде 30–40-х годов, гуманистических антивоенных работах режиссеров второй половины XX – начала XXI века, что сформировало в массовой культуре киноклише: «музыка Р. Вагнера – фильм о нацистах или войне» («Апокалипсис сегодня», 1979; «Обыкновенный фашизм», 1965; «Иди и смотри», 1985; «Триумф воли», 1935; «Великий диктатор», 1940).

Ярким примером выражения мортального в кино стала музыка композитора-романтика Ф. Шуберта, к которой обращаются режиссеры разных стран и поколений. Так, в «Пианистке» (2001) М. Ханеке амбивалентна семантика цитат из произведений названного композитора как тем влечения к Эросу и Танатосу главной героини. В «Еще по одной» (2020) Т. Винтерберга *Allegro molto moderato* из Фантазии f-moll репрезентируется как тема постепенной деградации от алкогольной зависимости одного из героев кинокартины. В фильме «Голод» (1983) режиссера Т. Скотта вампиры убивают своих жертв под

музыку *Andante con moto* из Второго фортепианного трио Es-dur. В фильме «Фигляр, шумящий на помосте» (1997) И. Бергмана посещение героя смертью в образе клоуна совмещается с внутрикадровым или закадровым звучанием песни «Шарманщик» из «Зимнего пути».

В качестве примера репрезентации аудиовизуальных образов смерти в кино остановимся на экранизации драматического спектакля А. Дорфмана «Смерть и девушка», осуществленной в 1994 г. режиссером Р. Полански. Одноименный Струнный квартет № 14 ре минор Ф. Шуберта выполняет здесь ряд семантических и композиционно-драматургических функций.

Полански размышляет над вечной темой борьбы жизни и смерти, освещает проблемы мучителя и жертвы, преступления и наказания, дихотомии женского и мужского. Чтобы ответить на сложные вопросы, режиссер применяет эффект саспенса, воплощает внутрличностные и межличностные конфликты через экранное насилие, длительные кульминации, открытый финал, размытые жанровые границы кинотекста, включение танатического во все уровни.

Сюжет вышеназванного фильма повествует о мести жертвы политических репрессий Паулины (С. Уивер) доктору Эскобару (Б. Кингсли), совершавшему над ней насилие под музыку квартета «Смерть и девушка» Шуберта. Женщина не видела своего мучителя, но узнала его по голосу, запаху и музыкальным предпочтениям. Шанс на возмездие Паулина получила случайно: Эскобар оказался гостем ее супруга Херардо (С. Уилсон).

В экранизации интерпретируется бродячий сюжет «Смерть и дева», восходящий к мифам о похищении девушки ттоническим чудовищем (похищение Персефоны Аидом, Ариадны Минотавром, девушки Медведем). «В семантике сюжета важно, что Смерть наступает девушку в состоянии до замужества, так как фактор девственности усиливает символику инициационного перехода <...> В этом случае смерть не окончательна, за путешествием в иное царство следует возрождение в новом качестве, заложенное уже в античном образце» [8, с. 26]. В некоторых вариантах мифа Смерть хочет воспользоваться правом первой брачной ночи с невестой, и если та откажется, Смерть заберет суженого в день свадьбы. Полански делает акцент именно на амбивалентности пары Эроса – Танатоса: «переход» и «первая брачная ночь» имеют место через физическое насилие над героиней до замужества, и «возрождение» девушки, прошедшей символическую смерть, осуществляется не в браке с любимым супругом, а только после ответного акта жестокости. В данном примере «...классическая музыка и насилие берутся как два полюса человеческой природы,

а их совмещение становится самодостаточным драматургическим приемом, который основывается на контрасте между безусловной гуманностью выбираемой музыки и предельной антигуманностью событий, разворачивающихся на экране» [9, с. 203].

Фильм открывается сценой концерта, на котором Паулина и Херардо слушают квартет. Здесь цитата выполняет функцию вступления, в сочетании с резкими монтажными переходами и сменой планов передает изображению напряжение: главная тема «грозы судьбы» и контрастная лирическая побочная тема первой части *Allegro* предвосхищают ожесточенное противостояние Паулины и Эскобара. Основным драматургическим конфликтом первой части квартета является борьба, но уже жизни (девы) со смертью (тональность скорби ре минор, внезапные драматические переходы от fortissimo к pianissimo, от драматического к лирическому).

После приезда гостя Паулина начинает вспоминать ужасные события прошлого и испытывает тревогу и страх. Для того, чтобы подтвердить свои догадки и доказать возможную вину доктора, женщина находит в его машине кассету с квартетом Шуберта, и это становится главной уликой и драматургическим импульсом стихийного судебного процесса над Эскобаром. Паулина связывает гостя, угрожает ему и заставляет слушать квартет «в память о старых добрых временах».

В кульминационной сцене допроса музыка Шуберта также звучит внутри кадра. Крупным планом демонстрируется магнитофон и обложка кассеты с изображением танцующего скелета. Цитата из *Allegro* квартета звучит на протяжении шести минут (40:23–46:00). «Ты знаешь, как давно я не слышала этот квартет? Когда его передают по радио, я его выключаю. Мне становилось плохо, физически плохо, когда я его слышала. Но пора уже мне вернуть себе моего Шуберта, моего любимого композитора», – говорит Паулина. Затем, чтобы доктор погрузился в воспоминания, она оставляет его наедине с квартетом на десять минут экранного времени, выясняя в это время отношения с супругом (52:05–01:02). Подсудимый умоляет прекратить пытку музыкой. Зона кульминации длится двадцать минут, и музыка квартета утверждается здесь в качестве амбивалентной сверхтемы смерти-насилия.

Во второй зоне кульминации доктор под дулом пистолета признается в полученном удовольствии от пыток над пленными. После «чисто-сердечного» признания сцена обрывается, перед зрителем предстает открытый финал в концертном зале, где Паулина, Херардо и Миранда слушают квартет «Смерть и девушка» (1:38:41–01:43:27). Полански не дает точных ответов на вопросы: смогла ли Паулина преодолеть травму, действительно ли виновен доктор Миранда, возможно ли восстановить справедливость через месть, возможно ли прощение? Герои остаются подвешенными в пограничной ситуации между жизнью и смертью, что подчеркнуто *длящейся* цитатой *Allegro* из квартета Шуберта.

В фильме «Смерть и девушка» музыка Шуберта представлена в качестве лейттемы, которая, по определению Т. Ф. Шак, несет на себе следующие функции: «репрезентативные (информационные, характеристичные), формообразующие, развивающие, драматургические» [10, с. 110]. Кроме того, лейттема смерти репрезентируется режиссером как *длящийся* статичный аффект, напоминающий барочную аффективность. Барочный аффект – это «...некая канонизированная эмоция, за которой закреплён собственный набор мелодических, гармонических, интонационных формул <...> желание композитора выразить как можно точнее большое количество очень конкретных эмоций приводит к предельному абстрагированию...» [11]. Как и барочный аффект с его «масштабностью высказывания, требовавшей сольного номера достаточной протяженности, не афористичного, а полновесного выражения», *длящийся* аффект цитаты влияет на все уровни кинотекста – это буквально «разлитый во времени», везде проникающий символ смерти [12, с. 282]. Благодаря музыке Шуберта в фильме структурно и семантически формируется время-пространство смерти, маркирован вход и пребывание героев в зоне танатического. Таким образом, вступая в звукозрительный контрапункт с изображением, сталкиваясь с экранном насильем, музыкальная семантика Струнного квартета «Смерть и девушка» сливается с трагическими событиями видеоряда, работает на усиление ощущения обреченности, герои не могут избавиться от призраков прошлого, разорвать круг насилия и покинуть пространство смерти.

---

### ЛИТЕРАТУРА

---

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: РИПОЛ классик, 2021. 512 с.
2. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 404 с.
3. Кириллова О. А. Пролегомены к нататологии кино: смерть и экранный хронотоп, линейность и монтаж // Вестник Самарской гуманитарной академии: Философия. Филология. 2014. № 1. С. 17–26.

4. Кино и его призраки: Интервью с Жаком Деррида / пер. с франц. А. Черноглазова // Сеанс. 2005. № 21/22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (дата обращения: 13.05.2023).
5. Кириллова О. А. Мортальный кинокод и возможности танатологии кино // Журнальный клуб Интелрос НЛО. 2014. № 130. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/130-2014/26175-mortalnyy-kinokod-i-vozmozhnosti-tanatologii-kino.html> (дата обращения: 13.05.2023).
6. Михеева Ю. В. Проблема трагического в русской музыке XX века (на материале творчества Д. Шостаковича и А. Шнитке): автореферат дис. ... канд. философ. наук (09.00.04). М., 1999. 26 с.
7. Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
8. Худенко Е. А. Сюжет «Смерть юной девы» в поэтике рассказов И. А. Бунина // Культура и текст. 2020. № 4. С. 25–34.
9. Журкова Д. А. Убийственная сила классической музыки: современные киногерои и их музыкальные пристрастия // Наука телевидения. 2013. Т. 10. С. 202–212.
10. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: монография. Краснодар: КГУКИ, 2010. 356 с.
11. Хрущева Н. А. Возвращение аффекта. URL: <https://ripol.ru/company/press/26421.html?PHPSESSID=jr2rrn493uq4gvjgipinpu264&start=192> (дата обращения: 13.05.2023).
12. Коленько С. Г. Соната, чего ты от меня хочешь? // Studia culturae. 2013. № 16. С. 278–286. URL: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/viewFile/504/503> (дата обращения: 13.05.2023).

---

### REFERENCES

---

1. *Bodriiur Zh.* Simvolicheskii obmen i smert' [Symbolic exchange and death]. Moscow: RIPOL klassik, 2021. 512 p.
2. *Vanslov V.* Estetika romantizma [Aesthetics of Romanticism]. Moscow: Iskusstvo, 1966. 404 p.
3. *Kirillova O.* Prolegomeny k natatologii kino: smert' i ekranni khronotop, lineinosť i montazh [Prolegomena to the natatology of cinema: death and the screen chronotope, linearity and montage]. In: Vestnik Samarskoi gumanitarnoi akademii: Filosofii. Filologii [Bulletin of the Samara Academy for the Humanities: Philosophy. Philology]. 2014. No. 1. Pp. 17–26.
4. Kino i ego prizraki: Interv'iu s Zhakom Derrida [Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida]. Per. s frants. A. Chernoglazova. In: Seans [Session]. 2005. No. 21/22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (date of application: 13.05.2023).
5. *Kirillova O.* Mortal'nyi kinokod i vozmozhnosti tanatologii kino [Mortal film code and possibilities of film thanatology]. In: Zhurnal'nyi klub Intelros NLO [Magazine Club Intelros UFO]. 2014. No. 130. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/130-2014/26175-mortalnyy-kinokod-i-vozmozhnosti-tanatologii-kino.html> (date of application: 13.05.2023).
6. *Mikheeva Yu.* Problema tragicheskogo v russkoi muzyke XX veka (na materiale tvorchestva D. Shostakovicha i A. Shnitke) [The problem of the tragic in Russian music of the 20th century (based on the work of D. Shostakovich and A. Schnittke)]: avtoreferat dis. ... kand. filosof. nauk. Moscow, 1999. 26 p.
7. *Adorno T.* Filosofiya novoy muzyki [Philosophy of new music]. Moscow: Logos, 2001. 352 p.
8. *Khudenko E.* Siuzhet «Smert' iunoi devy» v poetike rasskazov I. A. Bunina [The plot «Death of a young maiden» in the poetics of stories by I. A. Bunin]. In: Kul'tura i tekst [Culture and text]. 2020. No. 4. Pp. 25–34.
9. *Zhurkova D.* Ubiistvennaia sila klassicheskoi muzyki: sovremennye kinogeroi i ikh muzykal'nye pristrastiia [The Killing Power of Classical Music: Modern Movie Heroes and Their Musical Predilections]. In: Nauka teledeniia [The science of television]. 2013. Vol. 10. Pp. 202–212.
10. *Shak T.* Muzyka v strukture mediateksta [Music in the structure of media text]: monograph. Krasnodar: KGUKI, 2010. 356 p.
11. *Khrushcheva N.* Vozvrashchenie affekta [Return of affect]. URL: <https://ripol.ru/company/press/26421.html?PHPSESSID=jr2rrn493uq4gvjgipinpu264&start=192> (date of application: 13.05.2023).
12. *Kolen'ko S.* Sonata, chego ty ot menia khochesh'? [Sonata, what do you want from me?]. In: Studia culturae [Studia culturae]. 2013. No. 16. Pp. 278–286. URL: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/viewFile/504/503> (date of application: 13.05.2023).

**Комарова Анастасия Алексеевна**

кандидат искусствоведения, специалист по работе с иностранными студентами  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*anastasiakomarova@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0002-3563-1625

**Anastasiya A. Komarova**

Ph. D. (Arts), Specialist in Work with Foreign Students  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
344002, Russia, Rostov-on-Don  
*anastasiakomarova@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0002-3563-1625

# МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ

## MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY



УДК 78.01

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_63

**ЧЖАО ЦЗЭХУА**

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки*

### ФИЛОСОФСКАЯ ОСНОВА КИТАЙСКОГО ВАРИАНТА ДОДЕКАФОННОЙ ТЕХНИКИ НА ПРИМЕРЕ ДИПТИХА ВАН ЛИСАНА «ГЛАВНЫЕ МЫСЛИ ДВУХ СТИХОТВОРЕНИЙ ЛИ ХЭ»

Феномен синтеза явлений китайской и европейской культур является одной из центральных тенденций в развитии китайской академической музыки XX века. Особый исследовательский интерес в данной сфере вызывает изучение тенденции преломления постулатов древнекитайской философской мысли через призму достижений современной музыкальной традиции европейской школы. Настоящая статья представляет авторский подход к изучению особенностей использования додекафонной техники в контексте музыкальной культуры Китая XX века на примере одного из репрезентативных в данном плане произведений – фортепианного диптиха Ван Лисана «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» (李贺诗意二首), написанного в начале 1980-х годов. Автор публикации изучает особенности подхода художника к работе с серийной техникой на основе анализа двух частей вышеупомянутого произведения: «Мечта о небесах» (梦天) и «Император Цинь пьет вино» (秦王饮酒) – с учетом композиционного, акустического, гармонического и изобразительного планов. В результате проведенного исследования автор статьи приходит к выводу о том, что, даже прибегая к додекафонной технике, Ван Лисан остается верен национальной традиции, но трактует ее весьма индивидуально, относясь к серии как к самостоятельному символу, с помощью которого можно передать китайскую космогонию. Философская основа, заложенная в серийной технике Ван Лисана, воплощается в образе полной дуалистической гармонии мира от слияния полюсов *инь* и *ян*, где акустические особенности серии из 12 тонов служат для интерпретации процессов взаимодействия двух указанных противоположных начал.

Ключевые слова: додекафония, китайская серийная техника, Ван Лисан, фортепианный цикл «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ», философская основа в китайской музыке.

Для цитирования: Чжао Цзэхуа. Философская основа китайского варианта додекафонной техники на примере диптиха Ван Лисана «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 63-69.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_63

**ZHAO ZEHUA**

*M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory*

### THE PHILOSOPHICAL BASIS OF THE CHINESE VERSION OF THE DODECAPHONY ON THE EXAMPLE OF WANG LISAN'S DIPTYCH «THE BASIC IDEAS OF TWO POEMS BY LI HE»

Synthesis of Chinese and European culture is a major tendency in development of Chinese academic music in the 20th century. The special research interest in this area is caused by studying the tendency of ancient Chinese philosophical thought refraction through the prism of modern European school musical tradition achievements. Using the example of one of the most representative works in this respect, Wang Lixan's piano diptych «The basic ideas of Two Poems by Li He» (李贺诗意二首), written in the early 1980s, this article presents the author's approach to studying the peculiarities of the use of the dodecaphony in

the context of 20th-century Chinese musical culture. The author studies the features of the artist's approach to the twelve-tone technique based on the analysis of two parts of the above-mentioned work, «Dream of Heaven» (梦天) and «Emperor Qin Drinking» (秦王饮酒), in terms of compositional, acoustic, harmonic and artistic points of view. As a result of this research, the author concludes that even though Wang Lisan uses dodecaphony, he remains faithful to the national tradition and interprets it very individually, treating the series as an independent symbol that is used to convey the Chinese cosmogony. The philosophical basis of Wang Lisan's seriality is embodied in the image of the perfect dualistic harmony of the world resulting from the unity of «Yin» and «Yang», where the twelve-tone series acoustic characteristics serve to interpret the processes of these two opposing principles interaction.

Keywords: dodecaphony, Chinese serial technique, Wang Lisan, piano cycle «The basic ideas of Two Poems by Li He», philosophical basis in Chinese music.

For citation: Zhao Zehua. The Philosophical Basis of the Chinese Version of the Dodecaphony on the Example of Wang Lisan's Diptych «The basic ideas of Two Poems by Li He» // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 2. Pp. 63-69.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_63

Творческое наследие Ван Лисана<sup>1</sup> является репрезентативным примером китайской академической музыки, синтезирующей главные особенности развития фортепианного искусства страны. В исследовательском аспекте произведения композитора интересны тем, что в них отражается центральная тенденция китайской музыкальной культуры – соединение современных европейских композиторских техник с национальными традициями [1, с. 5].

Обращение к философским и эстетическим концепциям древности – весьма частая практика среди китайских композиторов [2, с. 81–82; 3, с. 95]. Стихи известного китайского поэта Ли Хэ<sup>2</sup>, содержащие спектр образных символов китайской философии, оказались актуальными для композитора, экспериментирующего с весьма новаторскими для китайской музыки XX века западноевропейскими техниками композиции. Вдохновившись художественными достижениями литературных произведений Ли Хэ, Ван Лисан решает актуализировать «главные мысли» двух его стихотворений – «Мечта о небесах» (梦天) и «Император Цинь пьет вино» (秦王饮酒)<sup>3</sup> – средствами современного музыкального языка. В 1980-х композитор воплощает литературные образы названных работ в одноименных произведениях фортепианного диптиха «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» (李贺诗意二首). Перед тем, как перейти к анализу композиционного, акустического, гармонического и художественного планов данного цикла, обратимся к образной сфере текстов Ли Хэ.

Первое стихотворение<sup>4</sup> – «Мечта о небесах» [4, с. 390]:

*Старый заяц и грустная жаба тоскуют на бледном небе.*

*Облачные дворцы опустили косые лунные стены.*

*Яшмовое колесо прокатилось по травам в росистом блеске.*

*Фениксовые подвески бессмертья цветут на коричневой ветке.*

*Желтый прах и прозрачная влага молчат под Тремя горами.*

*Тысячелетия, точно кони, в пути друг друга сменяют.*

*Издали Равные области вижу, как девять колечек дыма.*

*Невозмутимые воды моря в широком блюде застыли.*

Второе стихотворение<sup>5</sup> – «Император Цинь пьет вино» [1, с. 79]:

*Император Цинь путешествует по космосу на тигровой спине, мерцание его меча озаряет ясные голубые небеса. Когда Сихэ бьет солнце, звенит стекло; пепел старого мира, сожженный дотла, развеивается повсюду; вечный мир царит.*

*Выпивая вино из фляги-дракона, он приглашает бога вина присоединиться к нему, его отправленная в золото пипа звенит – динь-динь – в ночи. Стук дождя по озеру Дунтин звучит, как звуки флейты; в опьянении Император кричит на луну, заставляя ее изменить направление движения.*

*Серебряные облака сгустились высоко, рассвет приходит к украшенному драгоценностями дворцу; слуга объявляет о наступлении ночи. В цветочном дворце с его нефритовыми фениксами поет очаровательный женский голос.*

*Служанка в желтом халате, украшенном малиновым узором, танцует и воспевает царствование Императора. Свечи источают легкий дым; глаза служанки наполнились слезами чистой воды.*

Изучая символику образной сферы данных стихотворений, можно обнаружить, что автор «зашифровал» в них контакт двух противополо-



ложных начал – *инь* и *ян*. Символами *инь* выступают образы зайца, жабы, а также желтый цвет, влага, морские воды, – в императорском Китае они считаются предвестниками удачи и богатства. Мотивами, отсылающими к полюсу *ян*, являются яшмовое колесо, кони и горы, а также фигуры тигра и дракона – существ, которые, согласно китайской мифологии, обладают наибольшей духовной силой и олицетворяют власть. Примечательно, что в традиционной китайской философии дуализм антагонистических полюсов *инь* и *ян* лежит в основе космогонической концепции целостности и гармонии мира [5, с. 135], олицетворяет собой процессы, происходящие в Космосе и в мире людей [6, с. 53]. Если в европейской традиции в столкновении противоположностей заложено представление о борьбе Добра и Зла, то у китайцев – естественный ход развития природы [7, с. 11; 8, с. 326]. Посмотрим, как претворяется данная мифопоэтическая идея в названном произведении Ван Лисана.

В первую очередь, на философский лейтмотив диптиха «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» указывает то, что в основе композиции обеих пьес лежит одна серия из последовательности интервалов. Это свидетельствует о двуединстве *инь* и *ян* как образе целостного мира: ч. 5 – б. 2 – м. 3 – ум. 5 – б. 2 – м. 3 – б. 3 – м. 3 – м. 3 – м. 2 – ч. 4 (Схема 1). В каждой из пьес указанный дуализм представлен по-своему – в соответствии с содержанием стихов, послуживших художественной основой музыки.

Условно данная серия состоит из 3 сегментов, первый из которых имеет фольклорную основу и представляет собой неполный пентатонический ряд из 4 звуков (e–b–a–f), а второй, отсылающий к народным ладам, – это трихорд из 3 звуков (h–cis–e). В философском плане это пространство образа *инь* – устойчивого начала, стремящегося к покою и укорененного в традиции. Третий и последний сегмент, состоящий из 4 тонов (c–a–fis–g), напротив, опирается на ум. 3+м. 2, что создает диссонирующее звучание, олицетворяющее энергичную природу *ян*. Завершающий интервал ч. 4 является отражением начальной ч. 5, замыкая серию и символизируя диалектический синтез противоположных начал.

Форма пьесы «Мечта о небесах» трехчастная. В первой части серия проводится 4 раза, причем окончание одного проведения всегда накладывается на начало следующего. В третьем проведении фактура усложняется, звуки серии собираются в вертикаль (Пример 1), которая при динамике *p* – *pp* и ремарке *dolcissimo* обретает весьма фантастичное и мистическое звучание. Учитывая особую тенденцию китайских композиторов к последовательному отражению

в музыке поэтических образов, уместно предположить: этот фрагмент является отсылкой к строке Ли Хэ: «Желтый прах и прозрачная влага молчат под Тремя горами». Подтверждением данной трактовки может служить то, что последовательность звуков серии не соблюдена. Это позволяет трактовать указанное проведение как развивающий раздел первой части, являющийся музыкальным воплощением мечты о соединении полюсов *инь* и *ян*.

Весьма интересно представлена серия в среднем разделе (тт. 23–46): первые 7 звуков расположены последовательно, но транспонированы на квинту вверх от В, а последние звуки образуют фигурацию в верхнем регистре фортепиано, имитируя звучание колокольчиков, доносящихся из «облачных дворцов» (Пример 2).

Данный музыкальный фрагмент также можно трактовать с позиции двуединства *инь* и *ян*: за счет фактурного расслоения пластов композитор достигает звукоизобразительного эффекта дуальности мира. Первые 4 звука серии (неполный пентатонический ряд), проходящие в нижнем регистре, ассоциируются с миром людей, а перезвоны колокольчиков в верхнем регистре воспринимаются как звуки мира небожителей. Повторение фигураций шестнадцатых в верхнем регистре приводит к тому, что серия теряется в слуховом восприятии. Это дает основание рассматривать указанный прием как отсылку к воплощению идеи вечного круговорота жизни, мечты о слиянии с Природой и Космосом. Однако в репризе (с т. 47) равновесие данного мифопоэтического образа разрушается: серия транспонируется на квинту вниз (от As), от всего серийного ряда остаются только первые 7 звуков, вытесняя переливы небесных колокольчиков. В образном плане описанное можно трактовать как подтверждение утопического характера стремления композитора к мировой гармонии. Таким образом, в драматургии первой пьесы Ван Лисан сосредоточивается на линии мистцизма и меланхолии, а само произведение имеет несколько мрачный характер.

В пьесе «Император Цинь пьет вино», имеющей повествовательные черты, композитор «достраивает» целостную картину мира, достигая с ним абсолютной гармонии. Здесь Ван Лисан использует весьма необычную, не характерную для европейской музыки форму, основанную на вариациях со вступлением и кодой. При этом особый интерес представляют композиционные особенности сменяющихся вариаций, построенных на материале серии со сменой фактуры и ритма. Возможно, тем самым композитор хотел передать языком музыки непрерывный круговорот жизни на фоне незыблемого и вечного Космоса.

В процессе варьирования примечательно дробление ритма: триоли сменяются шестнадцатыми, за счет чего достигается отсылка к образам пьесы «Мечта о небесах» в виде эффекта колокольного звучания в первой вариации (Пример 3). Однако в сравнении с первой частью цикла звукоизобразительный план здесь словно отражается в зеркальной плоскости. Теперь композитор переносит фактурные паттерны в верхний регистр, соотнося их с первыми тонами серии, то есть основываясь на пентатонике, заполняя нижний и средний регистры хроматизированной второй части серии выдержанными аккордами. При этом серия выстраивается в вертикаль (четырежды в тт. 39–41), образуя кластер с впечатляющим акустическим эффектом и воплощая тем самым апофеоз слияния *инь* и *ян*.

Эффект колокольности переносится и во вторую вариацию (тт. 43–60), которая воспринимается на слух как естественное продолжение предыдущего раздела, несмотря на смену ритма (шестнадцатые) и фактуры. Ван Лисан делит мелодию и аккомпанемент на горизонтальные линии, причем в басу октавами проводится серия, а в аккомпанементе остаются паттерны из первых четырех звуков серии. По своему положению данный момент занимает центральное место в пьесе и может быть сопоставлен с композиционным центром стихотворения Ли Хэ «Император Цинь пьет вино»: «Стук дождя по озеру Дунтин напоминает звуки флейты; в опьянении Император кричит на луну, заставляя ее изменить направление движения». В образном плане это момент экстатического восторга и напряжения (тт. 57–60), которые спадают после того, как движение шестнадцатыми прекращается, и серия опять собирается в вертикаль.

Точно такой же контраст и переключение настроения переданы в тексте литературного первоисточника в строках, следующих за вышеприведенными: «Серебряные облака сгустились высоко, рассвет приходит к украшенному драгоценностями дворцу; слуга объявляет о наступлении ночи». Акустически данный момент излагается Ван Лисаном в третьей вариации (с т. 61), приносящей успокоение и разрядку. Здесь вновь слышны голоса небесных колокольчиков в верхнем регистре с характерным легким стеклянным звучанием. При этом композитор не придерживается последовательности сегментов серии, но переставляет трихорды (7–8–9, 1–2–4, 7–2–3). Данное смешение воспринимается как намек на спутанное сознание императора, сомнамбуличность, переход в иное эмоциональное состояние (Пример 4).

Далее Ван Лисан вновь обращается ко всем трем вариациям и повторяет указанный раздел

(с т. 75 до конца) в той же последовательности, постоянно преобразуя его, но придерживаясь при этом единства фактуры и принципа работы с серийной техникой. Так, повторение первой вариации (тт. 75–78) фактически неизменно, второй (тт. 79–86) – крайне сокращено, а третьей (тт. 87–102) – значительно расширено. Серия здесь то собирается в вертикаль (т. 89), то распадается на сегменты и приобретает характер свободной импровизации на основе серийных оборотов с эффектом звучания кластера. При этом трансформации во втором вариационном разделе никоим образом не отражаются на общем настроении пьесы, олицетворяющей состояние гармонии Вселенной и меланхолической радости от соединения энергий *инь* и *ян*. К такому же символическому образу стремится в своих стихах и Ли Хэ, подтверждение чему находим в последних строках автора: «Свечи источают легкий дым; глаза служанки наполнились слезами чистой воды».

Таким образом, в пьесе «Император Цинь пьет вино» композитор запечатлевает мировую гармонию – недостижимый объект желаний пьесы «Мечта о небесах», достраивая и объединяя картину мира двух произведений, образуя единство цикла как символа реализации всеобщей гармонии Вселенной.

Основываясь на выполненном анализе, можно выделить некоторые особенности работы китайских композиторов, в частности Ван Лисана, с додекафонной техникой. Очевидно, композитор рассматривает технические возможности и акустические особенности серии как интеллектуальный инструмент «кодировки» музыкального воплощения китайской философии, эстетики и мироощущения. В диптихе «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ», обращаясь к западноевропейской технике композиции, Ван Лисан остается в парадигме традиционного китайского мировосприятия, для которого серия из 12 тонов – это отражение многогранных ипостасей *инь* и *ян*.

Принципы работы с серией у Ван Лисана очень просты: чаще всего композитор использует основной вид серии, практически не применяя обращений и ракоходов. Наиболее характерный прием – выстраивание серии в вертикаль, причем серия может делиться на сегменты, и половина серии проводится по горизонтали на фоне собранного в аккорд второго сегмента серии. Иногда же серия делится на значительное количество сегментов (интонации по 3–4 ноты), которые сочетаются друг с другом. Таким образом, автор образует акустические кластеры для достижения определенных художественных целей в особо насыщенных в эмоциональном плане местах, изображая не-

зыблемость космического пространства, описывающая чувство гармонии от полного слияния с Все-

ленной и воссоздавая картины умиротворения и покоя совершенного мира.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ван Лисан (汪立三; 24 марта 1933 – 6 июля 2013) – известный китайский композитор, пианист, педагог.

<sup>2</sup> Ли Хэ (李贺; ок. 790–816) – китайский поэт периода династии Тан. Сохранилось около 240 его стихотворений, составивших два сборника: «Собрание песен и стихов Ли Хэ» и «Вай цзи».

<sup>3</sup> Соединение древней поэзии Ли Хэ с современной композиторской техникой не было случайным для Ван Лисана. Известно, что в XX веке творчество Ли Хэ имело особую популярность, поскольку это был один из любимых поэтов Мао Цзэдуна.

<sup>4</sup> Перевод с китайского выполнен А. Сергеевым [4, с. 390].

<sup>5</sup> Перевод с китайского выполнен Чжао Цзэхуа.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема 1

Ван Лисан. Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ  
Основная серия



Пример 1

Ван Лисан. Мечта о небесах



Пример 2

Ван Лисан. Мечта о небесах



Пример 3

Ван Лисан. Император Цинь пьет вино





## ЛИТЕРАТУРА

1. 童道锦, 王秦雁. 汪立三钢琴作品选. 上海: 上海音乐出版社, 2013. 250 页 / *Tun Daojin, Wang Qinyan. Selected Works for Piano by Wang Lisan. Shanghai: Shanghai publishing house of music, 2013. 250 p.*
2. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京: 华乐, 1996. 181 页 / *Bian Meng. Formirovanie i razvitiye kitayskoy fortepiannoy kultury. Pekin: Kitayskaya muzyka, 1996. 181 s.*
3. 付龙. 音画的交响影像与中国音乐的表现性研究. 北京: 中国传媒大学, 2017. 125 页 / *Fu Long. Issledovanie osobennostey i vyrazitel'nykh vozmozhnostey zvukovykh i khudozhestvennykh obrazov v kitayskoy muzyke. Pekin: Izd-vo Kommunikatsionnogo universiteta Kitaya, 2017. 125 s.*
4. Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.) / сост. Л. З. Эйдлин. М.: Художественная литература, 1987. 479 с.
5. Петров А. А. Ван Би (226–249): Из истории китайской философии. М.: Изд-во АН СССР, 1936. 136 с.
6. Ткаченко Г. А. Хаос и космос в традиционной китайской космологии и антропологии // Вестник культурологии. 2009. № 4. С. 102–108.
7. Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм: Космологическая символика древних китайцев. История. Трактовка в литературе и искусстве. М.: Наука, 1975. 134 с.
8. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1991. Т. 1. 720 с.

## REFERENCES

1. 童道锦, 王秦雁. 汪立三钢琴作品选. 上海: 上海音乐出版社, 2013. 250 页 / *Tong Daojin, Wang Qinyan. Selected Works for Piano by Wang Lisan. Shanghai: Shanghai publishing house of music, 2013. 250 p.*
2. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京: 华乐, 1996. 页码: 81–82 / *Bian Meng. The Formation and Development of Chinese Piano Culture. Peking: Chinese Music, 1996. 181 p.*
3. 付龙. 音画的交响影像与中国音乐的表现性研究. 北京: 中国传媒大学, 2017. 页码: 95–96 / *Fu Long. A Study of the Peculiarities and Expressive Possibilities of Sound and Art Images in Chinese Music. Peking: Communication University of China, 2017. 125 p.*
4. Poeziya epokhi Tan (VII–X vv.) [Poetry of the Tang epoch (The 7th–10th centuries)]. Comp. by L. Eidlin. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1987. 479 p.
5. Petrov A. Van Bi (226–249): Iz istorii kitayskoi filosofii [Van Bi (226–249): From the History of Chinese Philosophy]. Moscow: USSR Academy of science, 1936. 136 p.
6. Tkachenko G. Khaos i kosmos v traditsionnoy kitayskoi kosmologii i antropologii [Chaos and Cosmos in Traditional Chinese Cosmology and Anthropology]. In: Vestnik kul'turologii [Bulletin of Cultural Studies]. 2009. No. 4. Pp. 102–108.
7. Sychev L., Sychev V. Kitayskiy kostyum: Kosmologicheskaya simbolika drevnikh kitaytsev. Istoriya. Traktovka v literature i iskusstve [Chinese costume: Cosmological symbolism of the Ancient Chinese. History. Interpretation in Literature and Art]. Moscow: Nauka, 1975. 134 p.
8. Mify narodov mira: entsiklopediya [Myths of the world peoples: encyclopedia]: in 2 vol. Ed. by S. Tokarev. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1991. Vol. 1. 720 p.

**Чжао Цзэхуа**

аспирант кафедры теории музыки  
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки  
Россия, 603005, Нижний Новгород  
*zhaozehuajim@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-9812-3081

**Zhao Zehua**

Postgraduate Student at the Department of Music Theory  
M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory  
Russia, 603005, Nizhny Novgorod  
*zhaozehuajim@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0001-9812-3081

# АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

## ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH – TWENTY-FIRST CENTURIES



УДК 78.04

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_70

**А. П. ДЕДЮРИН**

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова*

### ЕЩЕ РАЗ О СОДЕРЖАНИИ СОНАТЫ ДЛЯ БАЯНА АЛЬБИНА РЕПНИКОВА

Статья посвящена одному из значимых сочинений А. Л. Репникова – Сонате для баяна (1981), принадлежащей зрелому периоду творчества композитора. Имя Репникова хорошо известно среди баянистов. Наибольшей популярностью у исполнителей пользуются ранние сочинения мастера, более поздние исполняются реже. В исследовательской литературе ситуация аналогична – анализу подвергаются преимущественно ранние опусы. При этом образный строй и язык зрелых сочинений Репникова усложнился, и в данном отношении исполнителю необходимы разъяснения специалиста.

Из воспоминаний В. Л. Калаберды, первого исполнителя Сонаты, известно о намерении композитора дать частям определенные названия. Подзаголовки проливают свет на образный строй и содержание сочинения. В Сонате доминирует образ времени, предстающий по ходу развития в различных ипостасях. Первая часть символизирует онтологическое время, идущее «из глубины веков». С данным периодом связан образ рунопевца, ведущего эпический рассказ о событиях далекого прошлого. Сам образ возникает из-за использования в главной теме комплекса черт, свойственных руническому напеву. Вторая часть рисует образ «времени быстролетящего», стремительный бег которого показан средствами причудливого скерцо. Третья часть, «Детский реквием», опирается на интонации песни «Позабыт, позаброшен», репрезентирует идею конечности человеческой жизни, а также выводит на первый план героя, чувствующего себя в современном мире некомфортно. Финал Сонаты, предполагавший подзаголовок «Автопортрет», подталкивает к выводу: главный герой, конфликтующий с современностью и социумом, есть не кто иной, как сам автор. Склонность Репникова к автобиографичности в музыке подтверждалась исследователями и самим композитором. В названной Сонате данное свойство проявилось благодаря присутствию авторской монограммы в тематизме сочинения. Несмотря на внушительный объем, наличие контрастных частей, и в образном, и в композиционном плане Соната представляет собой единое монолитное сочинение, чему способствует использование приема аттасса, а главное – многочисленные тематические арки между частями. Постигание композиционных и образно-драматургических особенностей баянной Сонаты Репникова сможет пробудить к произведению интерес со стороны многих исполнителей.

Ключевые слова: баян, программность, Альбин Репников, содержание, Соната для баяна.

Для цитирования: Дедюрин А. П. Еще раз о содержании Сонаты для баяна Альбина Репникова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 70–78.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_70

**A. DEDYURIN**

*A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory*

**ONCE AGAIN ABOUT THE CONTENT  
OF THE SONATA FOR BAYAN BY ALBIN REPNIKOV**

The article is devoted to one of the most significant works of A. Repnikov – Sonata for bayan (1981), composed by a mature author. The name of Repnikov is well known among bayan players. The most popular among performers are his early compositions, and later ones are performed less often. The situation is similar in the academic literature: it mainly deals with early opuses. At the same time, the figurative structure and language of Repnikov's mature compositions have become more complicated, the performer needs explanations in this regard.

From the memoirs of V. Kalaberda, the first performer of the Sonata, it is known about the composer's intention to give certain names to the parts. The subheadings shed light on the figurative structure and content. The Sonata is dominated by the image of time, appearing in various forms in the course of development. The first part symbolizes the ontological time coming "From the depths of centuries". It is associated with the image of a rune singer leading an epic story about the events of the distant past, and arising from the use of some features of a runic chant in the main theme. The second part draws the image of "Time fleeting", the rapid running of which is shown by means of a bizarre scherzo. The third part, "Children's Requiem", is based on the intonation of the song "I'm forgotten and neglected" and represents the idea of the finiteness of human life, and also brings out the hero who feels uncomfortable in the modern world. The finale of the Sonata, which supposed to have the subtitle "Self-portrait", pushes to the conclusion that the main character, who is in conflict with modernity and society, is no one else than the author himself. Repnikov's penchant for autobiographical features in music was confirmed by researchers and the composer. In the Sonata, it was manifested by the presence of the author's monogram in the musical themes. Despite the impressive volume and the presence of contrasting parts, both figuratively and compositionally, the Sonata is a single monolithic composition. This is facilitated by the use of the attacca, and most importantly – the numerous thematic arches between the parts. Comprehension of the compositional and figurative features of Repnikov's Bayan Sonata would be able to awaken performing interest in it.

Keywords: bayan, programming, Albin Repnikov, content, Sonata for bayan.

*For citation: Dedyurin A. Once again about the content of the Sonata for bayan by Albin Repnikov // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 2. Pp. 70-78.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_70



Творчество выдающегося композитора Альбина Леонидовича Репникова (1932–2007) хорошо знакомо каждому исполнителю на русских народных инструментах. Этого автора с полной уверенностью можно назвать классиком баянной литературы, чей вклад в становление и развитие академического репертуара для баяна трудно переоценить.

Произведения Репникова несут на себе печать оригинального композиторского стиля, неповторимого авторского почерка. По мнению исследователей В. Калаберды, А. Белобородова, И. Барановой и др., в своем творчестве Репников синтезирует фольклорные истоки и современные технико-стилевые тенденции и приемы (см.: [1; 2]). Однако композитор не обрабатывает народные мелодии, а пишет собственные на основе фольклорных интонаций, что позволяет считать мастера продолжателем сложившегося в 1950–

1980 гг. творческого направления «Новая фольклорная волна». Приметами неофольклоризма в творчестве Репникова можно назвать тяготение к архаике, попевочное строение мелодий, мелодическую вариантность, переменную ритмику и метрику, преобладание вариантно-вариационных принципов развития [3, с. 130].

В целом, творчество Репникова принято делить на два периода – ленинградский и карельский [4, с. 8]. Образный строй сочинений, созданных в течение каждого из данных периодов, имеет определенные отличия. Ранние произведения композитора, написанные в Ленинграде: «Каприччио» (1960), «Скерцо» (1962), «Концерт-поэма» (1963), «Речитатив и токката» (1967), «Концертино» (1970) и др., – по мысли М. Имханицкого, характеризуются жизнеутверждающим началом, отображением многоцветия окружающего мира [5, с. 45]. На рубеже

ленинградского и карельского периодов появилась Концерт № 3 для баяна, камерного оркестра и ударных, который, хотя и написан в Ленинграде, знаменует собой переход к новому творческому этапу. В Карелии стиль композитора эволюционировал, и в таких сочинениях, как «“Острова” (Северная фреска)» (1976), «Посвящение В. В. Андрееву» (1985), наблюдаются драматизация образной сферы, расширение интонационных средств, усиление роли полифонии, усложнение гармонического языка, более глубокое проникновение в народно-песенные источники. Одним из наиболее значимых произведений карельского этапа, созданных Репниковым для любимого инструмента, является написанная в 1981 году Соната для баяна.

Сонату, как и творчество Репникова в целом, исследователи не обошли вниманием. В седьмом выпуске сборника статей «Баян и баянисты» М. Имханицкий проанализировал ранние сочинения композитора «Каприччио», «Импровизация», «Скерцо», «Бассо-остинато», «Токката», «Концерт-поэма», «Альбом юного баяниста» [5, с. 39–77]. Позднее, в сборнике статей и материалов «Альбин Репников. Музыка на века» названный исследователь осветил также концерты Альбина Леонидовича: «Концерт-поэму», Концерт № 3 для готово-выборного баяна, камерного оркестра и ударных, Концертино для аккордеона соло. Здесь М. Имханицкий выявил основные особенности стиля композитора, а именно: господство импровизационного начала, опору на краткие мелодические попевки, стремление к красочности колорита, насыщенность гармонии остродиссонирующими септаккордами и нонаккордами. Также исследователь впервые отметил стилевые изменения в почерке А. Репникова, которые проявились в Концерте № 3 для баяна с оркестром, переломном сочинении в творчестве композитора, знаменующем переход к карельскому периоду [2, с. 24–59].

В упомянутом сборнике собраны статьи о творчестве композитора, и здесь содержится немало важной информации о сочинениях Репникова, в частности об исследуемой Сонате. Например, статья В. Л. Калаберды посвящена карельскому периоду творчества композитора [2, с. 97–100]. Статья А. Белобородова характеризует творчество А. Репникова в целом и композиционные принципы в частности, а также знакомит читателя с человеческими качествами композитора [Там же, с. 13–16]. В. Панченко, являвшийся учеником Альбина Леонидовича, размышляет о музыке учителя, ее месте в современной культуре [Там же, с. 17–23]. Здесь же помещена статья А. Комарова, в которой, кратко характеризуя программу и образный строй Сонаты для

баяна, автор концентрируется на исполнительском анализе сочинения и дает исполнителям ряд важных рекомендаций [Там же, с. 101–106]. При этом форма и композиционно-драматургические особенности произведения здесь рассматриваются в общих чертах. Однако, на наш взгляд, для более аргументированного применения тех или иных выразительных средств исполнитель должен не только понимать общую программу произведения, но и детально осознавать структуру сочинения, образный строй основных тем, видеть их развитие, а также знать об идеях и мыслях, увлекавших композитора во время написания данной музыки. На этих вопросах мы и сконцентрируемся в рамках настоящей статьи.

Хотя в нотном тексте какие-либо намеки на программу произведения отсутствуют, из воспоминаний одного из первых исполнителей Сонаты – В. Калаберды – известно, что для себя композитор так определял названия частей сочинения: I – «Из глубины веков», II – скерцо «Время быстролетящее», III – «Детский реквием», финал – «Автопортрет» [2, с. 98]. Почему заглавия частей отсутствуют в нотном тексте? Возможно, автор полагал, что подобная конкретизация может «убить» живую интонацию и трепет, а исполнитель, интуитивно ощущая внутреннее содержание сочинения, полнее раскроет грани и оттенки Сонаты. Между тем, авторские подзаголовки игнорировать нельзя, поскольку они проливают свет на образный строй и содержание музыки.

Возможные названия двух первых частей обращены к категориям времени, что представляется не случайным. Среди высказываний Репникова есть слова, которые могут служить одним из ключей к пониманию содержания Сонаты для баяна: «Меня влечет образ шагающего времени как важный фактор жизни» [Там же, с. 102]. В целом можно выделить две области времени<sup>1</sup>, которые обычно отражаются в содержании музыкальных произведений, – метафизическое и человеческое. Первое, «бытийное», находится за пределами человеческого существования и течет независимо, самостоятельно. Второе непосредственно связано с человеком и отмерено его существованием на земле. Человеческое время, в свою очередь, может включать в себя еще несколько видов: психологическое, художественное, религиозное, мифологическое, историческое, физическое и др. [6, с. 71–72]. Многие аспекты, связанные с пониманием категории времени, мы обнаруживаем у А. Репникова.

Первая часть исследуемой Сонаты построена на чередовании двух тем. Открывается сочинение фигурациями в нижнем регистре; волнообразные призывные интонации рисуют строгий и даже грозный образ суровой карельской при-



роды. Поначалу данные фигурации воспринимаются как пролог, однако дальнейшее развитие позволяет признать их самостоятельной темой, которая в различных вариантах проходит через весь цикл, встречаясь в ключевых, кульминационных моментах Сонаты (в конце I части, в конце вступления II части, в кульминации III части).

Фигурации опираются на отмечаемое Н. Кравцовым «остроумное использование особенностей» клавиатур баяна [2, с. 77]: в теме используется симметричное движение пальцев правой и левой руки в верхних частях клавиатур. Указанное движение имеет особенность – противопоставление синхронности пальцевого движения и асинхронности (отсутствия унисонности) звукового результата: ход в левой руке (по рядам басов) дает движение мелодической линии по квартам, в правой – по звукам уменьшенного аккорда. Благодаря элементу хаоса, неупорядоченности, привносимому таким приемом, первую тему можно связать с образом онтологического времени (Пример 1)<sup>2</sup>.

Вторая тема интонационно близка руническим напевам, конкретные образцы которых Репников мог почерпнуть из сборника «Песни Карельского края», опубликованного в 1977 году<sup>3</sup>. Не прибегая к прямому цитированию, автор сохранил характерную для рунического напева «типовую ритмическую синтагму», выраженную в краткости начальных ритмических долей и протяженности конечных, а также наличие двух звуковых зон со «ступенеобразной» координацией опор [1, с. 21–22]. Но «калевальский восьмисложник», служащий в эпических песнях «единицей формы», у Репникова уложен в трехдольный размер (Пример 2).

Руна, являясь близким к былинам эпическим жанром, не только дает отсылку к образу древности, но и способствует созданию фигуры рассказчика, рунопевца, повествующего о давно минувших событиях, а следовательно, может восприниматься как символ времени, связанного с человеком. Таким образом, I часть соотносит две контрастные темы, символизирующие разные виды времени – метафизическое и человеческое (мифологическое).

Форма первой части имеет черты сонатности, о чем говорит наличие двух тем, разработочный характер музыкального материала, трехчастность строения. Однако классическое сонатное аллегро как таковое здесь отсутствует. Репников использует форму двойных вариаций, строящуюся на чередовании двух тем, которые с каждым проведением обрастают новыми интонациями, раскрывающими их потенциал<sup>4</sup>.

В отличие от первой части, в которой образ времени экспонирован крупным планом, вторая

часть – скерцо – символизирует быстротечность времени в современном мире. Данная часть написана в сложной трехчастной форме со вступлением, которое целиком построено на звуке *си*, связывающем две части. На фоне названного звука появляются небольшие попевки (напоминающие заклички), из которых складываются три почти одинаковые фразы, выстроенные по принципу *crescendo*, после чего рождается стремительная тема скерцо. В указанной теме используются элементы инструментальных наигрышей – и карельских, и русских, что придает музыке шуточный, озорной характер. Композитор вновь не цитирует подлинные образцы, а использует микроформулы, краткие элементы, которые можно встретить в традиционной музыке для кантеле и йоухикко, а также в пастушеских наигрышах.

Крайние разделы Скерцо почти точно повторяют друг друга, средний же, построенный на материале I части Сонаты, открывается движением ломаными квартами в басу, которые приводят к рунической теме, звучащей в преобразованном виде. Данная тема существенно драматизируется, знаменуя кульминацию этой части (Пример 3).

Напоминающие барабанную дробь триоли мехом в чеканном ритме подчеркивают решительность и непреклонность стремительного движения. Сначала руническая тема звучит грозно, воинственно, напористо, агрессивно, однако перед репризой видоизменяется еще больше и звучит уже гротескно, искаженно, двигаясь по хроматизмам. Ее облик теперь опознается только благодаря характерным ритмическим формулам, разрываемым паузами. Преобразования, произошедшие с рунической темой, символизируют обесценивание в современном мире вечных ценностей и демонстрируют несогласие художника с этим (Пример 4).

Третья часть построена в форме вариаций на сопрано остинато и обрамлена кластером *ля – си-бемоль – до – ре-бемоль*. Выбор указанной формы, характерной для вокальных жанров, не случаен. В теме данной части Репников использует интонации, близкие к песне неизвестного автора «Позабыт, позаброшен»<sup>5</sup>, которая не цитируется буквально. Использование известной жалостливой песни, взывающей у слушателя определенные ассоциации, позволяет композитору передать образ одиночества человека в современном мире (Пример 5). Отгалкиваясь от авторского подзаголовка «Детский реквием», А. Комаров связывает образную сферу данной части с первой детской реакцией на смерть человека [2, с. 104].

В кульминации «Реквиема» словно «прорываются» фигурации первой темы I части Сонаты, после чего тема сиротской песенки больше не

проводится. В этот момент в пространстве сочинения как будто сталкивается время метафизическое со временем человеческой жизни. Возникающая тематическая арка словно подчеркивает конечность и ничтожность человеческого времени в сравнении со временем метафизическим.

Финал Сонаты с условным программным названием «Автопортрет» состоит из двух частей. Показательно, что тематически финал не самостоятелен: здесь сначала получает развитие основная тема скерцо, а затем варьируется тема «Детского реквиема», и обе темы кардинально меняют свой характер и облик. Тема скерцо, звучавшая как наигрыш или причет, в финале представлена в напористом, ритмизованном характере (Пример 6) и только после каденции, являющейся переломным моментом данной части (тт. 86–89), возвращается к первоначальному, узнаваемому слушателем варианту. Далее, вплоть до самого конца, главенствуют интонации сиротской песенки, которые подвергаются вариационному развитию. Эта песенка звучит то очень напряженно, то решительно, то грозно, то торжественно, а в заключении одиноко и жалостливо.

Последнее проведение темы сиротской песни завершается тремя фа-минорными аккордами, которые вполне могли бы завершить Сонату, являя тем самым трагический финал. Однако Репников закончил Сонату стремительной кодой, в которой на фоне басовых фигураций триолями утверждается Ля-мажорное трезвучие, словно давая надежду, вселяя оптимизм. После названного трезвучия завершающий произведение си-бемоль-минорный аккорд в басу звучит скорее не как точка, а как знак вопроса, делая, таким образом, финал открытым.

Обобщая ассоциации с разными типами времени, возникающие в связи с тематизмом и особенностями развития каждой из частей, мы можем осознать целостность содержательной концепции Сонаты. Две первые части сочинения связаны с образами метафизического времени (онтологического, мифологического, современного), а третья и четвертая – с образами времени человеческого. В финале композитор, «сталкивая» стремительно летящее время со временем физическим, демонстрирует конфликт человека и окружающей действительности. Итог можно трактовать двойственно, что выражается в наличии двух вариантов концовки: сначала трагической, за которой следует кода, несущая другой эмоциональный тонус –

надежду. Важно также, что в последней части возникает не просто образ человека, а образ художника, под которым Репников подразумевает себя, ведь не случайно композитор планировал назвать финал «Автопортретом».

Автобиографичность характерна для творчества Репникова, что подтверждают и слова самого мастера («В общем, наверное, вся моя музыка может быть названа “Автопортрет”» [2, с. 98]), и наблюдения исследователей (М. Зуденкова, И. Семаковой), которые отмечают использование во многих сочинениях композитора его музыкальной монограммы. Данный прием был обнаружен в Концерте для двух кантеле, в «Импровизации», в «Скерцо», в «Токкате» и «Каприччио» [2, с. 149]. Соната для баяна не стала исключением. Уже первые фигурации стремятся к опоре на интервал *ля-бемоль – ре*, который можно интерпретировать как монограмму: **АльБин Репников**. В различных видах этот композиторский «автограф» пронизывает все сочинение<sup>6</sup>.

Внушительный объем Сонаты, наличие развернутых и четко очерченных контрастных частей, глубина художественного замысла, характерные для циклической формы, не мешают сочинению оставаться единым, монолитным в образном и композиционном плане. По признанию многих слушателей, Соната воспринимается «на одном дыхании», чему способствует использование приема *attacca*, а главное – многочисленные тематические арки между частями.

В целом, тема времени, по-разному воплотившись в частях Сонаты, маркирует в ее содержании целый ряд идей, среди которых – конфликт человека с окружающей действительностью, осознание художником своего места в современном мире и собственной миссии. Именно так трактовал вопросы, возникающие при анализе данного сочинения, В. Калаберда: «...несущая на уровне программности черты автобиографичности, [Соната] обнажает глубокую идею духовного единства судьбы художника, его мировоззрения и народной драмы»; в Сонате «...главенствует идея-образ, отражающая конфликт в разные периоды жизни человека и социума» [6, с. 98]. Очевидно, что идеи, запечатленные в этой музыке, не теряют своей актуальности по сей день. Остается надеяться, что наши изыскания в области содержания баянной Сонаты Репникова смогут привлечь к данному произведению новые поколения исполнителей.

### •—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

<sup>1</sup> В музыке XX века понимание таких явлений, как время и ритм, стало значительно шире и многообразнее, нежели в предыдущие эпохи. Характеризуя первое из них, исследователи выделяют *Сжатое* или, наоборот,

## Аспекты музыкальной культуры XX—XXI столетий

Расширенное время, Вертикальное и Горизонтальное время, Многослойное время, Пульсирующее время, Аморфное время, Виртуальное время и т. д. [6, с. 71].

<sup>2</sup> А. Комаров рекомендует играть партию левой руки в нижней части инструмента, что, по его мнению, в большей степени обеспечит плавность и непрерывность звучания [2, с. 102]. Однако исполнение данного эпизода, согласно предписаниям автора, поможет исполнителю на тактильном уровне ощутить идентичность позиционного строения начальных фигураций.

<sup>3</sup> Например, тема близка таким записанным на озере Куйто в 1970 году напевам, как Alkusanat, Vellamon neidon onginta, Kanteleen syntu, Purren valtus [7, с. 19–23].

<sup>4</sup> Возможно, отказ от сонатного аллегро вызван использованием рунической темы, имеющей вокальные корни.

<sup>5</sup> Вместе с несколькими другими уголовными шлягерами («Нас на свете два громады», «А ты не стой на льду») она прозвучала в первом звуковом советском кинофильме «Путевка в жизнь» в 1931 году и была хорошо знакома соотечественникам композитора.

<sup>6</sup> Приведем лишь некоторые примеры. В мелодическом движении: Репников Альбин – т. 15; АльБин – тт. 61–64. В составе гармонии: Альбин Репников – I ч., т. 67; II ч., тт. 11–12; III ч., тт. 1–2; финал, тт. 11–13. АльБин Репников: III ч., тт. 6–9, 89–92. Даже в сопоставлении Ля-мажорного и си-бемоль-минорного трезвучий, лежащих в основе гармонии коды, можно «услышать» монограмму «АльБин».

### ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

А. Репников. Соната для баяна. I часть

Musical score for Example 1, showing two systems of piano accompaniment for a bayan. The first system is marked "Sostenuto (♩ = 76 - 80)" and "loco". The second system includes dynamics "p" and "mf", and articulation "ten.".

Пример 2

А. Репников. Соната для баяна. I часть.  
Руническая тема

Musical score for Example 2, showing two systems of piano accompaniment for a bayan. The first system is marked "mf". The second system includes dynamics "mf" and articulation "d.".

Пример 3  
А. Репников. Соната для баяна. II часть.  
Вариант рунической темы из I части

The musical score for Example 3 consists of two systems. The first system features a treble clef staff with a circled '8' above it and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and triplets, with dynamic markings *v* and *mf*. The bass staff contains a steady accompaniment of chords and triplets. The second system is marked *ordinario* and *simile*. The treble staff has a melodic line with triplets and dynamic markings *v* and *mf*. The bass staff continues with a similar accompaniment of chords and triplets.

Пример 4  
А. Репников. Соната для баяна. II часть

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system is marked *Poco più mosso*. The treble clef staff has a melodic line with various intervals and rests. The bass clef staff has a steady accompaniment of chords. The second system continues the melodic and accompanimental lines.

Пример 5  
А. Репников. Соната для баяна. III часть.  
Тема «Позабыт, позаброшен»

The musical score for Example 5 consists of two systems. The first system is marked *loco* and *mf*. The treble clef staff has a melodic line with long notes and slurs. The bass clef staff has a steady accompaniment of chords and triplets. The second system continues the melodic and accompanimental lines.

Пример 6  
А. Репников. Соната для баяна. IV часть.  
Вариант темы Скерцо

**Allegro con brio** (♩ = 108 - 112)

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарева О. А. Рунический напев как стимул творческого процесса // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2018. № 3. С. 19–29.
2. Альбин Репников: Музыка на века: сб. ст. и материалов. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 2010. 165 с.
3. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2011. 440 с.
4. Мадаминов Т. Р. Альбин Леонидович Репников. «Посвящение В. В. Андрееву» для баяна: Методико-исполнительский анализ произведения: дипломный реферат (ПГК им. А. К. Глазунова). Петрозаводск, 2020. 39 с.
5. Имханицкий М. И. Творчество А. Репникова для баяна // Баян и баянисты: сб. метод. ст. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 7. С. 39–77.
6. Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 616 с.
7. Краснопольская Т. В. Песни Карельского края. Петрозаводск: Карелия, 1977. 264 с.

## REFERENCES

1. Bochkareva O. Runicheskiy napev kak stimul tvorcheskogo protsessa [Runic chant as a stimulus to the creative process]. In: Muzykal'nyi zhurnal Evropeyskogo Severa [Music Journal of the European North]. 2018. No. 3. Pp. 19–29.
2. Al'bin Repnikov: Muzyka na veka [Al'bin Repnikov: Music for the ages]: collected articles and materials. Petrozavodsk: A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory, 2010. 165 p.
3. Vysotskaya M., Grigor'eva G. Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu [Music of the 20th century: from avant-garde to postmodern]: textbook. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2011. 440 p.
4. Madaminov T. Al'bin Leonidovich Repnikov. «Posvyashchenie V. V. Andreevu» dlya bayana: Metodiko-ispolnitel'skiy analiz proizvedeniya [Albin Repnikov. "Dedication to V. Andreev" for bayan: Methodical and performing analysis of the work]: Degree essay. Petrozavodsk, 2020. 39 p.
5. Imkhanitskiy M. Tvorchestvo A. Repnikova dlya bayana [A. Repnikov's work for bayan]. In: Bayan i bayanisty [Bayan and bayan players]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. Issue 7. Pp. 39–77.
6. Teoriya sovremennoy kompozitsii [Theory of modern composition]: textbook. Ed.-in-chief V. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2005. 616 p.
7. Krasnopol'skaya T. Pesni Karel'skogo kraja [Songs of the Karelian Region]. Petrozavodsk: Kareliya, 1977. 264 p.

**Дедюрин Алексей Петрович**  
профессор кафедры народных инструментов  
Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова  
Россия, 185031, Петрозаводск  
*dedyurinalexis@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0003-3128-9612

**Alexey P. Dedyurin**  
Professor at the Department of Folk Instruments  
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory  
Russia, 185031, Petrozavodsk  
*dedyurinalexis@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0003-3128-9612

**Ф. М. ШАК, М. В. ПИГАНОВ**

*Российская академия музыки им. Гнесиных*

## **ОПЫТЫ СОВРЕМЕННЫХ ПРОЧТЕНИЙ НАСЛЕДИЯ СКОТТА ДЖОПЛИНА**

Музыка Скотта Джоплина представляет собой важный элемент художественного наследия, предваряющий многие художественные завоевания в области развития афроамериканской музыки предджазового периода. В настоящее время в мировой джазовой педагогике прослеживается несколько амбивалентное отношение к наследию С. Джоплина, чьи работы признаны неотъемлемой частью ранней джазовой истории, предваряющей дальнейшие революционные сдвиги в джазовом искусстве. С другой стороны, многие современные исполнители воспринимают рэгтайм весьма архаизированным явлением, которое потенциально не может быть связанным с новыми разновидностями джаза. В предлагаемой статье авторами ставится сразу несколько задач. Уточнения требует ситуация, сложившаяся на данный период с исследованиями творчества С. Джоплина, чей вклад в наследие афроамериканской музыкальной культуры долгое время не признавался должным образом: в первой половине XX в. по названной теме выходили лишь единичные монографии. В настоящей статье указывается на численное увеличение работ, включающих анализ музыки данного композитора. Авторы подобного рода исследований активизируются во второй половине века, а их деятельность определяется главным образом расширением общей канвы исследовательских практик, связанных с джазом, госпел, рэгтаймом и блюзом, а также масштабным пересмотром расовых вопросов и тем. В данной публикации представлен панорамный обзор основной англоязычной источниковой базы, связанной с персоной С. Джоплина. Процесс интеграции наследия названного музыканта в современную джазовую педагогику предлагается рассмотреть на примере учебно-методического пособия, написанного одним из авторов настоящей статьи. Материал данного пособия построен на переложении фортепианных рэгтаймов в область исполнительской практики квартета тромбонов. Современная специфика формирования пособий требует применения мультимедийной составляющей, в связи с чем в процессе создания упомянутого пособия была проведена студийная запись всех переложений для тромбонов. С помощью QR-кодов обучающимся предлагается не только прослушать результирующий вариант записи, но и осуществить инструментальную практику, суть которой заключается в исполнении любой из представленных партий в качестве одного из участников квартета.

Ключевые слова: рэгтайм, Скотт Джоплин, композиторы раннего джаза, тромбон в джазе, импровизация на тромбоне.

*Для цитирования:* Шак Ф. М., Пиганов М. В. *Опыты современных прочтений наследия Скотта Джоплина* // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 79-84.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_79

**F. SHAK, M. PIGANOV**

*Gnessins Russian Academy of Music*

## **THE TRIALS OF MODERN UNDERSTANDING OF SCOTT JOPLIN'S HERITAGE**

The music by Scott Joplin is an important element of the artistic heritage, preceding many artistic achievements in the development of African American music of the pre-jazz period. Currently, there is a somewhat ambivalent attitude towards the legacy of Joplin in the jazz pedagogy around the world. His works are recognized as an integral part of early jazz history, preceding further revolutionary shifts in

jazz art. On the other hand, many modern performers perceive ragtime as a very archaic phenomenon that is potentially unable to interact with new varieties of jazz. In the article, the authors set several goals at once. First of all, the situation with academic research of Joplin's music nowadays needs to be clarified. His contribution to the legacy of African American musical culture was not properly recognized for a long period. In the first half of the 20th century, only few monographs were published on the topic. The article indicates a numerical increase in the works analyzing the composer's music. Their authors become more active in the second half of the century, and it is mainly determined by the general activation in the field of academic research related to jazz, gospel, ragtime and blues, as well as a large-scale reconsideration of racial issues and topics. The article provides a panoramic overview of the main English-language sources associated with Joplin. The process of integrating Joplin's legacy into modern jazz pedagogy is proposed to be considered on the example of an educational and methodological guide made by one of the authors of this article. The material of the guide is based on the arrangement of piano ragtimes for the trombone quartet performance. The modern tendencies in creating guides require the use of a multimedia component, so the authors provided studio recordings of all arrangements for trombones. With the help of QR codes students are invited not only to listen to the recording, but also to carry out instrumental practice, the essence of which is to perform any of the parts as one of the participants of the quartet.

Keywords: ragtime, Scott Joplin, early jazz composers, trombone in jazz, trombone improvisation.

For citation: Shak F., Piganov M. The trials of modern understanding of Scott Joplin's heritage // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 79-84.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_79

Творческое наследие Скотта Джоплина остается значимым феноменом предджазовой культуры XX столетия. В XXI веке музыка композитора приобрела более выраженный архаический статус, что не отменяет важности его работ в общей исторической генеалогии процессов джазового искусства. Осмысление места и роли С. Джоплина в области массовых музыкальных практик началось в период 1940-х гг. Как отмечал Э. Берлин, «рэгтайм доминировал в американской популярной музыке в течение двух десятилетий – с конца 1890-х до конца 1910-х годов, являясь первым уникальным национальным стилем музыки в этой стране. Из него в дальнейшем вышли популярная песня и джаз» [1, р. VIII].

Исторически рэгтайм имел несколько периодов выраженного подъема, однако все значимые взлеты популярности данного явления после 1940 г. были связаны с попытками привлечь внимание аудитории к архаическому джазу. Первым серьезным исследователем творческого наследия С. Джоплина следует называть Р. Блеша (Rudi Blesh), который в 1950 г. в соавторстве с Х. Дженис (Harriet Janis) выпустил первую расширенную работу, поставив главной целью раскрытие исторических, социокультурных и музыковедческих основ рэгтайма [2]. Р. Блеш известен главным образом как колоритный представитель джазовой критики и журналистики. Опус Блеша, не являющийся в строгом смысле монографией, представляет собой один из важнейших эпизодов изучения жизни и наследия Джоплина. После выхода в свет данной работы

исследовательская активность в указанном направлении заметным образом возросла: появилось множество других, как правило, выдержанных в более академическом формате работ, среди которых поспешим выделить уже названную диссертацию Э. Берлина [1], академические статьи П. Рабиновица [3] и Э. Рида [4]. Весомая историческая линия специальных социокультурных исследований представлена в обладающей значительным справочным и библиографическим аппаратом книге историка С. Кертис [5]. В дальнейшем работа в данном направлении была продолжена в исследовании под редакцией Н. Пинг-Роббинс и Г. Марко, в рамках которого был сформирован глобальный справочный аппарат всех художественных аспектов, исторических фактов и фестивалей рэгтаймовой музыки [6]. Среди более популярных по форме подачи материала трудов, раскрывающих градации становления рэгтайма максимально доступным языком, необходимо выделить книгу Р. Аргайла [7]. В отечественном академическом пространстве работы С. Джоплина рассматривались выдающимся американистом В. Дж. Конен [8; 9].

Понимание общего значения Джоплина для музыкальной культуры будет малопродуктивным без привлечения различных социокультурных и расовых аналитических подходов. Очевидно, что местами указанные вопросы имеют внемузикальный характер, отражающий проблемы исторического и общественного плана. В силу данной причины подобные социально-окрашенные контексты весьма редко освещают-



ся в русскоязычной литературе о джазе. Увеличение специальных исследований, посвященных персоне Джоплина, связано отнюдь не с изменением взглядов на феномен и природу рэгтайма у музыковедов и специалистов по джазологии, но в первую очередь с общими трансформациями мировой культуры, произошедшими во второй половине XX в. Как отмечает Ф. М. Шак, «пути американского джаза, как и прежде, неразрывны с эволюцией мнений по расовым вопросам» [10, с. 9].

Следует принять во внимание, что в ранней (1940–1950 гг.) специальной научной и научно-популярной литературе о джазе, сформированной главным образом такими пассионарными апологетами модерн-джаза, как Л. Фезер [11], Б. Уланов [12], присутствовали упоминания о рэгтайме и персоне С. Джоплина. Таким образом, можно констатировать, что музыканту посвящались небольшие разделы, но никак не отдельные работы. Особенности социокультурных сдвигов заключаются в том, что в первой половине XX в. углубленные размышления, касающиеся природы джазовой музыки, были доступны лишь в текстах прогрессивно настроенных критиков (Л. Фезер, Б. Уланов), в то время как во второй половине столетия формируются условия для проведения более глобальных исследований, связанных с различными качествами и аспектами афроамериканской музыкальной культуры. Практика анализа материала теперь осуществлялась, в том числе, и представителями афроамериканского научного сообщества. Данные особенности прекрасно иллюстрируются примером Джоплина, активная творческая фаза которого пришлась на вторую половину XIX – начало XX в., но подлинный рост исследовательской активности, обращенной к его персоне, последовал спустя полвека после ухода композитора из жизни. В данном случае следует говорить не о росте интереса теоретиков к музыке и биографическим пластам жизни Джоплина, но главным образом об изменениях в отношении академических кругов к анализу афроамериканской музыкальной культуры.

Во второй половине XX в., начиная с 1960 г., в гуманитарных областях все чаще стала встречаться рефлексия над расовыми вопросами, как следствие, формировалась общая переоценка роли рэгтайма, джаза и блюза в культурном пространстве США. В силу указанных продуктивных изменений к периоду 1990–2000 гг. международные джазологические исследования пополнились значительным числом специализированных диссертаций и статей, в которых анализу подверглись разнообразные градации как самого рэгтайма, изучавшегося теперь в музыковедческом и исто-

рическом аспектах, так и биографических основ жизни С. Джоплина, включая музыковедческую, расовую и социокультурную составляющие.

В признании музыки Джоплина усматривается некая этапность. Прижизненный успех, проявившийся, в частности, публикацией издательствами нотных сборников, – лишь одна из ранних фаз увековечивания наследия композитора. Следует назвать и другую составляющую – преобразование аутентичного фортепианного рэгтайма в ансамблевый. В истории джазового искусства период 1940-х гг. обычно рассматривается как исторический отрезок, в котором доминировали радикальные для своего времени идейные принципы бибопа. Вместе с тем, в подобной точке зрения следует признать существование определенного искажения, поскольку на фоне развития бибопа 1940-х продолжался рост популярности исторически предшествовавшего ему свинга, что породило множество музыкантов, связанных как с областями джазового исполнительства, так и с миром коммерческой, вписанной в структуру рынка музыки. В связи с этим, перечисленные события спровоцировали и другую художественную реакцию, основывающуюся на возврате к ранним афроамериканским стилям и традиционному джазу. К примеру, вышедший на сцену в указанный период коллектив Лу Уоттерса, специализировавшийся на исполнении старой джазовой музыки, включил в собственные записи и рэгтаймы.

Немаловажным этапом в поддержке интереса к наследию Джоплина во второй половине XX в. стал проект с участием дирижера, пианиста и музыковеда Дж. Рифкина (Joshua Rifkin), который в 1970 г. предложил руководству крупной звукозаписывающей фирмы Nonesuch Records, специализировавшейся на издании академической музыки, запустить проект с записями Джоплина. Коммерческий успех вышедшей пластинки под названием «Scott Joplin Piano Rags» (Nonesuch, 1970) по меркам продаж, принятых у издателей серьезной музыки, стал ошеломительным, уверенно миновав отметку в один миллион экземпляров. Во время своего исполнения Рифкин не стремился делать интерпретации Джоплина, но следовал максимально точной передаче первоисточника. Академические рецензенты, которые работали в крупных изданиях, специализировавшихся на обзорах академической музыки, столкнулись с необходимостью осмысления записи Рифкина как образца академического искусства. Таким образом, Скотта Джоплина начали позиционировать в рецензиях как «серьезного» академического композитора, что сформировало важное изменение оценочных суждений о его творчестве.

Позже резонанс, порожденный работой Рифкина, закрепился обращением к данному материалу крупного композитора, теоретика, одного из создателей термина «третье течение» Г. Шуллера (Gunther Schuller). Подлинного признания музыка Джоплина удостоилась именно в 1970–1980 гг. в связи с выходом игровой картины «The Sting» с прочтениями наследия афроамериканского композитора, сделанными М. Хэмлишем. На этом фоне произошел закономерный рост интереса широкой аудитории к рэгтайму. Фирмы грамзаписи все чаще выпускали диски, включающие репертуар не только С. Джоплина, но и других эстетически близких к нему композиторов. В 1974 г. было организовано официальное празднество «Scott Joplin Festival», местом проведения которого выступил город Седейлия, штат Миссури. В фестивалях неизменно проводились специализированные мероприятия, связанные не только с музыкой, но и научно-исследовательскими изысканиями. Немаловажную помощь данным мероприятиям оказал глубоко разбирающийся в наследии Джоплина Г. Шуллер. Осуществляя преподавательскую и административную деятельность на базе весьма неортодоксального в своей академической направленности учебного заведения «Новая консерватория Англии», Г. Шуллер стимулировал появление в стенах последней специального рэгтаймового ансамбля. Данный коллектив систематически участвовал в мероприятиях, связанных с исторической памятью С. Джоплина. Во второй половине 1970-х гг. интерес широкой аудитории несколько снизился, однако в 1982 г. снова возрос. К этому времени для финансирования рэгтаймовых фестивалей все чаще стали привлекаться грантовые средства в области поддержки культуры.

Наследие Скотта Джоплина уверенно вошло в исторический ландшафт музыкальной культуры XX столетия. В новом веке музыка композитора окончательно утвердилась в качестве полноправной части академического наследия. Конечно же, вследствие архаичности языка рэгтайма последний воспринимается молодым поколением джазовых исполнителей как близкое к «музейной» музыке явление, в связи с чем возникает обоснованная необходимость приобщить молодое поколение джазовых исполнителей к наследию мастера. Один из авторов настоящей статьи, а именно М. В. Пиганов, поставил задачу создать переложения музыки Джоплина для квартета тромбонов. Не все вошедшие в сборник произведения представляют собой точное переложение оригинала – в некоторые из них были внесены дополнительные лейтмотивы и вступления, сочиненные автором.

Важной задачей, решенной в процессе создания переложений, выступило формирование мелодических линий и линий аккомпанемента, которое допускает равномерную насыщенность каждой выписанной партии различными содержательными элементами, что в совокупности должно дать возможность каждому участнику квартета побывать в двух амплуа – солиста и аккомпаниатора. Представленная практика позволяет развить ансамблевые качества исполнителей, учит их лучше слышать ансамблевое звучание, слаженно реагировать на работу партнеров. Автор не везде расставил штрихи, что открывает возможность дополнить представленные в пособии произведения собственными трактовками и интерпретациями.

К пособию приложена звукозапись студийных сессий, содержащая все включенные в сборник композиции. Ссылка, представленная в формате QR-кода, дает возможность воплотить практику совместного с фонограммой исполнения материала: в цифровом аудиоприложении специально размещены треки с отсутствующими голосами. Данное действие применено к каждой из четырех партий представленных рэгтаймов, и работающему с материалом пособия музыканту остается лишь выбрать любую из четырех партий, запустить советующий вариант записи и включиться в исполнительский процесс.

Поскольку тромбон уступает в своем диапазоне роялю, многие мелодические линии звучат в отличающихся от оригинала регистрах. Так, в произведении «Maple leaf» фортепианный пассаж, написанный в оригинале на четыре октавы, в версии для тромбонов исполняется в двух октавах. Вступление к рэгтайму «Entertainer» и вовсе изменено. В примере рэгтайма «Picherine rag» демонстрируется еще большее отклонение от оригинального текста: из первоисточника взяты только мелодия и гармония, а остальные линии, как басовая, так и контрапункты, полностью сочинены автором сборника.

Так как тромбон звучит в относительно низком регистре, то, исполняя данные рэгтаймы, восьмые и четвертные ноты следует играть более кратко там, где не поставлен штрих *legato* или *tenuto*. Также указанные ноты должны исполняться ровно, без «свинга», как при исполнении классических произведений, поскольку в данном случае гармония прослушивается лучше, смена аккордов звучит чище, а взаимные наложения отсутствуют, и учащийся, тем самым, избегает интонационных и звуковых неточностей. Во всех голосах сольные фрагменты должны исполняться несколько ярче, а как только появляются линии аккомпанемента, таковые должны уходить на второй план. Важно исполнять материал пре-

дельно ритмично: ритм в данном случае важнее темпа исполнения.

Рассмотренное в рамках настоящей статьи пособие представляет собой продуктивный опыт творческого исследования, включающий в себя не только процесс аранжировки и переложения, но и студийной звукозаписи.

В настоящее время материал пособия готовится к выходу. Подобные работы призваны изменить отношение молодого поколения джазовых солистов к наследию С. Джоплина и сделать музыке великого мастера рэгтайма более доступной современному постбюбповому поколению джазовой молодежи.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Berlin E. King of Ragtime: Scott Joplin and His Era. Oxford: Oxford University Press, 1994. 334 p.
2. Blesh R., Jains H. They All Played Ragtime: The True Story of an American Music. New York: Alfred A. Knoph, 1950. 333 p.
3. Rabinowitz P. Whiting the Wrongs of History: The Resurrection of Scott Joplin // Black Music Research Journal. 1991. Vol. 11. No. 2. Pp. 157–176.
4. Reed A. Scott Joplin: Pioneer // The Black Perspective in Music. 1975. Vol. 3. No. 1. Pp. 45–52.
5. Curtis S. Dancing to a Black Man's Tune: A Life of Scott Joplin. London: University of Missouri, 1994. 288 p.
6. Joplin: A Guide to Research. Ed. by N. Ping-Robbins, G. Marco. New York – London: Routledge, 2014. 424 p.
7. Argyle R. Scott Joplin and the Age of Ragtime. Jefferson: McFarland & Company, 2009. 231 p.
8. Конен В. Дж. Пути американской музыки. М.: Сов. композитор, 1977. 446 с.
9. Конен В. Дж. Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1984. 311 с.
10. Шак Ф. М. Влияние расовой специфики на художественные процессы современного джазового искусства // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 3. С. 8–10.
11. Feather L. The New Yearbook of Jazz. New York: Horizon Press, 1958. 187 p.
12. Ulanov B. A History of Jazz in America. New York: Viking press, 1952. 404 p.

### REFERENCES

1. Berlin E. King of Ragtime: Scott Joplin and His Era. Oxford: Oxford University Press, 1994. 334 p.
2. Blesh R., Jains H. They All Played Ragtime: The True Story of an American Music. New York: Alfred A. Knoph, 1950. 333 p.
3. Rabinowitz P. Whiting the Wrongs of History: The Resurrection of Scott Joplin. In: Black Music Research Journal. 1991. Vol. 11. No. 2. Pp. 157–176.
4. Reed A. Scott Joplin: Pioneer. In: The Black Perspective in Music. 1975. Vol. 3. No. 1. Pp. 45–52.
5. Curtis S. Dancing to a Black Man's Tune: A Life of Scott Joplin. London: University of Missouri, 1994. 288 p.
6. Joplin: A Guide to Research. Ed. by N. Ping-Robbins, G. Marco. New York – London: Routledge, 2014. 424 p.
7. Argyle R. Scott Joplin and the Age of Ragtime. Jefferson: McFarland & Company, 2009. 231 p.
8. Konen V. Puti amerikanskoj muzyki [The ways of American music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 446 p.
9. Konen V. Rozhdenie dzhaza [The Birth of Jazz]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. 311 p.
10. Shak F. Vliyaniye rasovoj specifiki na hudozhestvennyye processy sovremennogo dzhazovogo iskusstva [The influence of racial specificity on the artistic processes of modern jazz art]. In: Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]. 2011. No. 3. Pp. 8–10.
11. Feather L. The New Yearbook of Jazz. New York: Horizon Press, 1958. 187 p.
12. Ulanov B. A History of Jazz in America. New York: Viking press, 1952. 404 p.

## Аспекты музыкальной культуры XX—XXI столетий

---

---

### **Шак Федор Михайлович**

доктор искусствоведения, доцент кафедры инструментального джазового исполнительства  
Российская академия музыки им. Гнесиных  
Россия, 121069, Москва  
*fedorshak@gmail.com*  
ORCID: 0000-0001-5915-7051

### **Fedor M. Shak**

Dr. Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of Instrumental Jazz Performing Art  
Gnessins Russian Academy of Music  
Russia, 121069, Moscow  
*fedorshak@gmail.com*  
ORCID: 0000-0001-5915-7051

### **Пиганов Максим Владимирович**

старший преподаватель кафедры инструментального джазового исполнительства  
Российская академия музыки им. Гнесиных  
Россия, 121069, Москва  
*piganovm@gmail.com*  
ORCID: 0009-0004-9152-2329

### **Maxim V. Piganov**

Senior Lecturer at the Department of Instrumental Jazz Performing Art  
Gnessins Russian Academy of Music  
Russia, 121069, Moscow  
*piganovm@gmail.com*  
ORCID: 0009-0004-9152-2329

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ MUSIC EDUCATION



УДК 787.8

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_85

**А. Г. ОРЛОВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

## **ГИБКОСТЬ И ПЛАСТИЧНОСТЬ КАК ЗНАЧИМЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ КУЛЬТУРЫ ИГРОВЫХ ДВИЖЕНИЙ ДОМРИСТА**

Публикуемая статья посвящена рассмотрению игровых движений домриста, представляемых в качестве сложно организованного комплекса взаимосвязанных элементов. Их предназначение – содействовать успешному решению художественных и технических задач, возникающих перед музыкантом в процессе игры, – подразумевает особую роль исполнительской культуры указанных движений. Автором статьи отмечается недостаточная разработанность соответствующей проблематики в современной методической литературе для домры. Между тем приоритетная значимость таких составляющих исполнительского процесса, как свобода, гибкость и пластичность игровых движений, подчеркивается широко известными педагогами-инструменталистами XX столетия (Г. Нейгауз, Ю. Янкелевич, Т. Вольская и др.). Опираясь на их высказывания, исследователь характеризует специфику общих положений музыкально-исполнительской педагогики, связанных с обеспечением гибкости и пластичности игровых движений, в сфере исполнительства на домре. Исходя из этого, намечаются и обосновываются параллели между обозначенной сферой и некоторыми спортивными дисциплинами, обусловленные сходной трактовкой гибкости и пластичности. Излагаются рекомендации по целенаправленному развитию названных составляющих культуры игровых движений, почерпнутые из новейшей методической литературы в области «спорта высших достижений». Подчеркивая существенную взаимосвязь между внешней эстетикой игровых движений и красотой извлекаемого звука, автор статьи указывает на разработку актуальных технологий, связанных с последовательным формированием и совершенствованием культуры упомянутых движений, как весьма насущное и перспективное инновационное направление современной методики обучения домристов. При этом обобщающее определение «культура» подразумевает не только определенный профессиональный уровень инструментального исполнительства, но и стремление к интенсивному поиску новых выразительных возможностей домры.

Ключевые слова: методика игры на домре, исполнительский аппарат, культура игровых движений, мышечная свобода, гибкость, пластичность.

Для цитирования: Орлова А. Г. Гибкость и пластичность как значимые составляющие культуры игровых движений домриста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 85-90.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_85

**A. ORLOVA**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

## **FLEXIBILITY AND PLASTICITY AS IMPORTANT COMPONENTS IN THE PLAYING MOTIONS CULTURE OF DOMRA PERFORMER**

The published article is devoted to the consideration of the domra performer playing motions, presented as a complex organized complex of interrelated elements. Their destination is to contribute to the successful solution of artistic and technical problems that arise before the musician in the process of playing, which implies a special role for the performing culture of these motions. The author of the article notes the insufficient working out the appropriate problems in modern methodological literature for domra.

Meanwhile, the priority importance of such components of the performing process as freedom, flexibility and plasticity of playing motions is emphasized by well-known instrumental pedagogues of the 20th century (G. Neihaus, Yu. Yankelevich, T. Volskaya, etc.). Based on their statements, the researcher characterizes the specifics of the general propositions of musical and performing pedagogy related to ensuring the flexibility and plasticity of playing motions in the field of domra performance. Based on this, parallels are outlined and substantiated between the designated area and some sports disciplines, due to a similar interpretation of flexibility and plasticity. Recommendations are given for the purposeful development of the named components of the culture of playing motions, drawn from the latest methodological literature in the field of "sport of high achievements". Emphasizing the significant relationship between the external aesthetics of playing motions and the beauty of sound producing, the author of the article points to the development of actual technologies related to the consistent formation and improvement of the culture of the mentioned motions, as a very urgent and promising innovative direction in the modern methodology of teaching domra performers. At the same time, the generalizing definition of "culture" implies not only a certain professional level of instrumental performance, but also the desire for an intensive search for new expressive possibilities of domra.

Keywords: method of domra playing, performer's apparatus, culture of playing motions, muscle free, flexibility, plasticity.

For citation: Orlova A. *Flexibility and plasticity as important components in the playing motions culture of domra performer* // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 85-90.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_85



Игра на любом музыкальном инструменте требует освоения целого комплекса непривычных и зачастую не используемых в обычной жизни движений корпуса, рук и ног исполнителя. Оперативность и успешность овладения этими движениями у каждого человека различны в силу многих причин, однако не вызывает сомнений бесспорный факт: техническое и художественное развитие музыканта оказывается либо крайне затрудненным, либо невозможным при отсутствии у него полноценных навыков управления своим исполнительским аппаратом.

Домра, будучи сравнительно молодым музыкальным инструментом, располагает, вместе с тем, достаточно обширным методическим «оснащением». Заинтересованный читатель без труда может ознакомиться с большим количеством работ, написанных в жанре «школы игры», а также с довольно значительным (и постоянно увеличивающимся) количеством методических статей, посвященных актуальным проблемам современного домрового исполнительства. При этом, как нам представляется, сфера игровых движений рассмотрена в методической литературе для домры далеко не исчерпывающе, будь то внешнее эстетическое оформление или свобода, гибкость и пластичность указанных движений.

К сожалению, до сих пор в музыкально-педагогической среде существует мнение, что «руки зажимаются у всех», что это «побочный продукт» исполнительского процесса вообще. Следовательно, педагог должен сосредоточить свое внимание на «музыке», а не на «механике» (то есть на игровых движениях). Однако выразительное

и виртуозное исполнение на любом инструменте обуславливается, помимо прочего, уверенным и стабильным функционированием игрового аппарата, которое присуще данному музыканту, равно как и управляемостью его движений, очень сложно координированных и точных.

Довольно редки случаи, когда исключительная одаренность позволяет студенту легко и естественно овладеть весьма обширным комплексом игровых движений без активного вмешательства педагога. При этом постепенно усложняющиеся (по мере изучения более виртуозного репертуара) двигательные навыки осваиваются молодым исполнителем «шаг за шагом» и со временем становятся привычными. Гораздо чаще поиск оптимальных мышечных ощущений и игровых движений сопровождается огромными интеллектуальными усилиями и максимально интенсивной рефлексией, поскольку двигательные проблемы тормозят и техническое, и художественное развитие музыканта. Далеко не всегда представляется возможным апеллировать к внутренним слуховым представлениям: «услышишь – и тогда сыграешь» (эта мысль охотно повторяется педагогами в различных формулировках). Пожелания такого рода могут оказаться напрасной тратой времени, если обучающийся довольствуется конвульсивными и недостаточно управляемыми движениями (в подобных «запущенных случаях» доминирует привычка), а соответствующие слуходвигательные связи не отработаны в должной мере. Только прочные и неустанно совершенствуемые взаимосвязи тонких мышечных ощущений и выверенных игровых движений с работой

мысли, с наблюдениями и умозаключениями исполнителя позволяют ему достичь желаемого художественного результата.

Рассуждая о культуре игровых движений домриста, мы имеем в виду сложный комплекс движений рук и корпуса, направленных на извлечение качественного звука. При этом осваиваются движения, лишь изредка встречающиеся в бытовой жизни, то есть заведомо непривычные для ребенка или взрослого человека. Одним из факторов, способствующих успешному освоению и техническому закреплению таких движений, является их свобода и естественность, а значит, и управляемость, подконтрольность воле исполнителя. Следует заметить, однако, что в данном случае подразумевается не «свобода ради свободы», не удобство игры как отдельно рассматриваемое явление; целью должно стать включение двигательной сферы в творческий процесс, в создание художественного образа. Повторим известную мысль: исполнительская техника должна быть всецело подчинена художественным задачам исполнения. Об этом с предельной ясностью писал Ю. Янкевич: «...исполнительские движения не представляют собой чисто двигательную сферу, изолированную от звучания; свободное движение дает красивое звучание, зажатое движение не может дать хорошего звукового результата и создает большие препятствия в развитии техники» [1, с. 9].

Что есть свобода исполнительского аппарата? Свобода – это не расслабленность; вот почему малоэффективными оказываются слова педагогов о том, что нужно уделить внимание специфическому «расслаблению» (пальца, кисти, плеча и т. д.). Возможно, следует конкретизировать вопрос: *а каковы признаки свободы?* «Материальная точка вполне свободна, если она может занимать любое положение в пространстве и может иметь любую скорость в любом направлении» [2, с. 169]. Это определение перекликается со словами Г. Нейгауза: «Я утверждаю: наилучшее положение руки на фортепиано то, которое можно легче и скорее всего изменить» [3, с. 92]. Свобода подразумевает легкость в управлении всеми звеньями руки и игровым аппаратом в целом, возможность мгновенно изменять направление движения руки, варьировать уровень мышечного напряжения – от меньшего к большему и наоборот (что в большинстве случаев не удается музыкантам: увеличить напряжение нетрудно, уменьшить его во время игры – задача непростая).

Свобода игрового аппарата выражается и в оптимальном распределении усилий при извлечении звука (градации – от минимально до максимально возможной громкостной динамики на конкретном инструменте). На практике

же зачастую возникает дисбаланс между усилиями, затраченными на извлечение звука определенной громкости, и реальным динамическим результатом. Нередки случаи, когда исполнитель воспроизводит *piano* и *forte* с фактически одинаковым напряжением, форсируя звук (то есть прибегая к излишним усилиям). Между тем мышечное напряжение – величина, значение которой должно быть очень подвижным, изменчивым буквально в каждой интонации. Искусство варьировать напряжение, уменьшать и увеличивать его сообразно художественным задачам – это мощный ресурс, который не умеют использовать многие исполнители. Губительно не само напряжение, без которого невозможны любые действия, но его статичность (то есть неизменность).

Свободное управляемое движение зачастую отличается внешней привлекательностью, пластичностью и гибкостью, поэтому названным качествам игрового аппарата музыканта следует уделять особое внимание на уроках специальности. Под «гибкостью» принято подразумевать способность человека выполнять двигательные действия с максимально возможной амплитудой за счет эластичности мышц, сухожилий и связок [4, с. 110–111]. Гибкость (или подвижность в суставах), подобно другим качествам и способностям, можно развить в определенном диапазоне, чему способствуют различные факторы: пол, возраст, генетическая обусловленность, температура тела и т. д. Гибкость нередко истолковывается и как возможность *приспособиться* к чему-либо: недостаточно гибкие руки едва ли способны реализовывать чрезвычайно сложно структурированные игровые движения, основанные на разнообразных мышечных ощущениях и внутрислуховых представлениях музыканта.

В методике преподавания спортивных дисциплин с целью развития гибкости используются разнообразные упражнения, содействующие растяжению мышц. Эластичная, хорошо растянутая мышца предоставляет большую свободу, подвижность суставу, к которому она прикреплена. Таким образом, «гибкость» и «растяжка» являются близкими понятиями, и трудно представить себе успешного спортсмена (или танцовщика), не обладающего этими физическими качествами. Кроме того, гибкость и хорошая растяжка ценны тем, что они существенно уменьшают риск травматизма в процессе выполнения технических элементов [4, с. 113].

Воспитанию активной гибкости (путем участия в движении взаимодействующих мышц-антагонистов) уделяют значительное внимание современные методики освоения различных спортивных дисциплин. К их числу принадлежит

спортивная гимнастика, в которой гибкость и точность движений являются основой успешного выступления. Исследователями установлена взаимосвязь между применением специальных комплексов, направленных на развитие гибкости, и улучшением качества выполнения отдельных технических элементов, благоприятствующим повышению результативности на спортивных соревнованиях [5, с. 225–228].

Таким образом, в процессе обучения игре на любом музыкальном инструменте (в частности, на домре) нужно использовать упражнения, способствующие растяжению мышц пальцев, кисти, запястного, локтевого и плечевого суставов обеих рук. Как и любое другое физическое упражнение, подобная практика требует систематичности и последовательности, тем более что специалисты ограничивают сроки успешного развития гибкости возрастным интервалом от 9 до 14 лет [4, с. 112–113].

По целому ряду основных показателей (сила, скорость, точность движений, физическая выносливость, координированность и т. д.) современное исполнительство на музыкальном инструменте родственно спортивным дисциплинам. Исходя из этого, обращение к исследованиям и выводам профессиональных спортсменов, тренеров и спортивных врачей представляется полезным в аспекте рассмотрения актуальных проблем, связанных с культурой игровых движений домриста.

Еще один показатель музыканта-исполнителя, свидетельствующий о достигнутом уровне владения игровым аппаратом и, шире, своим телом, – это пластичность. В искусстве танца пластичность (жеста, движения) имеет прямое отношение к выразительности исполнения: «движения души» передаются посредством пластически оформленного движения тела и таким образом становятся понятными зрителю. Не следует ли музыкантам задуматься о том же? Ведь игровые движения (безусловно, основанные на внутрислуховых представлениях) рождают звучание, которое должно найти эмоциональный отклик у слушателя. В задачу музыканта-исполнителя входят поиск, запоминание и применение игровых движений и связанных с ними тактильных ощущений, направленных на создание определенного художественно-звукового результата.

В технико-эстетических видах спорта, таких как художественная гимнастика, синхронное плавание, фигурное катание (эти дисциплины многое заимствовали у классического танца), проблема развития пластичности исследуется весьма активно: «Чем свободнее, естественнее и непосредственнее движения, тем больше проявляется в них пластичность движений. Без высокого уровня согласованности двигательной ак-

тивности мышц и ритма движений невозможно проявление пластичности» [6, с. 43]. Таким образом, пластичные движения являются индикатором состояния мышц, ведь в случае закрепощения (зажатости) игрового аппарата исключена возможность совершения плавных, координированных, управляемых движений корпуса и рук. Следовательно, воспитание пластичности является необходимым условием развития технических возможностей музыканта-исполнителя.

Пластичность игровых движений музыканта порой не столь очевидна, в сравнении с движениями танцовщика или спортсмена, поскольку она связана с ограниченным набором движений корпуса и рук, гораздо меньшей их амплитудой и, следовательно, зрелищностью. Более того, техника игры на каждом музыкальном инструменте подразумевает специфический комплекс движений, связанных как с принципом звукоизвлечения, так и с определенными конструктивными особенностями. Исполнительство на домре в этом отношении ставит перед музыкантом сложную задачу. Правая рука в основном совершает однообразные возвратно-поступательные движения вниз и вверх, параллельно деке инструмента, с использованием весьма ограниченной амплитуды. Между тем даже в условиях минимального «амплитудного диапазона» исполнителю необходимо выработать пластичность движений и слаженность действий плеча, предплечья, кистевого сустава и пальцев, удерживающих медиатор. Пальцы левой руки, преодолевающие достаточно сильное натяжение струн, зачастую находятся в состоянии, которое исключает гибкость, запястный и локтевой суставы неподвижны и напряжены (подобная ситуация характерна для начального периода обучения). Если вспомнить, что при игре на домре у всех детей прижатие металлических струн сопровождается болевыми ощущениями в подушечках пальцев, то говорить о выработке гибкости в движениях левой руки едва ли правомерно. Ребенок не может концентрировать свое внимание на игровых движениях, если им сопутствует серьезный «отвлекающий» фактор – боль.

Любое гибкое и пластичное движение (корпуса, рук или ног) отличается высокой степенью координированности в работе используемых суставов и групп мышц, что представляется очевидной противоположностью широко распространенным у музыкантов неуправляемым и конвульсивным игровым движениям. Более того, пластичное, легкое и ловкое движение руки невозможно без «включения» в работу крупных мышц спины, поддерживающих более мелкие мышцы (плеча, предплечья, кисти). Музыкант должен ясно представлять, что в двигательном



акте принимает участие не какая-либо одна мышца или даже группа мышц, игровое движение – это координируемая работа всего тела: мышц корпуса, спины, рук и ног [7, с. 92–93; 8, с. 107–108; 9, с. 99–101]. Если «исключать» из данного процесса определенные группы мышц, то нагрузка будет распределяться неравномерно, провоцируя так называемый «зажим» мышц. Активные мышцы рук при расслабленных мышцах спины или напряженной спине при вялых мышцах рук – это нонсенс, который встречается не так уж редко. Не зажимается и долго не устает правильно нагруженная мышца, а не расслабленная. И «резервом» становится ощущение цикличности работы мышц – возрастания и уменьшения напряжения во время их работы (в границах собственно исполнительского процесса). Именно гибкость и пластичность движений позволяет музыкантам-исполнителям почувствовать свое тело единым целым, грамотно распределяя мышечную нагрузку и управляя движением, а не подчиняясь инерции движений, производимых зажатými мышцами. Вновь обратимся к мнению специалистов в области спортивной педагогики: «Недостаток пластичности движений связан с мышечным напряжением, неэкономичностью выполняемых движений, рассогласованием физиологических систем, ощущением дискомфорта. Гармония достигается тогда, когда темп движений соответствует динамике распределения мышечных усилий» [6, с. 43].

Музыкант может развивать пластичность движений рук, применяя различные упражнения – от вариантов дирижерских жестов до «вычерчивания» любых графических символов в воздухе. Критерии пластичности – это подвижность суставов, плавность переходов от одного элемента движения к другому, отсутствие неоправданных пауз или изменений скорости.

Подобные упражнения могут выполняться и с большой амплитудой, и с малой, с большим или меньшим участием в движении всех частей руки, от пальца до плеча (без «отключения» какой-либо ее зоны), при активной поддержке мышцами спины более мелких групп мышц. Выработка пластичных движений каждого пальца при этом так же важна, как и пластичность любой другой части руки. Подобный мышечный тренинг должен быть привычной практикой в классе специальности, начиная с самых первых шагов в обучении игре на инструменте.

Возвращаясь к понятию культуры игровых движений домристы, еще раз подчеркнем, что речь идет о целостном явлении, которое включает в себя представления о красоте музыкального звука и необходимых двигательных действиях, направленных на извлечение такого звука. *Культура* в данном случае должна пониматься и как определенная ступень, характеризующая уровень исполнительства на инструменте, и как стремление к развитию, поиску новых выразительных возможностей домры.

Такие качества игрового движения, как гибкость и пластичность, являющиеся, в том числе, показателями мышечной свободы, необходимы для достижения блестящей виртуозности и глубокой выразительности. Вне всяких сомнений, подобная ступень технического и художественного развития музыканта сравнима с лидерством в «спорте высших достижений» или с успехами в классической или современной хореографии. Несмотря на многовековую историю развития инструментального исполнительства, сложившиеся принципы и способы обучения игре на различных музыкальных инструментах, методическая мысль должна чутко отбирать и адаптировать информацию, почерпнутую из других сфер человеческой деятельности.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Постскриптум, 1993. 312 с.
2. Д. Б. [Бобылев Д. К.] Свобода движения // Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон: в 86 т. СПб.: Издательское Дело, 1900. Т. XXIX. С. 169.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1987. 240 с.
4. Калмыков С. А., Пятахин А. М. Особенности развития гибкости обучающихся в процессе занятий физической культурой // Вестник Тамбовского университета: Гуманитарные науки. 2017. Т. 22. Вып. 4. С. 110–116.
5. Ткачева О. И., Стрелецкая Ю. В., Белова Ю. В. Влияние активной гибкости на точность выполнения технических элементов в спортивной гимнастике // Ученые записки Университета имени П. Ф. Лесгафта. 2016. № 8. С. 224–229.
6. Тихонова И. В., Ронь И. Н., Рахмалина О. Ю., Иванова А. И. Пластичность движений как показатель координационных способностей // Символ науки: Международный научный журнал. 2021. № 11. Вып. 1. С. 43–45.
7. Вольская Т. И. Особенности организации исполнительского процесса на домре // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: сб. ст. Свердловск: УТК им. М. П. Мусоргского, 1990. Вып. 2. С. 88–109.

8. Вольская Т. И. Секреты достижения координированной свободы при игре на домре // Современная домра: История и теория исполнительства: сб. ст. Тольятти: Изд. Тольяттинской консерватории. 2013. Вып. 2. С. 100–127.
9. Подшивалова Е. А. Значение активности мышечного тонуса на начальном этапе формирования художественной техники домриста // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2005. С. 98–102.

### REFERENCES

1. *Yankelevich Yu.* Pedagogicheskoe nasledie [Pedagogical heritage]. The 2nd suppl. and corrected ed. Moscow: Postsriptum, 1993. 312 p.
2. *D. B. [Bobylev D.]* Svoboda dvizheniya [Free of motion]. In: Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauz i Efron [F. Brokhaus and I. Efron Encyclopedia]: in 86 v. St. Petersburg: Izdatel'skoe Delo, 1900. Vol. 29. P. 169.
3. *Neigauz G.* Ob iskusstve fortepiannoy igry [About the art of piano playing]. Moscow: Muzyka, 1987. 240 p.
4. *Kalmykov S., Pyatakhin A.* Osobennosti razvitiya gibkosti obuchayushchikhsya v protsesse zanyatii fizicheskoy kul'turoy [The features of the flexibility development in the process of students' physical training]. Vestnik Tambovskogo universiteta: Gumanitarnye nauki [Bulletin of the Tambov University: Humanities Series]. 2017. Vol. 22. Issue 4. Pp. 110–116.
5. *Tkacheva O., Streletskaya Yu., Belova Yu.* Vliyanie aktivnoy gibkosti na tochnost' vypolneniya tekhnicheskikh elementov v sportivnoy gimnastike [The influence of active flexibility on the accuracy of technical elements in the competitive gymnastics]. In: Uchenye zapiski Universiteta imeni P. F. Lesgafta [Transactions of P. Lesgaft University]. 2016. No. 8. Pp. 224–229.
6. *Tikhonova I., Ron' I., Rakhmalina O., Ivanova A.* Plastichnost' dvizheniy kak pokazatel' koordinatsionnykh sposobnostey [Plasticity of motions as an indicator of coordination abilities]. In: Simvol nauki: Mezhdunarodnyy nauchnyy zhurnal [Symbol of Science: International scientific journal]. 2021. No. 11. Issue 1. Pp. 43–45.
7. *Vol'skaya T.* Osobennosti organizatsii ispolnitel'skogo protsessa na domre [The features of organization of the performing process on domra]. In: Voprosy metodiki i teorii ispolnitel'stva na narodnykh instrumentakh [Problems of methodology and theory of the folk instruments performing art]. Sverdlovsk: M. Mussorgsky Ural State Conservatory, 1990. Issue 2. Pp. 88–109.
8. *Vol'skaya T.* Sekrety dostizheniya koordinirovannoy svobody pri igre na domre [The secrets of attainment the coordinated freedom for playing the domra]. In: Sovremennaya domra: Istoriya i teoriya ispolnitel'stva [The modern domra: History and theory of performing art]: collected articles. Tolyatti: Tolyatti Conservatory, 2013. Issue 2. Pp. 100–127.
9. *Podshivalova E.* Znachenie aktivnosti myshechnogo tonusa na nachal'nom etape formirovaniya khudozhestvennoy tekhniki domrista [Importance of muscular tonus activity at the initial stage of the domra performer artistic technique formation]. In: Khudozhestvennoe obrazovanie Rossii: sovremennoe sostoyanie, problemy, napravleniya razvitiya [Art education of Russia: contemporary state, problems, directions of development]: materials of the All-Russian research and practice conference. Volgograd: Volgogradskoe nauchnoe izdatel'stvo, 2005. Pp. 98–102.

#### **Орлова Анастасия Геннадьевна**

доцент кафедры струнных народных инструментов  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*cafelephant@gmail.com*  
ORCID: 0009-0005-6026-2787

#### **Anastasia G. Orlova**

Associate Professor at the Department of String Folk Instruments  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*cafelephant@gmail.com*  
ORCID: 0009-0005-6026-2787

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

## PERFORMING ART



УДК 78.07

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_91

**ВАН ШИЧЖЭ**

*Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского*

### **АРТИСТИЧЕСКИЙ ОБЛИК ЛУИДЖИ ЛАБЛАША: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ**

В статье представлены творческий портрет и основные вехи артистической судьбы выдающегося оперного певца-баса XIX века Луиджи Лаблаша (1794–1858), чей голосовой тип классифицировался как *basso cantante*, а позднее партии данного музыканта стали достоянием певцов-баритонов. Оперный репертуар Лаблаша включал партии в операх Моцарта, Паизиелло, Чимарозы, Россини, Меркаданте, Пачини, Мейербергера, Галеви, Карафы, Беллини, Доницетти, Верди, а вокальная карьера протекала на лучших оперных сценах Италии, Австрии, Франции, Англии и России.

Вокальное дарование Лаблаша было отточено обучением в Неаполитанской консерватории *Pietà dei Turchini* под руководством Джованни Валлези и Джованни Ансани. Голос вокалиста охватывал небольшой диапазон в полторы октавы, но при необходимости певец использовал головной регистр, добавляющий пять-шесть высоких нот. Свидетели сценических выступлений Лаблаша, восхищаясь силой, глубиной и однородностью его тембра, отмечали идеальную точность интонации, четкую артикуляцию, гибкость голоса, чувство меры в игре. Совершенство вокального инструмента Лаблаша сочеталось с незаурядным актерским мастерством, которым певец был обязан итальянскому *basso buffo* Луиджи Раффанелли, научившему передавать тонкие оттенки стиля итальянской комической оперы. Правдивость вокально-драматической интонации Лаблаша позволила певцу блестяще исполнять роли комического баса, а также воплощать образ трагических героев в серьезных итальянских операх. Вокально-драматическая универсальность Лаблаша зиждилась на основательной артистической подготовке, огромном сценическом опыте, разностороннем музыкально-историческом кругозоре и неустанным самосовершенствовании. Лаблаш был ярким представителем поколения певцов, сформировавшихся под влиянием Россини и заложивших основы исполнительского стиля романтической оперы.

Ключевые слова: Луиджи Лаблаш, Россини, бас, *basso cantante*, *basso buffo*, опера, вокальное искусство, актерская игра.

*Для цитирования: Ван Шичжэ. Артистический облик Луиджи Лаблаша: штрихи к портрету // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С.91-97.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_91

**WANG SHIZHE**

*Dmitry Hovorostovsky Siberian State Institute of Arts*

### **ARTISTIC FIGURE OF LUIGI LABLACHE: STROKES TO THE PORTRAIT**

The article outlines the creative portrait and the main milestones of the artistic life of the outstanding operatic bass singer of the 19th century, Luigi Lablache (1794–1858). His voice type was classified as *basso cantante*, and later his parts became the property of baritone singers. Lablache's operatic repertoire included parts in operas by Mozart, Paisiello, Cimarosa, Rossini, Mercadante, Pacini, Meyerbeer, Halévy, Carafa, Bellini, Donizetti, Verdi, and his vocal career took place on the best opera stages in Italy, Austria, France, England and Russia.

Lablache's vocal skills were honed by his studies at the *Pietà dei Turchini* Conservatory of Naples under Giovanni Vallesi and Giovanni Ansani. Lablache's voice covered a small range of one and a half octaves, but if necessary, the singer used the head voice, adding five or six high notes. Witnesses of Lablache's

stage performances admired the strength, depth and uniformity of his timbre, and also noted the perfect accuracy of intonation, distinct articulation, voice flexibility, and a sense of proportion in the acting. The perfection of Lablache's vocal instrument was combined with outstanding acting skills, which the singer owed to the Italian basso-buffo Luigi Raffanelli, who taught him to reproduce the subtle nuances of the Italian comic opera style. The truthfulness of Lablache's vocal and dramatic intonation allowed him to brilliantly play the role of a comic bass, as well as embody the image of tragic heroes in serious Italian operas. The vocal and dramatic universality of the singer stemmed from a thorough artistic training, vast stage experience, a versatile musical and historical outlook, and tireless self-improvement. Lablache was a prominent representative of the generation of singers who were formed under the influence of Rossini and laid the foundations for the performing style of romantic opera.

Keywords: Luigi Lablache, Rossini, bass, basso cantante, basso buffo, opera, vocal art, acting.

For citation: Wang Shizhe. Artistic figure of Luigi Lablache: strokes to the portrait // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 91-97.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_91



Луиджи Лаблаш родился в 1794 году в Неаполе в семье марсельского купца Николя Лаблаша и ирландки Марии Франчески Бьетах. В 1791 году, спасаясь от хаоса Французской революции, молодая семья бежала в Италию, где надеялась обрести покой и благополучие, однако Неаполь стал объектом долгой кровавой борьбы между итальянскими монархистами, иницилирующими контрреволюционную реакцию, и французскими республиканцами, которые время от времени теряли контроль над Неаполем. В 1799 году, когда монархисты под командованием кардинала Фабрицио Руффо изгнали из Неаполя французскую армию, родители певца разорились и были арестованы, а отца, человека с нескрываемыми республиканскими идеалами, приговорили к расстрелу. Вместе с другими жертвами реакции Николя Лаблаша вывели на площадь для публичной казни. Монах, стоявший рядом с отцом будущей знаменитости, после первого залпа упал на землю, хотя еще не был ранен. Лаблаш-старший последовал его примеру и благодаря описанной хитрости избежал смерти [1, pp. 383–384].

Такого рода события разрушали мечты подрастающего поколения о свободе, счастье и равенстве. Тем не менее, в 1806 году, когда Наполеон низложил неаполитанских бурбонов и передал неаполитанскую корону своему брату Жозефу Бонапарту, которого в 1808 сменил Иохим Мюрат, французским семьям, пострадавшим от репрессий Руффо, была назначена компенсация за понесенные потери. В частности, Луиджи Лаблаш, проявивший музыкальные способности, специальным указом короля Неаполя был зачислен в Неаполитанскую консерваторию *Pietà dei Turchini*. Под этим названием были объединены три прежние прославленные неаполитанские консерватории: *Poveri di Jesu-Christo, di San-Onofrio u Pietà dei Turchini* [2, с. 82].

Согласно давно установившимся традициям, акцент в неаполитанских консерваториях делался на уроках пения и сольфеджио. Кроме того, Лаблаш обучался игре на скрипке, виолончели и, возможно, контрабасе. Педагогом по вокалу был немецкий тенор Джованни Валлези (настоящее имя – Johann Wallishausser). Обладая чистым и звонким контральто, Луиджи подавал большие надежды, но все портила строптивость ученика: будущий виртуоз несколько раз сбегал из консерватории ради исполнительской практики с небольшими гастролирующими труппами, но, тем не менее, всякий раз возвращался в *Alma mater*. До того, как голос Лаблаша прошел возрастную ломку, музыкант успел выступить в качестве альт-солиста на представлении Реквиема Моцарта по случаю смерти Й. Гайдна в 1809 году.

Касательно обучения Лаблаша вокалу в Неаполитанской консерватории историкам известно только об уже упомянутом Джованни Валлези. Однако французский публицист и музыкальный критик Поль Скюдо позднее вспоминал, что сам Лаблаш более всего ценил другого своего педагога – Джованни Ансани, который в указанные годы действительно преподавал в Неаполитанской консерватории: «Лаблаш не раз признавался мне, что своему учителю Ансани он обязан всем, чему научился в нюансах пения, хорошего звукоизвлечения, придания голосу мягкости и идеальной артикуляции, которая была одним из лучших проявлений его таланта» [1, p. 388].

В 1812 году Лаблаш дебютировал в неаполитанском театре Сан-Карлино, который, будучи основанным в 1740 году, стал главной сценой для «пульчинеллат» (*pulcinellate*) – ставившихся на неаполитанском диалекте представлений с центральным персонажем Пульчинелла. Неизвестно, какие именно роли исполнял на этой сцене молодой Лаблаш, но музыкант, несомнен-

но, проявил здесь свое актерское мастерство, что подтверждают приглашения, поступившие певцу из крупных театров Италии. В частности, в 1812 году Лаблаш уже выступал на сцене Сан-Карло – самого крупного и престижного оперного театра Неаполя. Женившись в том же году на Марии Терезии Пинотти, дочери известного неаполитанского актера-комика, Лаблаш отправился в Мессину, а затем в Палермо, где подписал долгосрочный контракт с оперным театром Каролино.

Репертуар Каролино включал в себя главным образом итальянские комические оперы, среди которых особой популярностью пользовалась «Сэр Марк-Антонио» (1810) Стефано Павези (впоследствии сюжет данного произведения лег в основу либретто оперы Доницетти «Дон Паскуале»). Молодой певец проработал в Палермо пять лет, освоив обширный репертуар, включающий оперы знаменитых в то время композиторов, прежде всего Россини, так и шедевры Моцарта и Паизиелло. Успех Лаблаша был настолько очевидным, что в 1817 году молодой талантливый бас стал получать приглашения в крупные итальянские театры. В октябре 1818 года Лаблаш пел на неаполитанской премьере оперы Россини «Севильский цирюльник» в театре Фениче, затем здесь же в «Отелло», а в 1820 году начал выступать в Милане.

Когда в январе 1821 года начался Лайбахский конгресс в Любляне, Лаблаша пригласили выступать для высокопоставленных лиц: членов семьи короля Обеих Сицилий Фердинанда, министра иностранных дел Австрии, неаполитанского посла в Вене и российского императора Александра I. Лаблаш развлекал почтенную публику до 1 мая, после чего Фердинанд назначил Лаблаша придворным певцом королевской капеллы. В августе 1821 года Лаблаш дебютировал в Ла Скала в партии Дандини в «Золушке», а вместе с ним пели Тереза Беллок-Джорджи (Анджелино) и Доменико Донцелли (Дон Рамиро). Театральные критики и публика признали триумфальный успех певца и всей труппы, упроченный данными за сезон тридцатью шестью спектаклями «Золушки».

Вскоре Саверио Меркаданте написал специально для Лаблаша партию Арнольда в опере-буффа «Элиза и Клаудио» – партию, которую певец великолепно исполнил в Ла Скала в октябре 1821 года. Лаблашу в то время было только двадцать шесть лет, но сценический опыт певца был весьма внушительным и насчитывал более пятидесяти опер, среди которых важнейшее место занимали басовые партии в сочинениях Россини. Данный год можно считать поворотным в сценической карьере певца, поскольку слава

музыканта распространилась не только по всей Италии, но и за ее пределами. В Ла Скала Лаблаш пел до конца сезона 1821 года, после чего уехал в Рим, где, в числе прочего, исполнял партию Фигаро в «Севильском цирюльнике» Россини. Публика долго чтит артиста как непревзойденного Фигаро, хотя позднее ему доводилось петь и партию Бартоло в упомянутой опере.

Голосом Лаблаша был очарован не только Меркаданте, но и Мейербер. В 1822 году последний создал для певца басовую партию Сулемано в опере «Изгнанник из Гранады». Большой дуэт «Sì, mel credi», который Лаблаш исполнил с Розамундой Пизарони в роли Альманзора, произвел ошеломительный эффект на миланскую публику. В театральный сезон 1822–1823 гг. в Милане Лаблаш исполнил несколько новых партий, в том числе написанные специально для него партии Клаудио в опере Меркаданте «Амелето» и Эренио в «Весталке» Пачини.

В 1823 году знаменитый импресарио Барбайя заключил с Лаблашем контракт, который открывал перед певцом широкие сценические перспективы и обеспечивал солидные заработки. Согласно контракту, Лаблаш обязывался выступать с труппой Барбайи в любом из его театров – от неаполитанского Сан-Карло до венского Кертнертор-театра. На гастролях в Вене труппа Барбайи состояла из таких блестящих исполнителей, как сопрано Изабелла Кольбран, Жозефина Фодор-Менвель, Каролина Унгер, меццо-сопрано Комелли-Рубини, теноры Доменико Донцелли и Джованни Давид, бас Антонио Амброджи, а репертуар состоял преимущественно из опер Россини («Семирамида», «Севильский цирюльник», «Золушка», «Дева озера», «Зельмира»), великолепное исполнение которых приводило венскую публику в восторг. Помимо россиниевских ролей, Лаблаш пел в операх Моцарта «Дон Жуан» и «Свадьба Фигаро». Однако настоящим триумфом оперной карьеры певца стала роль Джеронимо в опере Чимарозы «Тайный брак», которую в Вене не ставили с момента ее сочинения в 1792 году. Лаблаш работал в Вене до 1828 года, но с 1824 года, будучи связанным контрактом с Барбайей, часто выступал в Неаполе.

Талант Лаблаша вызывал неподдельный восторг современников, в том числе потому, что ранее предметом обсуждения были примадонны и первые тенора, а обладатели низких голосов играли второстепенные характерные роли и в лучшем случае удостоивались снисходительного одобрения. Артистизм Лаблаша был настолько примечательным, что почти каждое оперное обозрение содержало комментарии о неподражаемой игре певца. Генри Чорли позднее писал:

«В музыкальной истории неизвестно о другом басы, столь одаренном природой, столь ограниченном искусством, столь безмерно популярном и свободном от недостатков, как Луиджи Лаблаш» [3, p. 50].

1820-е годы стали кульминационными в сценической карьере певца. В это и последующее десятилетие Лаблаш исполнил множество басовых ролей, сочиненных специально для его голоса, в операх Саверио Меркаданте, Луиджи Моски, Франческо Базили, Карло Коччи, Джованни Пачини, Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти. Среди ролей были как буффонные, так и драматические: и те, и другие певец исполнял блестяще. Тем не менее, «жемчужинами» репертуара Лаблаша стали роли Фигаро и Бартоло в «Севильском цирюльнике», Дона Маньфико и Дандини в «Золушке», Фернандо и Подесты в «Сороке-воровке», Ассур в «Семирамиде» Россини, Генриха VIII в «Анне Болейн» Доницетти, Дон Жуана, Лепорелло и Фигаро в операх Моцарта, Джеронимо в «Тайном браке» Чимарозы.

Именно в роли Джеронимо, ставшей для Лаблаша в определенном смысле звездной, в 1830 году певец дебютировал в Лондонском Королевском театре и в Итальянском театре в Париже. Как публика, так и самые взыскательные музыкальные критики были единодушны в признании мастерства Лаблаша. В лондонской газете *The Morning Post* дебют певца оценили однозначно: «Не может быть ни малейших колебаний в том, чтобы присвоить ему ранг первого певца-баса нашего времени и одного из лучших комических актеров, которых Италия когда-либо посылала за Альпы» [3, p. 111].

С тех пор в течение двадцати лет Лаблаш сохранял статус одного из самых любимых, привилегированных и высокооплачиваемых певцов на парижской и лондонской королевских сценах, где певец выступал, регулярно переезжая из одной столицы в другую. Репертуар Лаблаша постоянно обогащался партиями из опер Мейербергера, Галеви, Доницетти, Пачини и других композиторов XIX века. В 1847 году певец исполнил роль Максимилиана на премьере оперы Верди «Разбойники» в Лондоне, а в 1854 году здесь же пел в переведенных на итальянский язык операх «Фиделио» Бетховена, «Роберт-Дьявол», «Гугеноты», «Северная звезда» Мейербергера.

В 1852 году уставший от утомительного графика выступлений певец принял давнее и очень выгодное предложение от Итальянского театра в Петербурге, в котором выступал с небольшими перерывами почти пять лет. В конце зимы 1857 Лаблаш ослабел настолько, что попросил об отставке. Александр II наградил выдающегося артиста орденом Святого апостола Андрея Пер-

возванного – высшей наградой Российской империи. Певец отправился поправить здоровье в курортный городок Киссинген в Баварии, однако минеральные воды не принесли ожидаемого облегчения. Надеясь, что воздух родного города излечит, Лаблаш поехал в Неаполь, но и эти надежды не оправдались. 23 января 1858 года после долгой и мучительной болезни Лаблаш умер. Согласно последней воле, останки артиста были перевезены и захоронены в Париже – любимом городе Лаблаша, где, как считал сам певец, его ценили больше всего.

Голос Лаблаша в наше время был бы классифицирован как бас-баритон или баритон, но в первой половине XIX века данный диапазон еще не обособился в самостоятельный голосовой тип, и все оперные партии Лаблаша были маркированы как basso, а точнее, basso cantante в противовес низкому basso profondo. Современники оставили множество детальных характеристик голоса артиста, и хотя эти отзывы принадлежат представителям разных культурных традиций и написаны в разное время, их объединяет единодушное признание вокального и актерского мастерства, усиленного природной одаренностью певца.

Поль Скюдо видел выступления Лаблаша вплоть до последних лет и отмечал изменения, которые коснулись внешнего облика артиста: «До тридцати лет Лаблаш был прекрасным кавалером, так что в его полноте не было ничего экстраординарного. Позднее его одолела исключительная тучность, о которой знали все и от которой он так мучился. В это необъятное тело, приводимое в движение столь же живым, сколь и острым умом, природа поместила орган, соответствующий совершенству ее творения. Это был глубокий бас дивного тембра, ограниченно-го диапазона, поскольку охватывал полторы октавы: от низкой *sol* до высокой *re*. Каждая нота этого бесподобно звучащего голоса звенела как колокол и легко наполняла самый обширный зал» [1, pp. 381–382].

В 1830 году, когда Лаблаш в расцвете творческих сил дебютировал в Лондоне, в издании *The London Times* была опубликована следующая характеристика: «У него басовый голос огромной глубины, мощи и гибкости. Его интонация удивительно ясная и точная, а артикуляция настолько отчетливая, что каждое его слово понятно в любой части зала. Он воплощает безупречный буффонный стиль итальянской сцены – комический, но без экстравагантности, юмористический, но без вульгарности» [4, p. 328].

Подобные комментарии в адрес Лаблаша встречаются почти в каждом обзоре на оперные постановки в Европе, где участвовал певец. Все критики отмечали глубокий, ровный и звуч-

ный тембр голоса артиста, совершенство интонации, исключительную четкость артикуляции – качество, столь высоко ценимое в итальянском *basso buffo*. Многие также констатировали небольшой диапазон Лаблаша – от низкой *colta* или *la do re* первой октавы. Действительно, диапазон партий артиста в опубликованных оперных клавирах именно таков. Однако известно, что певцы того времени активно украшали свои партии импровизированными или заранее подготовленными каденциями, и Лаблаш не был исключением [5, с. 97]. Вставляя вокальные фиоритуры, певец применял фальцет<sup>1</sup> (*voce di testa*), особенно в операх-*buffa*, сценическая традиция которых предполагала различные комические эффекты. Скюдо подтверждает данную версию: «Помимо грудного голоса, мощную звучность которого он мог при желании приглушить, у Лаблаша еще были пять-шесть звонких нот фальцета, которыми он любил сверкнуть в некоторых комических сценах. Этот безукоризненно точный голос, способный при необходимости охватить до двух октав, проявлял гибкость, соразмерную своей громкости. Его восходящие и нисходящие гаммы катились как на деке, которая отчетливо отражала каждый звук без малейшего нарушения целостности. Эта вокализация, жемчужная и пастозная [*pastosa*], как любят говорить итальянцы, разворачивалась легко и наполняла слух такой животворной звучностью, какой не мог добиться ни один французский голос. Когда Лаблаш хотел поиграть своим фальцетным голосом, который был очень мягким, он фонтанировал причудливыми вокализациями, более искусными, чем у других, и без особого труда он мог состязаться с вдохновенной виртуозностью Малибран» [1, р. 382].

Авторы комментариев о Лаблаше, знавшие певца лично или присутствовавшие на его выступлениях, подчеркивали развитый художественный вкус и чувство меры, присущие артисту. В юности Лаблашу довелось слышать пение старых мастеров *bel canto* – сопранистов Гаспаро Паккьяротти и Джироламо Крешентини, теноров Джованни Давида и Джованни Ансани (последний преподавал Лаблашу пение в Неаполитанской консерватории). В Вене певец неоднократно посещал концерты инструментальной музыки Бетховена и оперы К. М. Вебера, в Лондоне не только слушал оратории Генделя, но и принимал участие в их исполнении, а в Риме знакомился с хоровыми шедеврами римской полифонической школы, которые пелись в Сикстинской капелле. Музыка разных эпох, культур и стилей сформировала широкий музыкально-исторический кругозор артиста. Хотя как певец Лаблаш сформировался под влия-

нием итальянской оперы, его вкус оттачивался не только театральной средой, но и учебой, самосовершенствованием, путешествиями, общением с замечательными людьми из разных стран. Обладая хорошими манерами, Лаблаш непринужденно и с большим достоинством относился к представителям высшего европейского общества, среди которых были король Обеих Сицилий Фердинанд I, российские императоры Александр I, Николай I, Александр II, английская королева Виктория, французский король Луи-Филипп и император Наполеон III.

Все сказанное представляет нам портрет не просто одаренного певца, но величайшего артиста, феномен которого зиждется на совокупности природного таланта и огромной работы над голосом и сценическим образом. Актерское мастерство Лаблаша развилось под влиянием итальянского баса Луиджи Раффанелли (1752–1821), который прославился как певец итальянской оперной труппы в Париже в 1789–1792 годы. Парижские газеты тех лет утопали в восторженных рецензиях об актерском таланте Раффанелли, проявленном певцом в операх-*buffa* Паизиелло, Анфосси и Чимарозы. Лаблаш повстречался с итальянским артистом в Милане, в театре Ла Скала, незадолго до смерти мастера. Раффанелли исполнял обязанности помощника режиссера: проводил репетиции с певцами, делал замечания касательно манеры пения, жестикуляции, дикции, мимики. Лаблаш был прилежным учеником и отрабатывал сценическое поведение настолько, чтобы удовлетворять самым сложным требованиям Раффанелли, приучившего Лаблаша различать оттенки актерской выразительности и тонкости драматических метаморфоз, которые всегда выделяют великого артиста среди статистов. «Советы Раффанелли заставили Лаблаша понять, что буффонную музыку старых неаполитанских мастеров следует петь иначе, чем оперы Моцарта или Россини. Эти нюансы выражения человеческой радости <...> составляют преимущество драматического артиста, умеющего передать интонацию, ибо не подлежит сомнению, что веселость Бомарше не похожа на таковую у Мольера, так же как огненные шутки “Севильского цирюльника” нельзя путать с безмятежной и благодушной веселостью “Тайного брака”», – писал, опираясь на воспоминания Лаблаша, Скюдо [1, р. 389].

Лаблаш хорошо чувствовал и выражал в своей игре тонкие эмоциональные оттенки, став для европейской публики непревзойденным интерпретатором Фигаро в «Севильском цирюльнике», Лепорелло в «Доне Жуане», Джеронимо в «Тайном браке». Не менее глубокой и прочувствованной была игра артиста в трагических

ролях, которые ему не раз доводилось исполнять в операх-seria (достаточно вспомнить «Семирамиду», «Отелло», «Моисея» Россини, «Норму» Беллини, «Лукрецию Борджиа» и другие оперы Доницетти<sup>2</sup>). «Характерные партии из комических опер: Дулькамара, Фернандо и Лепорелло – требовали от исполнителя тонкости нюансировки и вокальной гибкости, в то время как драматические партии: Вильгельм Телль и Генрих VIII – призывали к эмоциональной выразительности», – отмечала С. В. Решетникова [7, с. 14]. Особенно поражала современников драматическая интерпретация Лаблашем роли Ассура в «Семирамиде»: «Он был превосходен, изумителен в роли главного героя, тревожно произносящего в большом финале [первого акта. – Ш. В.] *Qual mesto gemito* и в угрюмом спокойствии *adagio* дуэта из второго действия *Quella ricordati notte di morte*. Время от времени некоторые интонации его голоса давали почувствовать, что это не спокойствие, а только видимая и притворная безмятежность жестокого Ассура. Она не может скрыть смертельной тревоги и страха, охвативших порочную душу убийцы Нино», – писал итальянский историк Франческо Флоримо [8, р. 473].

Любопытно, что Россини, в чьих операх раскрылся талант и театральная гениальность Лаблаша, не сочинил для него ни одной партии, что объясняется практическими обстоятельствами: в 1810-е годы, самый активный период сочинительства Россини, Лаблаш работал в Палермо, а после 1818 года хотя и выступал на неаполитанских, миланских и римских сценах, но еще не входил в труппу Барбайи, для которой композитор писал новые оперы. Тем не менее, Лаблаш, вне

всякого сомнения, принадлежал к числу певцов, чей вокально-драматический стиль сложился под влиянием Россини. Всех их: Джудитту Пасту, Жозефину Фодор-Менвель, Джованни Давида, Доменико Донцелли, Адольфа Нурри, Антонио Амброджи, Филиппо Галли – отличали вокальная виртуозность и незаурядное актерское мастерство.

Проникновенное исполнение певцом одной роли, которая лучше других выражала его истинный эмоционально-психологический и моральный облик, рождало впечатление, что перед зрителями предстает не актер, раскрывающий определенную драматическую концепцию, а реальная личность, переживающая реальные коллизии. О таких талантливых интерпретациях складывались легенды, и в умах европейской публики надолго оставалась память о незабываемом исполнении Марией Малибран роли Дездемоны, Джудиттой Пастой – Танкреда, Адольфом Нурри – Роберта, Луиджи Лаблашем – Джеронимо.

Если в XVIII веке и в начале XIX века певец еще мог сделать блестящую карьеру, обладая только хорошим голосом и основательной вокальной подготовкой, то с развитием европейского романтизма требования к сценическому представлению усложнились. Романтизм с его культом артистической личности, воспеваемой поэтами и музыкантами, потребовал от вокалистов не только виртуозного пения, но и глубокой, правдивой драматической интерпретации. Певцы нового поколения, среди которых Лаблаш занимал одно из самых почетных мест, внесли весомый вклад в становление романтической оперы, созвучной идеалам нового поколения.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Звучание высоких фальцетных нот, по-видимому, было особенно дорого сердцам итальянской публики, поскольку оно отдаленно напоминало об ушедшей в прошлое золотой эпохе кастратов», – отмечала О. В. Жесткова [6, с. 10].

<sup>2</sup> Чрезмерная полнота, характерная для певца в зрелые годы, ограничила круг ролей, в которых Лаблаш выглядел и чувствовал себя органично, до ролей *basso buffo*. Певец вынужден был уступить амплу трагического героя в опере-seria своим конкурентам в хорошей физической форме – Филиппо Галли, Феличе Пеллегрини, Карло Цуккелли.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Scudo P. Critique et littérature musicales. Deuxième série. Paris: Hachette, 1859. 544 p.
2. Юнеева Е. А. История появления и развития четырех старинных неаполитанских консерваторий // Вестник Саратовской консерватории: Вопросы искусствознания. 2021. № 1. С. 81–88.
3. Lablache Cheer C. The Great Lablache: Nineteenth Century Operatic Superstar: His life and his time. Bloomington: Xlibris Corporation, 2009. 723 p.
4. Fenner T. Opera in London: Views of the Press, 1785–1830. Carbondale: Southern Illinois University, 1994. 788 p.
5. Садыкова Л. А. Оперы-seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Казань, 2016. 216 с.



6. Жесткова О. В. Голоса парижской Оперы (1820–1830): учеб. пособие. Казань: КГК им. Н. Жиганова, 2015. 80 с.
7. Решетникова С. В. Луиджи Лаблаш – primo basso романтической эпохи // *Universum: Филология и искусствоведение*. 2022. № 6. С. 13–15.
8. *Florimo F. La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii: con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*. Napoli: Stabilimento tip. di V. Morano, 1882. Т. 3. 650 p.

---

### REFERENCES

---

1. *Scudo P. Critique et literature musicales. Deuxième série*. Paris: Hachette, 1859. 544 p.
2. *Juneeva E. Istorija pojavlenija i razvitija chetyreh starinnyh neapolitanskih konservatorij* [Emergence and development of four ancient Neapolitan conservatories]. In: *Vestnik Saratovskoj konservatorii: Voprosy iskusstvoznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory: Issues of Art History]. 2021. No. 1. Pp. 81–88.
3. *Lablache Cheer C. The Great Lablache: Nineteenth Century Operatic Superstar: His life and his time*. Bloomington: Xlibris Corporation, 2009. 723 p.
4. *Fenner T. Opera in London: Views of the Press, 1785–1830*. Carbondale: Southern Illinois University, 1994. 788 p.
5. *Sadykova L. Opery seria Dzhoakkino Rossini: vokal'noe iskusstvo i osobennosti dramaturgii* [Operas seria by Gioacchino Rossini: vocal art and dramatic features]: Ph. D. Thesis. Kazan, 2016. 216 p.
6. *Zhestkova O. Golosa parizhskoj Opery (1820–1830)* [The Voices of the Paris Opera]: учеб. пособие. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2015. 80 p.
7. *Reshetnikova S. Luidzhi Lablash – primo basso romanticheskoy jepohi* [Luigi Lablashe – primo basso of the romanticism era]. In: *Universum: Filologija i iskusstvovedenie* [Universum: Philology and Art history]. 2022. No. 6. Pp. 13–15.
8. *Florimo F. La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii: con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*. Napoli: Stabilimento tip. di V. Morano, 1882. Т. 3. 650 p.

#### Ван Шичжэ

ассистент-стажер кафедры сольного пения и оперной подготовки  
Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
Россия, 660049, Красноярск  
740801264@qq.com  
ORCID: 0009-0008-9680-7955

#### Wang Shizhe

Assistant Trainee at the Department of Solo Singing and Opera Training  
Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts  
Russia, 660049, Krasnoyarsk  
740801264@qq.com  
ORCID: 0009-0008-9680-7955

**З. Э. АЛИЕВА**

*Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова*

**СОНАТЫ М. РЕГЕРА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ПОЛИФОНИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА МУЗЫКАЛЬНЫХ КОЛЛЕДЖЕЙ**

В публикуемой статье освещаются проблемы, связанные с обогащением и расширением полифонического скрипичного репертуара отечественных музыкальных колледжей. Исходя из этого, автор уделяет особое внимание сонатам для скрипки соло op. 42 и 91, принадлежащим видному немецкому композитору М. Регеру (1873–1916) и традиционно причисляемым к «бахианскому» или «неоклассическому» направлениям в развитии соответствующего жанра. Как известно, аналогичные сольные произведения для альты и виолончели (op. 131c и 131d) на протяжении многих лет фигурируют в репертуаре музыкальных колледжей и вузов. Трудности в освоении скрипичных сонат М. Регера молодыми исполнителями обуславливаются прежде всего художественной многоплановостью этих сочинений. «Бахианские» тенденции в указанных сонатах взаимодействуют с индивидуально преломляемыми «отголосками» венского классицизма и с ощутимыми влияниями камерной инструментальной музыки позднеромантической эпохи. Целенаправленное стремление к органичному синтезу обозначенных составляющих, характерное для М. Регера, по сути, не ограничивается разнообразными жанровыми и стилевыми сопряжениями. Синтезирующие процессы наблюдаются также на композиционном и музыкально-драматургическом уровнях регеровских скрипичных сонат, нередко придавая полифоническому изложению в границах определенного цикла довольно своеобразный облик. По мнению исследователя, это обуславливается глубинным взаимопроникновением ладогармонического и контрапунктического начал, доминирующим в индивидуальном мышлении композитора. Подобная многогранность благоприятствует, с одной стороны, интерпретаторскому воплощению сонат М. Регера как примечательного образца полифонической музыки XX столетия, с другой стороны, – продуктивному использованию соответствующих опусов в качестве «подготовительного» художественного материала к освоению баховского наследия для скрипки соло.

Ключевые слова: скрипичный полифонический репертуар музыкальных колледжей, М. Регер, сонаты для скрипки соло, неоклассицизм, «бахианство», жанрово-стилевые диалоги, взаимодействия гармонии и контрапункта, исполнительская интерпретация.

*Для цитирования: Алиева З. Э. Сонаты М. Регера для скрипки соло в контексте современного полифонического репертуара музыкальных колледжей // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 98-104.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_98

**Z. ALIEVA**

*F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University*

**SONATAS BY M. REGER FOR SOLO VIOLIN IN CONTEXT OF THE CONTEMPORARY POLYPHONIC REPERTOIRE OF MUSIC COLLEGES**

The published article highlights the problems associated with the enrichment and expansion of the polyphonic violin repertoire of Russian music colleges. Based on this, the author pays special attention to sonatas for violin solo op. 42 and 91, owned by the prominent German composer M. Reger (1873–1916) and traditionally referred to as the “Bachian” or “neoclassical” tendencies in the development of the appropriate

genre. As is known, similar solo works for viola and cello (op. 131c and 131d) have featured in the repertoire of music colleges and high schools for many years. Difficulties in learning M. Reger's violin sonatas by young performers are primarily due to the artistic diversity of these compositions. "Bachian" tendencies in these sonatas interact with individually refracted "echoes" of Viennese classicism and with tangible influences of chamber instrumental music of the late Romantic era. The purposeful desire for an organic synthesis of the indicated components, typical of M. Reger, in fact, is not limited to a variety of genre and style pairings. Synthesizing processes are also observed at the compositional and musical-dramatic levels of Reger's violin sonatas, often giving a rather peculiar appearance to the polyphonic writing within the limits of a certain cycle. According to the researcher, this is due to the deep interpenetration of the harmonic and contrapuntal principles, which dominate the composer's individual thinking. Such versatility favors, on the one hand, the interpretation of M. Reger's sonatas as a remarkable example of polyphonic music of the 20th century, and, on the other hand, the productive use of the corresponding opuses as "preparatory" artistic material for learning Bach's heritage for solo violin.

Keywords: violin polyphonic repertoire of music colleges, M. Reger, sonatas for solo violin, neoclassicism, "Bachianism", genre and style dialogues, interactions of harmony and counterpoint, performing interpretation.

For citation: Alieva Z. *Sonatas by M. Reger for solo violin in context of the contemporary polyphonic repertoire of music colleges* // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 98-104.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_98

Освоение полифонического сольного репертуара ныне рассматривается отечественной скрипичной педагогией в качестве значимой составляющей профессионального обучения молодых музыкантов-исполнителей. Давно уже канули в прошлое категоричные утверждения по поводу скрипки, трактуемой с позиции безоговорочного приоритета одноголосного изложения. В частности, на рубеже 1920–1930-х годов К. Флеш утверждал следующее: «Скрипка – инструмент мелодический, гомофонный; аккордика ему, строго говоря, чужда и может использоваться в виде исключения. Скрипичная музыка, как правило, гомофонного склада, ее основа – одновременное звучание мелодии и гармонии; в произведениях для скрипки соло эта одновременность заменяется последовательным звучанием двух главных элементов музыки. Чтобы сделать "линейный контрапункт" доступным восприятию слушателя, необходим сложнейший комплекс агогических и динамических средств. Если произведение к тому же "модерновое", то есть складывается из гармонических сочетаний <...> то ясная и отчетливая передача текста возможна только путем настоящего подчеркивания деталей, в ущерб цельной и широкой линии», и т. д. [1, с. 225]. Преувеличенность опасений, высказывавшихся авторитетным специалистом, была наглядно подтверждена музыкально-исполнительской практикой XX столетия. Наряду с произведениями И. С. Баха и некоторых других барочных мастеров, концертные программы современных скрипачей пополнились сольными опусами П. Хиндемита, Э. Изай, С. Прокофьева, А. Онеггера, Б. Бартока и др.

В указанных сочинениях, изобилующих «гармоническими сочетаниями», весьма активно применяется и разнообразная полифоническая техника, но говорить о каких-либо «сложнейших» и трудноразрешимых проблемах у музыкантов-интерпретаторов, которые стремятся исполнять подобные сочинения, было бы заведомым преувеличением.

Фактическим «провозвестником» упомянутой репертуарной тенденции на рубеже XIX–XX столетий выступил Макс Регер (1873–1916), чьи сонаты для скрипки соло op. 42 (1900) и 91 (1905) еще при жизни композитора пользовались довольно широкой известностью. В 1960 году названные опусы были выпущены отечественным Музгизом под редакцией К. Мостраса, что открывало к ним доступ не только скрипачам-концертантам, но и педагогам, студентам и учащимся музыкальных учебных заведений различного уровня<sup>1</sup>. Однако скрипичные произведения М. Регера (в отличие, например, от сольных сюит для виолончели op. 131c или альты op. 131d) были сдержанно встречены специалистами и вплоть до последнего времени для освоения в педагогической практике не рекомендовались<sup>2</sup>.

Следует учитывать также, что в XX столетии приобрели известность весьма положительные отзывы ряда выдающихся скрипачей о регеровском наследии. Вместе с тем подобные отзывы, как правило, сопровождались оговорками по поводу несомненной труднодоступности многих сочинений М. Регера, причем в большей мере музыкально-языковой, образно-смысловой и художественно-концептуальной, чем технической<sup>3</sup>. В частности, К. Флеш, высоко оценивая

сонаты ор. 42 и 91 для скрипки соло, заметил, что упомянутые циклы «...могут рассматриваться как первые значительные опыты трансплантации данного рода музыки на почву современного композиторского творчества и как начало нового этапа в его развитии» [1, с. 225]. При этом, однако, утверждал К. Флеш, «...в сонатах Регера слушатель, даже музыкально образованный, после первого прослушивания едва ли “освоит” некоторые модуляционные обороты. Он поймет их только после более близкого знакомства с произведением <...>», углубленного изучения соответствующего авторского текста и др. [Там же, с. 225–226].

Показательны размышления о регеровском творчестве, принадлежащие И. Менухину. «Такой композитор рано или поздно рождается в любой культуре, в его произведениях настолько велика концентрация духа страны, что его музыка нигде больше не понятна, – утверждает прославленный музыкант. – <...> У меня была возможность познакомиться с творчеством Регера, оценить вес и плотность его музыки, а также громадную силу (конструктивную. – З. А.) организации – ведь Регер, возможно, был самым искусным мастером имитационной композиции со времен Баха. *Его музыкой легче восхищаться, чем любить ее*; это все равно что попасть в библиотеку, увидеть тома Канта и Гегеля, поняв с замирающим сердцем: пока все это не прочитано и не написана диссертация, человек не может считать себя по-настоящему образованным», и т. д. (курсив мой. – З. А.) [5, с. 155].

С одной стороны, столь неоднозначные высказывания провоцируются видимой «ученостью» камерно-инструментальных (в том числе скрипичных) произведений М. Регера, их кажущейся «дистанцированностью» от непосредственно-эмоциональных устремлений романтического искусства. Так, согласно мнению известного отечественного исследователя, «...по самому складу своего мышления Регер не был романтиком. При широком использовании им жанров и форм романтической музыки, живая интонация романтиков у него словно мертвеет. Искусство Регера содержательно, оно привлекает глубиной мысли, но не чувств, и эту интеллектуализированность ощущали современники, рассматривая как новое явление европейской музыки на рубеже XIX–XX веков» (курсив мой. – З. А.) [6, с. 35].

С другой стороны, специалистами акцентируется и принципиально «суммирующая» направленность регеровского творчества, вобравшего в себя «...широкий круг традиций немецкой музыкальной культуры XVI–XVII до XIX веков <...>. Тем не менее в целом о стилиза-

циях в собственном смысле этого слова у Регера вряд ли можно говорить <...> – по причине сложного взаимодействия и взаимопроникновения указанных традиций [7, с. 172–173]. Даже в «бахианских» сонатах для скрипки соло, как будто характеризуемых самой последовательной ориентацией на позднебарочную стилистику, обнаруживаются многочисленные и довольно ощутимые «расхождения» с великими образцами – начиная с трактовки жанра и заканчивая процессами интонационно-тематического развития. Отмечая видимую склонность композитора к сопряжению элементов «необарокко» и «неоклассики», современный исследователь констатирует: «Регер не стремился воспроизвести... ни баховские, ни классицистские нормы мышления в их специфическом, точно откристаллизовавшемся духе; он писал “на тему”, в духе великих образцов. <...> Не достигнув... полного стилистического единства, Регер пришел здесь к той сбалансированности разнородных влияний, которая свойственна хорошему композиторскому вкусу при всех сложностях развития композиторской личности» [8, с. 119].

Действительно, индивидуальная трактовка сонатного цикла «в духе венского классицизма» (а не традиционных для барочной эпохи *sonata da chiesa* или *sonata da camera*), использование типичных классических форм последней четверти XVIII столетия (сонатное *allegro*, рондо-соната, сложная трехчастная с трио), ощутимое тяготение к синтаксической расчлененности, точной репризности и «квадратности» явно указывают на своеобразное «двуединство» гипотетической «порождающей модели» ор. 42 и 91. Исходя из этого, некоторыми современными интерпретаторами констатируется принципиальная «диалогичность» регеровского стиля, «...в отличие от позднейшей полистилистики, синтезирующего (а не противопоставляющего) стилевые особенности разных эпох в художественном пространстве одного сочинения, не противопоставляя их», намеренно объединяющего «жанровые стереотипы» барочной, классической и романтической музыки [9, с. 51–52].

Впечатляющая «историческая перспектива», целенаправленно развертываемая композитором на рубеже веков, способствует возникновению тех или иных субъективных толкований двух регеровских «метациклов». В частности, «диалог с концептуальными идеями Баха» может быть спроецирован на религиозно-философскую проблематику: «Метацикл из четырех сонат ор. 42 раскрывает идею Крестного пути Художника-Творца. Регер размышляет здесь о судьбах двух своих кумиров – И. С. Баха и И. Брамса <...>; или: «Второй ме-

тацикл ор. 91... по направленности содержания близок традиционным циклическим композициям «Семь слов Господа нашего Иисуса Христа на Кресте», и т. д. [9, с. 54, 60]. Разумеется, столь масштабные «концептуальные прочтения» востребуют подробного анализа в рамках специальной статьи. Между тем представляется необходимым и рассмотрение более частных исполнительских проблем, связанных с вероятной репрезентацией художественного «диалога эпох» на уровне фактурного изложения. В данном случае полифонический тип фактуры будет ассоциироваться с барочным искусством, гомофонный – с классическим.

Как известно, первоначальной ступенью освоения полифонического репертуара для скрипки соло в учебном процессе традиционно являются 8–11 классы ССМШ или I–II курсы музыкального колледжа. При этом юные исполнители, не соприкасавшиеся ранее с подобной музыкой (за исключением отдельных многоголосных этюдов), чаще всего разучивают баховские циклы *da chiesa* или *da camera* «поэтапно». В частности, первый этап – ознакомительный – может подразумевать репетиционную работу и последующее исполнение своеобразного «диптиха», объединяющего две смежные части выбранной сонаты. Например, более продвинутым студентам предлагаются *Adagio* и *Фуга*, менее развитым – *Сицилиана* и *Presto* из Сонаты № 1, с тем чтобы учащиеся ориентировались на постепенное овладение различными видами полифонической техники, переходя в дальнейшем к их контрастной сопряженности как приоритетному фактору целостной образно-смысловой интерпретации. Второй этап предусматривает разучивание другого «полифонического диптиха» из соответствующего цикла; третий, заключительный, – концертно-сценическое воплощение всей четырехчастной композиции на выпускном экзамене. Сходным образом подразделяются на «диптихи» или «триптихи» разучиваемые баховские партиты<sup>4</sup>.

Общеизвестные технические сложности, подстерегающие малоопытных исполнителей в процессе репетиционной работы над сонатами и партитами И. С. Баха, побуждают современных педагогов обращаться к поискам специфического музыкального материала, который мог бы успешно выполнить «подготовительную» функцию, предвзяв непосредственное изучение баховских шедевров<sup>5</sup>. Таким художественным материалом, по нашему мнению, представляются оба сонатных опуса М. Регера, в особенности – более ранний ор. 42. Прежде всего, эти сочинения лишены того «величественного ореола», которым (с полным основанием) принято на-

делять баховские шедевры. Для чрезмерно впечатлительных и робких студентов, тяготеющих к видимым проявлениям сценического волнения, подобная «адаптация» к освоению сонат и партит И. С. Баха выглядит естественной.

Отнюдь не лишним выглядит и фактор масштабности: в числе регеровских циклов, как известно, фигурируют, наряду с развернутыми четырехчастными сонатами, более «компактные» и лаконичные трехчастные (например, ор. 42 № 2, ор. 91 №№ 2 и 3), что позволяет уделить им особое внимание с учетом вероятной перспективы «целостного» исполнения в публичной обстановке. Кроме того, приоритетная роль классических форм (включая раннюю сонатную), для которых в целом характерна существенная роль точной повторности, заметно упрощает разучивание и концертно-сценическое воспроизведение подобных циклов наизусть.

Даже стилистическая близость указанных «баховских» сонат к эпохе позднего барокко может быть признана весьма позитивным фактором, содействующим дальнейшему постижению образной атмосферы, композиционных и музыкально-драматургических закономерностей, присущих баховским сольным опусам. Нередко М. Регер, «фантазируя на темы» барочных шедевров, с подчеркнутой ясностью обозначает выбранные «первоисточники». В качестве примеров допустимо сослаться хотя бы на заключительную Фугу из Сонаты *d-moll* ор. 42 № 1 (несомненный «образец» – Фуга из баховской Сонаты № 1 *g-moll*), Чакону из Сонаты *g-moll* ор. 42 № 4 (очевидная «модель» – Чакона из Партиты № 2 *d-moll*) или *Con moto* из Сонаты *e-moll* ор. 91 № 5 (Бурре из Партиты № 1 *h-moll*) и т. д.

При этом жанрово-стилевые «анахронизмы», характерные для регеровских сонат (в частности, показательны явные «отзвуки» менуэта, лендлера, экоссеца, польки, галопа) и наделяемые подчеркнуто «скерцозной» музыкально-драматургической функцией, едва ли могут рассматриваться как негативные факторы в процессе обучения современного музыканта-исполнителя. Увлекательные диалоги стилей и жанров, относящихся к различным странам и эпохам, издавна свойственны академической инструментальной музыке (в том числе скрипичной). Определенные технические трудности, сопутствующие интерпретаторскому прочтению подобных циклов М. Регера, мотивируются ярко выраженным разнообразием (чередованием и взаимодействием) фактурных принципов изложения музыкального материала.

Как отмечают специалисты, в баховских сольных опусах для смычковых инструментов полифоническое мышление композитора

представлено двумя сферами – имитационным контрапунктом (фуга) и «скрытой» полифонией (буквально пронизывающей одноголосное мелодическое развертывание либо аккордовые построения), а также их различными сочетаниями. Напротив, для аналогичных произведений М. Регера, помимо указанных типов изложения, в равной мере свойственны подчеркнута контрастные сопоставления полифонической и гомофонно-гармонической фактуры [4, с. 351–352]. Еще одна весьма примечательная особенность – индивидуальная трактовка многоголосия, связанная с его «дискретным» воссозданием на современных смычковых инструментах. В эпоху И. С. Баха распространенный «аркообразный» тип смычка и сравнительно «пологое» размещение струн на грифе благоприятствовали успешному «синхронизированному» исполнению трехзвучных и большей компактности четырехзвучных аккордов (либо интервальных сочетаний), а также гибкости интонирования подобных эпизодов. Между тем в нынешней ситуации зачастую оказывается неизбежным «рассредоточенное» (как принято говорить, «ломаное» или «арпеджированное») воспроизведение перечисленных элементов многоголосной инструментальной фактуры, с одновременным сокращением длительности отдельных звуков. Вот почему авторский нотный текст подобных эпизодов традиционно «адаптируется» при игре, что находит воплощение в ряде «практических» изданий скрипичных сонат и партит (равно как виолончельных сюит) И. С. Баха.

Видимым отражением указанной практики являются и многоголосные эпизоды сонат ор. 42 и 91 М. Регера: композитор, бесспорно, стремится с подобающей точностью разделять «звучащее» и «незвучащее», выявляя фактическую «дискретность» мелодических линий. Помимо этого, обнаруживается и весьма условная «полифоничность» некоторых эпизодов, где ощутимо преобладают терцово-секстовые удвоения основного музыкального материала («дуэтное» гомофонно-гармоническое изложение). В указанных эпизодах М. Регер отдает предпочтение ясному ладотональному развитию, как правило, избегая многозвучных аккордов с разнообразными альтерациями, протяженных эллиптических построений и т. п.

Возникает закономерный вопрос: насколько допустимы характеристики сонат ор. 42 и 91 как в целом «полифонического репертуара»? Ведь на протяжении указанных циклов отдельные жанры и формы – концентрированные воплощения имитационной полифонии либо «полифонизированной» вариационности (фуги, чаканы) – сопрягаются не только с об-

разцами «скрытой полифонии», характерными для И. С. Баха и в целом барочной эпохи, но и с гомофонно-гармоническими жанрами и формами классико-романтического типа. В некоторых сонатах М. Регера вполне очевидные «воспоминания о классической симфонии» [8, с. 117], по сути, выдвигаются на первый план: трехчастные циклы ор. 42 № 2 или 91 № 2, четырехчастный ор. 91 № 6 и др. Для того, чтобы уяснить фактическую их принадлежность «миру полифонии», музыкант-исполнитель должен обратиться к фундаментальным сопряжениям гомофонно-гармонического и полифонического мышления, присущим творчеству М. Регера.

В целом для характеризуемого автора свойственна последовательная «...опора на классические аккордовые структуры. Линеарность у него возникает на основе постоянной функциональной смены значений аккордов, образованных голосами полифонической фактуры. <...> Хроматическая природа мелодической интонации дает Регеру основания для интенсивно осуществляемых кратковременных переходов во все тональности диатонического и хроматического родства. Это заставляет слух искать и находить опору в мелодических связях аккордов, то есть воспринимать аккорд как явление *контрапунктическое* несмотря на то, что данный аккорд в большинстве случаев представляет собой консонирующее созвучие с ясной терцовой структурой, даже не содержащей неаккордовых звуков» [10, с. 69]. Таким образом, диалог полифонического и гомофонного принципов изложения в скрипичных сонатах М. Регера позволяет усматривать явные черты «контрапункта» на уровне ладогармонического развертывания, обнаруживая «скрытую полифонизацию» равным образом в одноголосных мелодических линиях и аккордовых последовательностях.

Как видим, регеровские ор. 42 и 91 представляются весьма ценным художественным материалом, заслуживающим целенаправленного освоения молодыми скрипачами – студентами отечественных музыкальных колледжей. В техническом аспекте указанные сонатные опусы демонстрируют обширный арсенал исполнительских приемов, способствующих успешному воссозданию различных типов инструментальной фактуры (от выдержанного одноголосия до насыщенной аккордовой ткани). В жанрово-стилистическом плане обнаруживается не только присущее М. Регеру «избирательное сродство» с барочной эпохой, но и подчеркнутое стремление к диалогическим сопряжениям традиций барокко, венской классики и романтизма. В сфере музыкального мышления прослеживается органичное взаимодействие и взаимопрото-

никновение полифонического и гомофонно-гармонического начал, благоприятствующее множественным композиционным и музыкально-драматургическим решениям на уровне сонатного цикла. Вот почему вышеперечисленные произведения М. Регера не только в известной

степени тяготеют к обобщению творческих достижений сонатного жанра (условно говоря, от баховской эпохи до конца XIX столетия), но и предвосхищают новые художественные тенденции, связанные с его дальнейшим развитием в XX веке.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В определенной мере указанные редакции могут рассматриваться как подготовительный этап к первому отечественному изданию сонат и партит И. С. Баха, выпущенных под редакцией К. Мостраса четыре года спустя.

<sup>2</sup> Так, в примерной программе «Специальный класс скрипки» для ССМШ и музыкальных колледжей (2005, сост. М. Берлянич, М. Остапченко и др.) сочинения М. Регера не были упомянуты вовсе,

<sup>3</sup> Следует заметить, что специалистами традиционно подчеркиваются высокий уровень композиторского мастерства и безукоризненное владение обширным арсеналом выразительных средств каждого из солирующих смычковых инструментов (скрипки, альты, виолончели) в указанных произведениях М. Регера (см.: [2, с. 143; 3, с. 130; 4, с. 351–352]).

<sup>4</sup> Фактически неизбежным исключением в указанных ситуациях становится Партита d-moll, заключительная часть которой – грандиозная Чакона – исполняется студентами отдельно. В h-moll'ном цикле орнаментальные вариации-«дубли» рассматриваются как своеобразные «дополнения» к основным пьесам. Применительно к Партите E-dur выдерживается разделение на «триптихи» (Прелюдия – Лур – Гавот или Менуэт I, II – Бурре – Жига).

<sup>5</sup> Так, в указанной выше программе для ССМШ (2005), начиная с 6 класса, рекомендуются к изучению «Двенадцать фантазий» Г. Ф. Телемана.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Флеш К. Искусство скрипичной игры: Художественное исполнение и педагогика. М.: Классика-XXI, 2004. 304 с.
2. Понятовский С. П. История альтового искусства: учеб. пособие. [Изд. 2-е, доп.] М.: Музыка, 2007. 336 с.
3. Флейшер И. Я. Сюиты М. Регера для альты соло в педагогическом репертуаре // Культура. Искусство. Образование: межвуз. сб. науч. и метод. тр. Красноярск: КГАМиТ, 2006. Вып. VI. С. 130–134.
4. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: в 4 кн. М.: Музыка, 1978. Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. 408 с.
5. Менухин И. Странствия. М.: КоЛибри, 2008. 688 с.
6. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америки: исслед. Л.: Сов. композитор, 1986. 200 с.
7. Михайлов М. К. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. Л.: Музгиз, 1963. Вып. 2. С. 146–180.
8. Крейнина Ю. В. Макс Регер: Жизнь и творчество: моногр. М.: Музыка, 1991. 208 с.
9. Нестеров С. И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2009. 227 с.
10. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века: исслед. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1994. 288 с.

### REFERENCES

1. *Flesh K. Iskusstvo skripichnoy igry: Khudozhestvennoe ispolnenie i pedagogika* [The Art of Violin Playing: Artistic performance and pedagogics]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 204 p.
2. *Ponyatovskiy S. Istoriya al'tovogo iskusstva* [History of the Viola Art]: textbook. [The 2nd suppl. ed.] Moscow: Muzyka, 2007. 336 p.
3. *Fleysher I. Syuity M. Regera dlya al'ta solo v pedagogicheskom repertuare* [Suites by M. Reger for viola solo in the pedagogical repertoire]. In: *Kul'tura. Iskusstvo. Obrazovanie* [Culture. Art. Education]: collected research and methods works. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre, 2006. Issue 6. Pp. 130–134.
4. *Ginzburg L. S. Istoriya violonchel'nogo iskusstva* [History of the Cello Art]: in 4 vol. Moscow: Muzyka, 1978. Vol. 4: *Zarubezhnoe violonchel'noe iskusstvo XIX–XX vekov* [Foreign Cello Art in the 19th–20th centuries]. 408 p.

5. *Menukhin I.* Stranstviya [The Wanderings]. Moscow: KoLibri, 2008. 688 p.
6. *Raaben L.* Kamernaya instrumental'naya muzyka pervoy poloviny XX veka: Strany Evropy i Ameriki [Chamber instrumental music in the first half of the 20th century: Countries of Europe and America]: research work. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1986. 200 p.
7. *Mikhaylov M.* O klassitsistskikh tendentsiyakh v muzyke XIX – nachala XX veka [On the classicism tendencies in music of the 19th – early 20th century]. In: Voprosy teorii i estetiki muzyki [Issues of music theory and aesthetics]: collected articles. Leningrad: Muzgiz, 1963. Issue 2. Pp. 146–180.
8. *Kreynina Yu.* Maks Reger: Zhizn' i tvorchestvo [Max Reger: His Life and Work]: monograph. Moscow: Muzyka, 1991. 208 p.
9. *Nesterov S.* Puti razvitiya sonaty dlya skripki solo v kontekste stilevykh, zhanrovykh i ispolnitel'skikh iskaniy muzyki XX veka [The ways of development of sonata for violin solo in context of style, genre and performing strivings in the 20th century music]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2009. 227 p.
10. *Kuznetsov I.* Teoreticheskie osnovy polifonii XX veka [Theoretical bases of the 20th century polyphony]: research work. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1994. 288 p.

**Алиева Зарема Эбазеровна**

профессор кафедры музыкально-инструментального искусства  
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова  
Россия, 295015, Симферополь  
*selsebil@inbox.ru*  
ORCID: 0000-0002-8037-9692

**Zarema E. Alieva**

Professor at the Department of Musical Instrumental Art  
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University  
Russia, 295015, Simferopol  
*selsebil@inbox.ru*  
ORCID: 0000-0002-8037-9692



**Д. С. ДЕДЮХИН***Московское военно-музыкальное училище им. В. М. Халилова***КОНЦЕРТНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА  
В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Н. МЯСКОВСКОГО**

Публикуемая статья посвящена малоисследованной жанровой сфере творчества Н. Мясковского, включающей в себя как небольшие концертные пьесы (Два марша, соч. 1930 г.; Два марша ор. 53), так и масштабные произведения (Девятнадцатая симфония, «Драматическая увертюра» ор. 60). Обозначаются важнейшие побудительные мотивы, способствовавшие формированию устойчивого интереса композитора к духовой оркестровой музыке на рубеже 1930–1940-х годов. Помимо этого, автором статьи выявляются две органично взаимосвязанные тенденции, предопределившие общую направленность перечисленных выше сочинений. С одной стороны, здесь преобладает ярко выраженное стремление к «демократизации» индивидуального стиля, доминирующее в творчестве Н. Мясковского предвоенного десятилетия. С другой стороны, обнаруживается тяготение к «академизации» концертного репертуара духовых оркестров, исходя из весьма значительных художественных возможностей соответствующего инструментального состава. Этим мотивируются не только создание крупных опусов в традиционных «симфонических» жанрах (увертюра, циклическая симфония), но и своеобразные опыты «циклизации», реализуемые в индивидуальных прочтениях «общедоступных» жанров (маршевые «диптихи»). Отсюда же произрастает безусловно позитивное отношение композитора к вновь осуществляемым и намечаемым переложениям его произведений для духового оркестра (Восемнадцатая и Двадцать третья симфонии), аналогичным инструментовкам симфонической музыки других отечественных мастеров (Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского и др.). Таким образом, на протяжении указанного периода творческой деятельности Н. Мясковского интенсивное и многогранное обновление концертного репертуара духовых коллективов рассматривается композитором в качестве довольно весомого профессионального стимула, а также значимого фактора музыкального просветительства, благоприятствующего полноценному диалогу современного художника с массовой аудиторией.

Ключевые слова: Н. Мясковский, произведения для духового оркестра, жанры академической музыки, «демократизация» индивидуального стиля, переложения симфонических произведений.

Для цитирования: Дедюхин Д. С. Концертные сочинения для духового оркестра в творческом наследии Н. Мясковского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 105-112.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_105

**D. DEDYUKHIN***V. Khalilov Moscow military music college***CONCERT COMPOSITIONS FOR BRASS BAND  
IN THE CREATIVE HERITAGE BY N. MYASKOVSKY**

The published article is devoted to the little-studied genre sphere of N. Myaskovsky's creative work, which includes both small concert pieces (Two Marches, composed in 1930; Two Marches op. 53), and large-scale works (the Nineteenth Symphony, "Dramatic Overture" op. 60). The most important motives that contributed to the formation of the composer's steady interest in wind orchestral music at the turn of the 1930s–1940s are indicated. In addition, the author of the article identifies two organically interrelated tendencies predetermined the general direction of the works listed above. On the one hand, a pronounced desire for the "democratization" of individual style prevails here, dominating in the work by N. Myaskovsky of the pre-war decade. On the other hand, there is a tendency to "academization" the

concert repertoire of brass bands, based on the very significant artistic possibilities of the appropriate instrumental staff. This motivates not only the creation of major opuses in traditional “symphonic” genres (overture, cyclic symphony), but also unique experiences of “cyclization” realized in individual readings of “popular” genres (march “diptychs”). This is also the source of the unconditionally positive attitude of the composer towards the newly carried out and planned transcriptions of his works for brass band (the Eighteenth and Twenty-third Symphonies), similar to the instrumentation of symphonic music by other Russian masters (D. Shostakovich, A. Khachaturian, D. Kabalevsky, etc.). Thus, during the specified period of N. Myaskovsky’s creative activity, the composer considers the intensive and multifaceted renewal of the concert repertoire of brass bands as a rather significant professional stimulus for him, as well as a significant factor in musical enlightenment that favors a full-fledged dialogue between a modern artist and a mass audience.

Keywords: N. Myaskovsky, works for brass band, genres of academic music, “democratization” of individual style, transcriptions of symphonic works.

For citation: Dedyukhin D. Concert compositions for brass band in the creative heritage by N. Myaskovsky // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 105-112.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_105



Произведения Н. Мясковского, создававшиеся в целях пополнения и обогащения концертного репертуара духовых оркестров, нечасто привлекают внимание современных исследователей. При этом специалистами, как правило, акцентируется приоритетная роль социокультурных факторов, оказывавших воздействие на творческую эволюцию композитора в конце 1920-х годов и предопределивших главенство «демократичной линии» его инструментализма в дальнейшем (см. [1, с. 35–40; 2, с. 235–239]). Сходные аргументы приводятся авторами учебников по истории отечественной музыки. В частности, концептуальный замысел и стилистика Девятнадцатой симфонии (1939) рассматриваются исходя из «...общей демократизации музыкального языка и образного строя, наметившейся в предыдущих (16–18-й) симфониях Мясковского. <...> В его симфониях мы находим отклик на важнейшие события современности: революцию (6-я симфония), колхозное строительство (12-я симфония), развитие советской авиации (16-я симфония). Кроме того, Мясковский много работал и в массовых жанрах – хоровом и песенном; им уже были сочинены два марша для духового оркестра» [3, с. 342, 340]. Указанные марши («Торжественный» и «Драматический»), датированные 1930 годом, в свою очередь, наглядно запечатлели «...особенности, характерные для многих сочинений Мясковского 1930-х годов: мужественную, героико-волевою мелодию, претворяющую интонационные обороты массовых жанров, ритмически четкую, сдержанную поступь, ясность и стройность фактуры, наконец, особую гармоническую остроту, благодаря которой мы сразу узнаем стиль композитора <...>» [4, с. 119].

Не отрицая значимости указанных предположений, следует заметить, что индивидуальное

«обретение себя» в музыке для духового оркестра было сопряжено для Н. Мясковского с видимыми трудностями. По мнению В. Цуккермана, этому в значительной мере способствовали тогдашний уровень отечественного исполнительства на духовых инструментах и стереотипные установки соответствующего оркестрового репертуара: «Музыка эта должна отличаться достаточной простотой и ясностью. Естественно ожидать, что народное начало глубоко пропитает ее. Живость, жанровый элемент, рельефная образность – не должны быть ей чужды. Того же требует и самая природа духового оркестра. Звучностям его не хватает красочного разнообразия, недостает легкости и гибкости. В тем большей степени это должна восполнять сама музыка: в мелодии, ритме, гармонии, фактуре должно быть живое, красочное начало, яркое и увлекательное» [5, с. 317]. Для цитируемого автора исконные, важнейшие черты стиля Мясковского были «...связаны с другими направлениями. Мясковский глубок, но не колоритен, серьезен, но не жанрово-характерен. Такие свойства его музыки, как философичность, психологическая напряженность, известная сумрачность, – безусловно усложняли для него задачу создания духовых сочинений. К этому надо добавить, что Мясковский наиболее значителен не тогда, когда он наиболее прост» [Там же].

Приведенные выше оценочные суждения могли в дальнейшем оспариваться или корректироваться специалистами [2, с. 238], однако не вызвала сомнения бесспорная правота авторитетного исследователя, усматривавшего суть рассматриваемых творческих затруднений в «...сложном переплетении проблем собственно духовой музыки и проблем индивидуального стиля Мясковского» [5, с. 317]. Множественность

указанных проблем едва ли допускала «универсальное» их разрешение, о чем свидетельствуют подчеркнута несходные авторские трактовки популярнейшего жанра, главенствующего в концертном оркестровом репертуаре, – духового марша. Как известно, вслед за «Торжественным» и «Драматическим» маршами были сочинены «Героический» и «Веселый» (июль 1941 года). Учитывая более чем десятилетний промежуток, разделяющий эти пьесы, у некоторых исследователей возникало стремление, обратившись к сравнительному анализу, обнаружить некие черты «...общей эволюции стиля Мясковского в сторону большей простоты музыкального языка, гармонической ясности и мелодичности» [6, с. 17]. Исходя из данного предположения, самым ранним и наименее совершенным композиторским опытом явился «Драматический марш», который, «...при его диатоничной, размашистой, рельефно очерченной мелодике, еще изобилует неустойчивыми диссонирующими гармониями. Тональный план здесь также необычно сложен, а линия басов слишком уж хроматизирована. <...> При этом, однако, жанр марша требует от композитора более простых и лаконичных средств выразительности. Очевидно, это обстоятельство было учтено Мясковским в “Торжественном марше”, который значительно проще и органичнее по своему языку, прозрачнее по фактуре. Еще более совершенны по мастерству два других марша, свидетельствующие об овладении... этим с виду простым, но на самом деле весьма трудным жанром <...>. “Героический марш”, пожалуй, наиболее показателен для стиля Мясковского; мастерски сочетает здесь композитор чеканную маршевую поступь с выразительной, национальной по колориту темой, получающей имитационное развитие» [Там же]. Некоторые музыковеды были склонны усматривать в «Героическом марше» бесспорные и намеренно привносимые «...черты симфонизма, сказывающиеся в динамической экспрессии образов, в напряженном тематическом развитии, в полифонизации оркестровой фактуры» [7, с. 101].

Между тем, столь последовательно и логично выстраиваемая «сквозная линия» эволюционного развития – от «Драматического марша» к «Героическому» – вступает в противоречие с авторской хронологией. В дневниках Н. Мясковского указывается, что первой из этих пьес безусловно предшествовал «Торжественный марш» [8, с. 200]). Напротив, «Героический марш» сочинялся раньше «Веселого» [Там же, с. 280]. Обозначенный порядок следования пьес выдерживается и в композиторских рукописях, и в нотографических справочниках [9, с. 44, 71]. Исходя из этого, предполагаемая центростре-

мительность – последовательное восхождение к единственной образцовой «модели жанра» – фактически не совпадает с реальной мотивацией: Н. Мясковского явно привлекали множественные «проекции» марша, лишь отчасти совпадающие с традиционно-прикладными, в большей мере сближаемые с академической музыкальной практикой (центробежность)<sup>1</sup>. Весьма существенно также объединение пьес в «диптихи», осуществляемое согласно принципам сюитного образно-эмоционального контраста. Автором, несомненно, предполагалось концертное исполнение маршей подряд, на что указывает и выбор ближайших родственных тональностей («диптих» 1930 года – B-dur и F-dur, op. 53 – f-moll и F-dur). Указанная «первичная циклизация» ассоциируется с постепенным освоением академических жанров и форм (прежде всего – сюиты), характерным для оркестровой духовой музыки соответствующего периода. Кроме того, по справедливому замечанию В. Цуккермана, для Н. Мясковского подобные концертные опыты должны были непосредственно или завуалированно соотноситься с «внедрением» элементов симфонического мышления в новую сферу музыкального исполнительства: «...если нельзя рассматривать симфонию как совокупность одночастных произведений, то можно и должно говорить о подготовленности первой последними. Со своей стороны, духовые сюиты подготавливали самую цикличность симфонии, отличаясь от нее содержанием отдельных частей» [5, с. 314–315]. Наглядным подтверждением сказанному явилась хронологическая близость «диптиха» op. 53 и Двадцать третьей симфонии op. 56 Н. Мясковского, позиционируемой автором как «симфонии-сюиты» и рассматриваемой в качестве музыкального материала для вероятного исполнения духовыми оркестрами<sup>2</sup>.

Таким образом, «демократизация» композиторского стиля неразрывно связывалась Мясковским с другим, диаметрально противоположным процессом – «академизацией» формирующегося концертно-оркестрового репертуара. Вот почему, завершив работу над Девятнадцатой симфонией, композитор счел важным подчеркнуть, что указанное сочинение характеризуется точным «...соблюдением всех требований, предъявляемых этим родом серьезной музыки, но некоторая особенность задания вызвала... изменение характера музыкального языка и приемов письма в сторону большей их ясности и выпуклости» (цит. по: [12, с. 14]). При этом «особенность задания» в равной мере подразумевала изначальную «связь с природой духового звучания» и «достаточную выдержанность довольно крупного... сочинения

по стилю» (цит. по: [Ик, с. 241]). Специфическим «двуединством» отличалась и «художественная задача», формулируемая Н. Мясковским: пробудить у потенциальной широкой аудитории «большой интерес к серьезной музыке» наряду с «повышением квалификации советских духовых оркестров» [Там же, с. 242]<sup>3</sup>. Высказывалось и пожелание, адресованное коллегам по профессии – отечественным композиторам: «...более широко последовать моему примеру» [Там же] – и заслуживающее специального рассмотрения.

Как известно, автору Девятнадцатой симфонии, выросшему в семье военного инженера и получившему аналогичное образование, с юных лет были хорошо знакомы специфика исполнительской деятельности и репертуар отечественных военно-оркестровых коллективов. Эта профессиональная осведомленность в дальнейшем оказалась весьма ценным достоянием Н. Мясковского-педагога, неустанно призывавшего своих студентов-консерваторцев к освоению широкого диапазона музыкальных жанров – академических и массовых. Не случайно многие выпускники столичной консерватории, обучавшиеся в классе Н. Мясковского: А. Хачатурян, Д. Кабалевский, В. Шебалин, М. Старокадомский, В. Мурадели, В. Белый и другие, – на протяжении 1930–1940-х годов с видимым постоянством обращались к различным жанрам оркестровой духовой музыки. Впрочем, жанр симфонии для названного оркестра не был освоен композиторской молодежью тех лет, что в значительной степени предопределялось стилистическими трудностями, о которых упоминал Н. Мясковский. Для него, в свою очередь, бесспорно значимыми и продуктивными оказались творческие опыты, связанные с маршевыми «диптихами» и соотносимые с «диалогом» различных типов классического симфонизма.

Отмеченный «диалог» в концептуальном плане обуславливался гибкой и многогранной сопряженностью двух важнейших образных сфер – действенной (изначально стимулирующей процесс развития) и лирической (эмоциональное переживание, созерцание, осмысление происходящих событий). В симфонии для духового оркестра действенная сфера могла быть с успехом репрезентирована широко трактованной маршевой<sup>4</sup>, лирическая – песенностью. Отнюдь не случайно тематизм Восемнадцатой симфонии, предвещающей создание рассматриваемого «первенца», вызывал у самого Н. Мясковского прямые ассоциации с «песнями без слов» [11, с. 240]. Тем более естественной представлялась ключевая роль духовых инструментов, наглядно запечатлевающих господство «вокально-песенной мелодической стихии»

в данном цикле [13, с. 162–163]. Решающий творческий импульс, незамедлительно воспринятый композитором – переложение Восемнадцатой симфонии для духового оркестра (1938, выполнено И. Петровым), – лишь подтвердил внутреннюю готовность Н. Мясковского к воплощению оригинального симфонического замысла в духе вышеуказанного «диалога».

Некоторыми исследователями отмечается внешняя парадоксальность, характерная для авторской художественной концепции Девятнадцатой симфонии: «Что касается жанра марша, наиболее характерного для музыки, исполняемой духовыми оркестрами, то он не находит своего претворения в данном цикле. Это удивительно – подарок (то есть посвящение. – Д. Д.) Красной Армии лишен самого главного для военно-духовой музыки жанра» [2, с. 236]. Да и в целом «...подчеркнутая военная тематика... вовсе не ограничивает эмоциональную сферу произведения», которое «...передает многообразие и радость жизни в простых, но богатых формах духовой симфонической музыки. Такого рода мирная симфония могла, разумеется, возникнуть только на основе дружбы художника с советской армией», и т. д. [13, с. 167]. Между тем Н. Мясковский (о чем уже говорилось ранее) подчеркивал художественно-просветительскую направленность своего опуса и не ограничивал его сферу бытования лишь репертуаром военно-духовых оркестров. Этим предопределялось и обобщенное (в духе «маршеобразной музыки») толкование указанной жанровости, и свободное претворение элементов «первичной циклизации», наблюдаемых в «диптихе» 1930 года (позднее – в ор. 53).

При этом «циклизация» своеобразно преломлялась в средних частях – по выражению композитора, «симфонизированном медленном вальсе» (*Moderato g-moll*, II часть) и «созерцательно-задумчивом *Andante*» (*B-dur*, III часть; цит. по: [11, с. 241]), что вызывало нарекания со стороны малоподготовленных слушателей и консервативно ориентированных критиков. Однако музыкантами-профессионалами и просвещенными ценителями академической оркестровой музыки именно эти части Девятнадцатой симфонии оценивались наиболее высоко: «...самые лучшие страницы 19-й симфонии относятся к обеим ее средним частям, глубоко содержательным и выразительным. И в то же время приходится отметить: они менее отвечают тому специфическому, что – по крайней мере, в настоящее время – требовалось бы для духовой симфонии. <...> Прекрасные средние части, к сожалению, вредят друг другу своим родством», – дипломатично констатировал В. Цук-

керман [5, с. 317, 316]<sup>5</sup>. По мнению Л. Мазеля, проблема заключалась в ином: «Н. Мясковскому удалось создать симфонию, отвечающую специфике духового оркестра и отличающуюся большой содержательностью. Исполнение ее требует от оркестра и дирижера высокого мастерства, а для полного понимания ее солдатской (и в целом массовой. – Д. Д.) аудиторией необходимо прослушать ее не один раз» [14, с. 71]. В исторической перспективе, как и следовало ожидать, прозорливость выдающегося художника была «удостоверена» самим временем, и Девятнадцатая симфония была признана «эталонным образцом» лирико-эпического прочтения жанра, существенно воздействовавшим на его последующее развитие [3, с. 347].

Напротив, еще одно крупное сочинение Н. Мясковского для духового оркестра – «Драматическая увертюра» g-moll, op. 60 (1942) – на протяжении многих лет вызывало и вызывает довольно разноречивые отклики специалистов. Необходимо заметить, что и сам автор отзывался об этом произведении с изрядной долей критицизма. Так, завершив клавирный «эскиз» Увертюры, Н. Мясковский сообщил в письме И. Петрову: «Боюсь, что музыка Вам не понравится, нет в ней никакой теплоты, что-то формальное получилось» (июнь 1942 г.) [10, с. 40]. Месяцем позже композитор уведомил И. Петрова об окончании инструментовки, заметив: «Уверен... что Вы найдете кучу дефектов, так как я все-таки брожу в этом деле почти в потемках. Оркестр этот как-то не звучит у меня в голове, и всё, что я делаю, это скорее результат расчета (и то, наверное, плохого). Особенно плохо я чувствую взаимодействие и звуковую соотносительность разных групп» (июль 1942 г.) [Там же]. Не слишком изменилось первоначальное мнение автора и в канун премьеры: «...у меня к Увертюре моей какое-то сомнение, суховата она. Но звучность ее меня интересует», особенно с учетом реакции «просто публики», ожидаемой на концерте (ноябрь 1942 г.) [Там же, с. 41]. Цитируемые размышления Н. Мясковского интересны тем, что они фактически предвосхищают стереотипную критику в адрес данного сочинения, многократно озвучиваемую отдельными консервативными представителями музыкально-критического цеха на протяжении послевоенного десятилетия.

Как известно, вышеназванные «эксперты» зачастую безапелляционно «...отказывали крупным произведениям Мясковского в “духовой первородности” и предлагали даже переинструментировать их для симфонического оркестра» [12, с. 14]. Порой отмечалось и другое: на протяжении всей Увертюры якобы господствуют мрач-

ные, сгущенно-драматические эмоции и переживания, вследствие чего финальное «резюме», по сути, не достигает подлинно жизнеутверждающего пафоса. В данном случае необходимо оговорить, что масштабность авторского художественного замысла, реализуемого средствами лирико-драматического симфонизма, благоприятствует формированию широкого диапазона индивидуальных толкований – исполнительских и слушательских.

Так, заключительный раздел «Драматической увертюры» может быть воспринят подобно «...торжественной коде, в ликующем звучании которой слышатся широко распетые гимнические интонации побочной темы и утверждающе-героический начальный мотив главной» [6, с. 17]. Допустимо и несколько иное прочтение: «Кода, несколько рассеивая сгущенный драматизм, не дает полного разрешения конфликта. Итогом развития становится утверждение сурово-повелительного начала, олицетворяющего волю к борьбе. Созданная крупным мастером, “Драматическая увертюра” выделяется среди произведений для духового оркестра подлинным симфонизмом мышления, архитектурной стройностью, цельностью драматургии, которую, бесспорно, разрушил бы традиционный жизнерадостный финал. К сожалению, произведение это не было оценено по достоинству и не стало репертуарным», что объясняется, по мнению цитируемого автора, всецело политическими мотивами – речь идет об «антиформалистической кампании» 1948 года [7, с. 104–105].

Сопоставление значимых фактов, относящихся к истории создания и концертно-сценических исполнений Увертюры, позволяет внести в приведенную характеристику надлежащие коррективы. На протяжении более чем пяти лет (1942–1947) рассматриваемое сочинение беспрепятственно включалось в программы публичных выступлений духового оркестра под руководством И. Петрова – одного из выдающихся интерпретаторов и пропагандистов музыки Н. Мясковского. Дирижер неизменно подчеркивал высокие художественные достоинства указанного произведения, отмечая при этом необходимость тщательной репетиционной подготовки для исполнений «Драматической увертюры». В частности, осенью 1942 года, готовясь к премьерным исполнениям, И. Петров писал Н. Мясковскому: «Ваша Увертюра звучит мощно и интересно. Но ее надо как следует учить, чтобы по-настоящему разобраться и преподнести». По завершении указанной «серии» премьер сообщалось: «Ваша Увертюра мне нравится, мы ее уже трижды исполняли, и каждый раз она тепло принимается. <...> При этом Ваша Увертюра

трудная, и очень хорошо она получается после большой над ней работы. Вы знаете, что наш брат зачастую до конца не доводит дела. (В данном случае мы довели.) Еще раз Вам говорю, что даже самый рядовой слушатель принял Вашу Увертюру хорошо», и т. д. [10, с. 41–42]<sup>6</sup>. Следует подчеркнуть, что в отмеченных концертных программах вновь созданный опус Н. Мясковского фигурировал наравне с Девятнадцатой симфонией и переложениями выдающихся образцов отечественной симфонической и кантатно-ораториальной музыки XIX–XX столетий – к примеру, I части Седьмой («Ленинградской») симфонии Д. Шостаковича, увертюры П. Чайковского («1812 год»), М. Глинки (опера «Иван Сусанин»), хора «Вставайте, люди русские» С. Прокофьева (кантата «Александр Невский») и др.

По окончании Великой Отечественной войны каких-либо существенных изменений в «репертуарном статусе» Увертюры не произошло. Она, как и подавляющее большинство сочинений Н. Мясковского для духового оркестра, была опубликована Музгизом (1946), что позволяло в должной мере обеспечить необходимым нотным материалом отечественные духовые оркестры самого различного профиля<sup>7</sup>. Негативные критические отзывы, упоминаемые выше, подобным исполнением не препятствовали. В дальнейшем цензурные ограничения «антиформалистического» характера, установленные Главреперткомом зимой 1948 года, сохраняли силу на протяжении полутора–двух лет<sup>8</sup>. Однако «Драматическая увертюра» и позднее исполнялась отечественными коллективами «сравнительно редко», хотя и была признана «сочинением высоких художественных достоинств... сыгравшим заметную роль в развитии композиторского творчества для духового оркестра» [3, с. 375]. Вероятно, этому способствовали определенные эстетические установки и сугубо профессиональные стереотипы, утвердившиеся в послевоенном оркестровом репертуаре. Если даже «очень русская» Девятнадцатая симфония, отличавшаяся «простотой и богатством форм» [13, с. 167], требовала «неоднократных» прослушиваний, более сложная и концептуально весь-

ма неоднозначная Увертюра вызывала у чиновников от искусства закономерные опасения.

Как известно, в послевоенный период, на волне профессиональных дискуссий о возможных путях расширения данного репертуара<sup>9</sup>, специалистами были обозначены важнейшие эстетические установки, относящиеся к этой сфере. Например, «...высшая форма инструментальной музыки – симфоническая музыка – должна была проникнуть в не освоенную ею ранее сферу духовой музыки и тем самым пропагандировать симфонизм в новых аудиториях, среди широких слоев новых слушателей» [5, с. 314]. При этом, однако, соответствующее «проникновение» должно было отличаться некой постепенностью и осмотрительностью, исходя из распространенных традиций духового оркестрового исполнительства предвоенного десятилетия и стереотипных ожиданий массовой аудитории. В частности, признав лось желательным, «не отступая от скромных форм и масштабов» концертно-прикладной музыки, по возможности исподволь «...подымать ее до высокого, героического содержания» [Там же, с. 281]. Излишне говорить о том, что в указанный период Н. Мясковскому были органически чужды подобные воззрения, что его индивидуальный художественный опыт свидетельствовал об иных перспективах развития концертно-оркестрового репертуара. К сожалению, вновь обратиться к названной области творчества композитор в дальнейшем уже не смог.

В заключение следует подчеркнуть, что давние размышления выдающегося отечественного симфониста о современном оркестре духовых инструментов как «...благородной, однако в художественном смысле мало использованной области оркестрового звучания» [10, с. 40] отнюдь не воспринимаются нашими современниками подобно безнадежной архаике. Творческое наследие Н. Мясковского в указанной сфере и сегодня вдохновляет молодых российских композиторов и дирижеров, постигающих секреты профессионализма и устремленных к «новым берегам» академического музыкального искусства.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Заметим, что первоначальная образная дифференциация маршей ор. 53 вообще противоречила жанровой традиции: «героический» – «лиричнее» [7, с. 280].

<sup>2</sup> См. рассуждения об этом в письмах композитора, намечающего к вероятному переложению и разучиванию II и III части указанного цикла [10, с. 38]. К сожалению, переслать копию партитуры будущим исполнителям Н. Мясковский не смог.

<sup>3</sup> Композитором в равной степени подразумевалось и совершенствование мастерства значительной части оркестрантов, и расширение исполнительского состава тогдашних военно-духовых оркестров (зафиксированное в партитуре Девятнадцатой симфонии).

<sup>4</sup> В связи с этим В. Цуккерман предлагал разграничивать «марши в подлинном смысле слова» и художественно

адаптируемую «маршеобразную музыку» [5, с. 281].

<sup>5</sup> В дневниках Н. Мясковского сохранились упоминания о некоторых премьерных исполнениях Девятнадцатой симфонии. К примеру, «в клубе красноармейской части 19 симфонию исполнили очень недурно», однако «вторая и третья части не произвели никакого впечатления» (февраль 1939 г. [8, с. 273]). Напротив, Д. Шостакович, прослушавший это сочинение в декабре 1942 года, с большим воодушевлением отозвался о художественных достоинствах «симфонизированного вальса» и Andante: «...ему симфония очень понравилась, особенно медленные части <...>», – сообщил И. Петров композитору [10, с. 42].

<sup>6</sup> В частности, Н. Мясковским упоминалось успешное премьерное исполнение «Драматической увертюры» в Москве, осуществленное И. Петровым (декабрь 1943 г.) [8, с. 305].

<sup>7</sup> Из всех рассматриваемых сочинений лишь «Веселый марш» ор. 53 № 2 был опубликован посмертно – в 1956 году. К «борьбе с формализмом» эта издательская «проволочка», естественно, отношения не имела.

<sup>8</sup> Следует напомнить, что уже в 1950 году Н. Мясковский был удостоен очередной Сталинской премии (за Вторую виолончельную сонату). При этом официальная «реабилитация» композитора (наряду с другими «формалистами» в области музыкального искусства) состоялась лишь восемью годами позже [3, с. 382].

<sup>9</sup> Как известно, в 1947 году состоялась первая научно-теоретическая конференция, рассматривавшая перспективы актуальной репертуарной политики духовых оркестров [3, с. 384].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Суючбакиева Т. К. Первая русская симфония для духового оркестра – Девятнадцатая симфония Николая Мясковского в контексте «демократичной» линии его симфонизма // *Музыковедение*. 2008. № 1. С. 35–40.
2. Суючбакиева Т. К. Из истории духовой симфонии в России: Девятнадцатая симфония Н. Я. Мясковского // *Научные чтения памяти А. И. Кандинского: материалы науч. конф.* М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 231–240.
3. Тутунов В. И. История военной музыки России: учеб. пособие. М.: Музыка, 2005. 495 с.
4. Тарасенкова Е. И. Музыка для духовых оркестров // *История современной отечественной музыки: учеб. пособие: в 3 вып.* М.: Музыка, 1995. Вып. 1: 1917–1941 / под ред. М. Е. Тараканова. С. 112–130.
5. Цуккерман В. А. Произведения для духового оркестра // *Очерки по истории советского музыкального творчества*. М.–Л.: Музгиз, 1947. Т. I. С. 277–319.
6. Лихачева И. В. Для духового оркестра [о произведениях Н. Я. Мясковского 1930–1940-х годов] // *Музыкальная жизнь*. 1981. № 7. С. 17.
7. Ермакова Г. А. Музыка для духовых оркестров // *История современной отечественной музыки: учеб. пособие: в 3 вып.* М.: Музыка, 1999. Вып. 2: 1941–1958 / под ред. М. Е. Тараканова. С. 95–114.
8. Ламм О. П. Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Сов. композитор, 1989. 367 с.
9. Н. Я. Мясковский: Нотографический справочник / сост. С. И. Шлифштейн. М.: Сов. композитор, 1962. 94 с.
10. Музыка суровых дней: Из переписки Н. Я. Мясковского с И. В. Петровым / публ. И. Салыгиной // *Советская музыка*. 1975. № 2. С. 35–42.
11. Иконников А. А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский: [исслед.] Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Сов. композитор, 1982. 448 с.
12. Ноздронов Б. М. Воспевая героическое... [о симфониях советских композиторов для духового оркестра] // *Советская музыка*. 1978. № 2. С. 13–17.
13. Ливанова Т. Н. Н. Я. Мясковский: Творческий путь. М.: Музгиз, 1953. 408 с.
14. Мазель Л. А. Девятнадцатая симфония Н. Я. Мясковского // *В помощь военному дирижеру: [очерки, статьи, аннотации]*. М.: ИВД, 1956. Вып. III. С. 69–71.

### REFERENCES

1. Suyuchbakieva T. Pervaya russkaya simfoniya dlya dukhovogo orchestra – Devyatnadsataya simfoniya N. Ya. Myaskovskogo v kontekste «demokratichnoy» linii ego simfonizma [The first Russian symphony for brass band – The Nineteenth Symphony by N. Myaskovsky in context of the “democratic” line of his symphonism]. In: *Muzykovedenie [Musicology]*. 2008. No. 1. Pp. 35–40.
2. Suyuchbakieva T. Iz istorii dukhovoy simfonii v Rossii: Devyatnadsataya simfoniya N. Ya. Myaskovskogo [From the history of the brass band symphony in Russia: The Nineteenth Symphony by N. Myaskovsky]. In: *Nauchnye chteniya pamyati A. I. Kandinskogo [Research readings in memory of A. Kandinsky]: materials of research conference*. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2007. Pp. 231–240.
3. Tutunov V. Istoriya voennoy muzyki Rossii [History of Military Music in Russia]: textbook. Moscow: Muzyka, 2005. 495 p.

4. *Tarasenkova E.* Muzyka dlya dukhovykh orkestror [Music for brass bands]. In: Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki [History of modern Russian music]: textbook: in 3 issues. Moscow: Muzyka, 1995. Issue 1: 1917–1941. Ed. by M. Tarakanov. Pp. 112–130.
5. *Tsukkerman V.* Proizvedeniya dlya dukhovogo orchestra [The works for brass band]. In: Ocherki po istorii sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva [Essays of the Soviet musical creative art history]. Moscow: Muzgiz, 1947. Issue 1. Pp. 277–319.
6. *Likhacheva I.* Dlya dukhovogo orchestra (o proizvedeniyakh N. Ya. Myaskovskogo 1920–1930-kh godov) [For brass band (on the works of the 1920s–1930s by N. Myaskovsky)]. In: Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 1981. No. 7. P. 17.
7. *Ermakova G.* Muzyka dlya dukhovykh orkestror [Music for brass bands]. In: Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki [History of modern Russian music]: textbook: in 3 issues. Moscow: Muzyka, 1999. Issue 2: 1941–1958. Ed. by M. Tarakanov. Pp. 95–114.
8. *Lamm O.* Stranitsy tvorcheskoy biografii Myaskovskogo [The pages of Myaskovsky's creative biography]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 367 p.
9. N. Ya. Myaskovsky: Notographicheskiy spravochnik [N. Myaskovsky: Notography reference book]. Compiled by S. Shlifshteyn. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1962. 94 p.
10. Muzyka surovyykh dney: Iz perepiski N. Ya. Myaskovskogo s I. V. Petrovym [A music of the stern days: From the correspondence of N. Myaskovsky with I. Petrov]. Published and commented by I. Salygina. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1975. No. 2. Pp. 35–42.
11. *Ikonnikov A.* Khudozhnik nashikh dney N. Ya. Myaskovsky [The artist of our days N. Myaskovsky]: research work. The 2nd suppl. and rev. ed. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982. 448 p.
12. *Nozdrunov B.* Vospevaya geroicheskoe... (o simfoniyyakh sovetskikh kompozitoror dlya dukhovogo orchestra) [Glorifying the Heroic (on the symphonies by Soviet composers for brass band)]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1978. No. 2. Pp. 13–17.
13. *Livanova T.* N. Ya. Myaskovsky: Tvorcheskii put' [N. Myaskovsky: His creative way]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1953. 408 p.
14. *Mazel' L.* Devyatnadsataya simfoniya N. Ya. Myaskovskogo [The Nineteenth Symphony by N. Myaskovsky]. In: V pomoshch' voennomu dirizheru [Assisting a Military Band-Master]: essays, articles, annotations. Moscow: Institute of Military Band-Masters, 1956. Issue 3. Pp. 69–71.

**Дедюхин Дмитрий Станиславович**

преподаватель

Московское военно-музыкальное училище им. В. М. Халилова

Россия, 108820, Москва

*deduhin@list.ru*

ORCID: 0009-0008-8270-6117

**Dmitry S. Dedyukhin**

Lecturer

V. Khalilov Moscow Military Music College

Russia, 108820, Moscow

*deduhin@list.ru*

ORCID: 0009-0008-8270-6117



**Д. М. МУЕДИНОВ***Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова***НЕТРАДИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ  
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СПЕЦИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (статья 2)**

Данная статья продолжает серию обзорных аналитических очерков, посвященных современному исполнительству на духовых инструментах и характеризующих нетрадиционные приемы игры как значимые художественные инновации в упомянутой сфере. Отмеченные инновации последовательно репрезентируются автором при помощи сравнительных описаний соответствующей специальной литературы на русском языке – монографических исследований (диссертационных работ и связанных с ними «обязательных» публикаций), методических пособий и проблемных статей. Выдерживаемое в указанной серии авторское разграничение важнейших тенденций, сопутствующих описанию и типологическому упорядочению нетрадиционных инструментальных приемов игры («композиторско-музыковедческий» и «методико-исполнительский» подходы), проецируется на современную отечественную гобойную литературу («поздний» советский период – 1980-е годы – и постсоветская эпоха). В частности, особое внимание уделяется работам композиторов Д. Н. Смирнова («Современная трактовка деревянных духовых инструментов», 1982) и Н. Хруста (диссертационное исследование «Новые инструментальные техники: опыт классификации», 2017), своеобразно отражающим динамику преемственного развития первого из вышеперечисленных подходов на протяжении трех с половиной десятилетий. Показательными образцами «эволюционных» изменений, свойственных второму подходу, могут быть признаны статья Б. Дикова «Специфические приемы звукоизвлечения на деревянных духовых инструментах» (1985) и диссертационное исследование И. Висковой «Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века» (2009), также разделенные значительным хронологическим интервалом. По мнению автора, весьма перспективным является и синтезирующий подход, который был репрезентирован в отечественной публикации методической работы «Введение в проблематику новых возможностей игры на гобое» чешского исследователя М. Гошека (1992).

Ключевые слова: современное исполнительство на духовых инструментах, нетрадиционные приемы игры, композиторские инновации, музыка для гобоя второй половины XX века.

Для цитирования: Муединов Д. М. Нетрадиционные приемы игры на духовых инструментах в отечественной специальной литературе (статья 2) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 113-118.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_113

**D. MUEGINOV***F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University***OFF-CENTRE TECHNIQUES OF PLAYING WIND INSTRUMENTS  
IN THE SPECIAL LITERATURE OF OUR COUNTRY (article 2)**

The article continues a series of review analytical essays on wind instruments modern performing art and characterizes off-centre playing techniques as significant artistic innovations in this area. The noted innovations are consistently represented by the author with the help of comparative descriptions of the relevant specialized literature in Russian – monographic studies (dissertations and related “compulsory” publications), manuals and problematic articles. The author’s differentiation of the most important trends maintained in this series, accompanying the description and typological ordering of the mentioned off-centre techniques of playing (“composer-musicological” and “methodological-performing” approaches), is projected onto modern Russian oboe literature (“late” Soviet period, or 1980s, and the post-Soviet era). In

particular, special attention is paid to the works by composers D. N. Smirnov ("Modern Interpretation of Woodwind Instruments", 1982) and N. Khrust (dissertation "New Instrumental Techniques: A Trial of Classification", 2017) which uniquely reflect the dynamics of the successive development of the first of the above approaches over three and a half decades. The article "Specific methods of sound production on woodwind instruments" by B. Dikov (1985) and the dissertation research "Ways to expand the expressive possibilities of woodwind instruments in the music of the second half of the 20 century" by I. Viskova (2009), also separated by a significant chronological interval. According to the author, the synthesizing approach is also very promising, which was represented in the Russian translation of the methodical work "Introduction to the problems of new possibilities for playing the oboe" by the Czech researcher M. Goshek (1992).

Keywords: wind instruments modern performing art, off-centre performing techniques, composers' innovations, oboe music in the second half of the 20th century.

For citation: Muedinov D. *Off-centre techniques of playing wind instruments in the special literature of our country (article 2) // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 2. Pp. 113-118.*

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_113



Как уже отмечалось нами в более ранних публикациях, XX столетие (особенно вторая его половина) явилось периодом интенсивного «технологического» развития исполнительства на духовых инструментах. В связи с этим «...изучение и многогранное освоение нетрадиционных приемов игры на духовых инструментах, относившееся к периферийным направлениям отечественного музыкознания и специализированных инструментальных методик» [1, с. 104], приобрело бесспорную значимость и постепенно утвердилось в качестве актуальной тенденции современных исследований.

Разумеется, представители различных профессий – композиторы, музыковеды, исполнители и педагоги-практики – изначально стремились обогатить названную сферу некими специфическими «нюансами». С одной стороны, уже в 1990-е годы явственно «...обнаруживалось стремление к дифференцированному восприятию и многогранному постижению отмеченных нетрадиционных приемов: исходя из драматургического и композиционного предназначения последних либо перспективы расширения применяемого арсенала исполнительских средств выразительности» [1, с. 103]. Первый из вышеуказанных подходов, условно именуемый «композиторско-музыковедческим», предполагал целенаправленное «...рассмотрение образно-смыслового "диапазона" каждого из освещаемых приемов, их "персонализированного" использования в современном художественном (прежде всего, концертном) репертуаре. Этим предопределялись многочисленные отсылки к сочинениям зарубежных и отечественных композиторов новейшей эпохи, репрезентирующим индивидуальные "толкования" указанного исполнительского "арсенала". Второй подход ("методико-исполнительский") в большей мере

тяготел к описанию технических особенностей различных нетрадиционных приемов, учитывая соответствующую вариабельность их звуковой реализации, перспективы систематики и др.» [Там же].

С другой стороны, констатировалось, что магистральным процессам, стимулирующим активное использование тех или иных приемов, закономерно сопутствуют множественные различия, которые обуславливаются индивидуальной спецификой конкретных духовых инструментов. Вот почему характерной чертой некоторых исследовательских работ, описывающих подобные «технологические инновации», является гибкая сопряженность двух взаимосвязанных аспектов – «панорамного» (рассмотрения данной проблематики в контексте общих тенденций музыкального искусства XX века) и «предметно-иллюстративного» (соотнесения указанных тенденций с наиболее примечательными художественно-концептуальными замыслами и творческими решениями, наблюдаемыми в произведениях для определенного инструмента или сочетания инструментов).

Так, на страницах развернутого очерка «Современная трактовка деревянных духовых инструментов» (1982), принадлежащего видному российскому композитору Д. Н. Смирнову, фиксация и последовательное освещение «наиболее часто используемых в наши дни технических и выразительных средств» (включая нетрадиционные приемы игры) мотивируются актуальными потребностями художественной практики: «Сегодня композиторы, благодаря тесному контакту с исполнителями, имеют в своем распоряжении звуковые ресурсы, о которых ранее и не подозревали. Разумное использование этих ресурсов обогащает музыку новым содержанием, способствует ее выразительности. Создание

полного словаря современных выразительных средств становится насущной необходимостью» [2]. К их числу Д. Н. Смирнов относит «диапазон, громкостную динамику, расход воздуха, подвижность, трели и tremolo, frullato, флажолеты, изменения тембра, vibrato, glissando, микроинтервалы, аккорды и созвучия, особые эффекты» [Там же], причем некоторые из вышеперечисленных рубрик подразумевают внутреннюю дифференциацию с учетом возможностей определенного инструмента. Например, рубрика «Флажолеты» в разделе «Гобой» охватывает четыре подпункта (флажолеты одинарные и двойные, употребляемые самостоятельно и в сочетании с трелями), «Особые эффекты» – шесть (игра клапанами без вдувания воздуха, игра вверх раструбом, игра с сурдиной, игра на трости без инструмента, использование дополнительной трости в сочетании с обычной игрой, использование электронной аппаратуры для изменения важнейших звуковых параметров) и т. д.

Следует заметить, что к началу 1980-х годов Д. Н. Смирновым уже был создан ряд произведений для гобоя или с его участием («Колыбельная», «Лирическая композиция», «Серенада» и др. [3, с. 274–275]), однако в числе приводимых или упоминаемых «звуковых иллюстраций» соответствующие «автоцитаты» не фигурируют. Исследователь обращается только к сочинениям других авторов – отечественных и зарубежных, преимущественно известных (Л. Грабовский, Кш. Пендерецкий, Х. Холлигер, Д. Лигети, Э. Денисов, А. Шнитке, Г. Меликян, М. Хейние, А. Раскатов, А. Вустин, Д. Мэмбри, К. Баллиф). При этом в демонстрируемом жанровом «спектре» наблюдается явное преобладание сольных пьес для гобоя и небольших ансамблей с его участием.

Хронологический диапазон этих «иллюстраций» ограничивается полутора десятилетиями (1964–1980); по-видимому, некоторые из них были почерпнуты Д. Н. Смирновым у предшественников – Б. Бартолоцци, Д. Хейсса, В. Шалонека, Х. Холлигера (о чем свидетельствуют и заимствуемые расшифровки соответствующей нотации). Примечательно также фактическое отсутствие подробных комментариев образно-смыслового плана (хотя именно эти комментарии представляют особый интерес в первом разделе характеризуемого очерка – «Флейта»). Лишь «преамбула» к освещаемому аналитическому разбору включает в себя, наряду с широко известными цитатами – красочными характеристиками гобоя из «Большого трактата о современной инструментовке и оркестровке» Г. Берлиоза – Р. Штрауса, довольно краткое высказывание исследователя о «многоликости»

этого инструмента, «с давних пор замеченной композиторами». Выдающиеся мелодические достоинства и признанное мастерство «гротескной» юмористики, по мнению цитируемого автора, отнюдь не исчерпывают художественного потенциала гобоя: «В наши дни, с появлением выдающихся исполнителей... его стали трактовать еще и как инструмент, наделенный виртуозной техникой и богатейшими выразительными возможностями», – заключает Д. Н. Смирнов [2].

Разумеется, столь лаконичное освещение указанных проблем едва ли могло в должной мере удовлетворить профессиональную аудиторию, тем более что очередная публикация на сходную тему – обзорная статья Б. Дикова «Специфические приемы звукоизвлечения на деревянных духовых инструментах» (1985) – по сути, ограничивалась лишь схематичным описанием нетрадиционных исполнительских «технологий» (см.: [4]). Таким образом, последующий выход из печати (1992) русского варианта методической работы «Введение в проблематику новых возможностей игры на гобое» зарубежного специалиста М. Гошека (Чехия) оказался более чем своевременным<sup>1</sup>. Подобно российским исследователям, М. Гошек опирался на типологию нетрадиционных приемов игры, еще в 1960-е годы зафиксированную в трудах Б. Бартолоцци (микроинтервалика, темброво-аппликатурная «вариабельность», флажолеты, трели, glissando, «экстремально высокие звуки», tremolo, «алеаторные» аппликатуры, vibrato, игра на трости, frullato, мультифоника и др.), однако привносимые дополнения из более поздних руководств и пособий Л. Сингера, Э. Роксбурга, Л. Гуссенса и других авторов позволили несколько расширить соответствующий перечень и дополнить «иллюстративное» приложение фрагментами из пьес Л. Берио, Э. Картера, Н. Кастильони, В. Глобокара, К. Хубера, Ш. Вольпе, Б. Аммана и других известных композиторов XX столетия.

Безусловно важными представляются авторские рекомендации, связанные с художественно-эстетической ролью нетрадиционных приемов игры. По мнению М. Гошека, «...предмет данной работы... выглядит чуждым искусству красивого звука, к которому стремились гобоисты прошлого, когда музыка, сочинявшаяся для этого инструмента, сосредоточивалась главным образом на его лирических качествах. Сегодня известно большое количество новых приемов игры, наряду с новыми источниками звука; в частности, мы располагаем электронными приспособлениями, предназначенными для его преобразования, что является несомненным стимулом как для композитора, так и для

исполнителя. Однако лирическая искренность, присущая звучанию гобоя, никогда не должна игнорироваться, поскольку в ней заключается истинная суть нашего инструмента. Впрочем, развитию музыкального языка присуща непрерывность, и сообразно этому протекает совершенствование всех музыкальных инструментов, гобой здесь не является исключением.

Наиболее существенным вкладом, который по силам внести в данный процесс современному гобоисту, является критический подход к новой музыке. Кроме того, не всегда обязательно участие композитора, стремящегося расширить область выразительных средств и технических приемов музыкального инструмента в соответствии с личными творческими намерениями. С тем же успехом нечто подобное может осуществить и сегодняшний исполнитель, который предложит композитору оригинальные, до тех пор никем не описываемые приемы игры» [5, с. 88].

Как видим, освещаемая работа в целом характеризуется тяготением к продуктивному взаимодействию двух обозначенных выше тенденций – «композиторско-музыковедческой» и «методико-исполнительской». Однако в отечественных исследованиях 2000–2010-х годов все же преобладало видимое стремление к обособленному развитию одного из этих подходов. Например, в диссертационном исследовании И. Висковой «Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века» (2009) соответствующая характеристика нетрадиционных приемов игры явственно ориентируется на «методико-исполнительскую» тенденцию [6, с. 18–22]. Аналогичный тип изложения доминирует в предшествующей «монографической» публикации названного автора «Гобой и фагот в XX веке» (2007). Исходя из этого, представляются отнюдь не случайными довольно краткие и обобщенные авторские отсылки к сольному, камерно-ансамблевому и оркестровому гобойному репертуару 1920–1960-х годов (Э. Варез, Б. А. Циммерман, Д. Лигети, Л. Берно – см.: [7, с. 67–76]). Столь же кратко резюмируются пути дальнейшего «обновления выразительных возможностей» данного инструмента: «Все новые и новые требования предъявляют исполнителям современные композиторы. Большое значение в их произведениях ныне придается специфическим тембровым краскам и разнообразным исполнительским приемам. <...> Вместе с тем уровень современной исполнительской техники гобоистов очень высок, что позволяет адекватно отразить самые прихотливые задачи композиторов и удовлетворить вкусы самой изысканной слушательской аудитории наших дней» [Там же, с. 79].

Примечательным образцом современных «расширительных» интерпретаций «композиторско-музыковедческого» подхода является диссертационная работа Н. Хруста «Новые инструментальные техники: опыт классификации» (2017). Прежде всего, заслуживают внимания оригинальные терминологические «метаморфозы», осуществляемые автором: «...мы употребляем термин “новые инструментальные техники” вместо “новых исполнительских техник”, как довольно часто их принято называть. <...> Во многих случаях первооткрывателями подобных техник становились музыканты-исполнители, однако, тем не менее, новые техники игры – феномен не только исполнительства, но и новой композиции, и сама инициатива в их поиске нередко исходила от авторов новой музыки. Таким образом, эти техники – не только “исполнительские”, но и “композиторские”. Иначе говоря, с нашей точки зрения, то, что записано в партитуре и что должно быть исполнено, – инструментальная техника, она не может считаться лишь исполнительским феноменом (поскольку является частью партитуры... и необходимым элементом самой композиции), тогда как исполнительская техника – то, как должно быть исполнено, исполнительская техника не записана в партитуре», и т. д. [8, с. 6–7]. Далее, столь же «расширительным» толкованием «материала исследования» («строение, звукообразование и репертуар музыкальных инструментов симфонического оркестра» [Там же, с. 6]) обуславливается довольно краткое и фрагментарное освещение заявленной темы применительно к современному духовому исполнительству.

В частности, серия журнальных статей, раскрывающих данную проблематику, охватывает несколько основных тематических направлений: пути общей систематизации «новых техник игры на музыкальных инструментах»; аналитические очерки, посвященные микрохроматике, нетрадиционному функциональному использованию инструментария, его конструктивным преобразованиям, мультифонике («многозвучиям») и т. д. При этом исследователь отмечает, что «...самыми богатыми возможностями в области микрохроматики обладают деревянные духовые инструменты» [9, с. 23], однако в соответствующих описаниях фактически отсутствует необходимая дифференциация, тогда как приводимый иллюстративный материал едва ли может быть реально соотношен с подобными утверждениями. Сходным образом репрезентируются «многозвучия»: подчеркивая, что «мультифоника в узком смысле слова» могут применяться «только на деревянных духовых», а «...наиболее стабильным и наиболее богатым

на мультифоники инструментом является гобой» [10, с. 25], исследователь вообще не приводит каких-либо музыкальных «иллюстраций» из гобойного репертуара, наглядно подтверждающих данную характеристику<sup>2</sup>.

Как видим, обстоятельное изучение многообразных и активно используемых нетрадици-

онных приемов игры на гобое представляется весьма существенной и перспективной задачей современного отечественного музыковедения (прежде всего – теории и методики исполнительства на духовых инструментах). В известной мере содействовать указанному процессу была призвана публикуемая статья.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Согласно комментарию переводчика В. Фартушного, данная работа не публиковалась ранее в оригинальной версии и впервые увидела свет именно в России [5, с. 41].

<sup>2</sup> В качестве примеров здесь фигурируют пьесы XIX–XX веков для флейты, кларнета, фагота и валторны; кроме того, даны отсылки к зарубежной литературе 1990-х годов, посвященной техникам игры на гобое.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Мухоморов Д. М. Нетрадиционные приемы игры на духовых инструментах в отечественной специальной литературе (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 103–108.
2. Смирнов Д. Н. Современная трактовка деревянных духовых инструментов. URL: <http://www.smirnov.fsworld.co.uk> (дата обращения: 15.02.2023).
3. Холопов Ю. Н. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. М.: Композитор, 1996. Вып. 2. С. 255–303.
4. Диков Б. А. Специфические приемы звукоизвлечения на деревянных духовых инструментах // В помощь военному дирижеру: [сб. ст.] М.: ВДФ при МГДОЛК им. П. И. Чайковского, 1985. Вып. XXIII. С. 63–74.
5. Гошек М. Введение в проблематику новых возможностей игры на гобое / публ. В. П. Фартушного // Деревянные духовые инструменты: История, теория, архив: сб. ст. Петрозаводск: ПГК, 1992. [Вып. I.] С. 41–96.
6. Вискова И. В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2009. 26 с.
7. Вискова И. В. Гобой и фагот в XX веке: К вопросу о расширении выразительных возможностей язычковых деревянных духовых инструментов // Оркестр. Инструменты. Партитура: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. Вып. 2. С. 60–92.
8. Хруст Н. Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2017. 30 с.
9. Хруст Н. Ю. Новые техники игры на музыкальных инструментах. Часть 2: Микрохроматика // Музыкальная жизнь. 2010. № 12. С. 22–23.
10. Хруст Н. Ю. Новые техники игры на музыкальных инструментах. Часть 5: Многозвучия (окончание) // Музыкальная жизнь. 2011. № 3. С. 24–25.

### REFERENCES

1. Mueidinov D. Netraditsionnye priyomy igry na dukhovykh instrumentakh v otechestvennoy spetsial'noy literature (stat'ya 1) [Off-centre techniques of playing wind instruments in specialized literature of our country (article 1)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 1. Pp. 103–108.
2. Smirnov D. N. Sovremennaya traktovka derenyannykh dukhovykh instrumentov [The Modern Interpretations of Wooden Wind Instruments]. URL: <http://www.smirnov.fsworld.co.uk> (date of application: 15.02.2023).
3. Kholopov Yu. Nashi v Anglii: Dmitriy Smirnov, Elena Firsova [Our People in England: Dmitry Smirnov, Elena Firsova]. In: Muzyka iz byvshego SSSR [Music from the later USSR]: collected articles. Moscow: Kompozitor, 1996. Issue 2. Pp. 255–303.
4. Dikov B. Spetsificheskie priyomy zvukoizvlecheniya na derevyannykh dukhovykh instrumentakh [Specific Modes of Phonation Wooden Wind Instruments]. In: V pomoshch voennomu dirizhyoru [Assisting a Military Band-Master]: collected articles. Moscow: The Military Band-Masters Faculty to P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1985. Issue 23. Pp. 63–74.

5. *Goshek M.* Vvedenie v problematiku novykh vozmozhnostey igry na goboe [Introduction in the problems of new possibilities playing oboe]. Publ. by V. Fartushnyj. In: *Derevyannye dukhoveye instrumenty: Teoriya, istoriya, arkhiv* [Wooden wind instruments: Theory, history, archives]: collected articles. Petrozavodsk: Petrozavodsk State Conservatory, 1992. [Issue 1.] Pp. 41–96.
6. *Viskova I.* Puti rasshireniya vyrazitel'nykh vozmozhnostey derevyannykh dukhovykh instrumentov v muzyke vtoroy poloviny XX veka [The ways of expressive potentialities development conformably to wooden wind instruments in the second half of the 20th century music]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 2009. 26 p.
7. *Viskova I.* Goboy i fagot v XX veke: K voprosu o rasshirenii vyrazitel'nykh vozmozhnostey yazychkovykh derevyannykh dukhovykh instrumentov [Oboe and bassoon in the 20th century: Towards the issue of expressive potentialities development conformably to reed wooden wind instruments]. In: *Orkestr. Instrumenty. Partitura* [Orchestra. Instruments. Orchestral Score]: collected articles. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2007. Issue 2. Pp. 60–92.
8. *Khrust N.* Novye instrumental'nye tekhniki: opyt klassifikatsii [New instrumental techniques: A trial of classification]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 2017. 30 p.
9. *Khrust N.* Novye tekhniki igry na muzykal'nykh instrumentakh. Chast' 2: Mikrokhromatika [New techniques of playing musical instruments. Part 2: Micro-chromatics]. In: *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 2010. No. 12. Pp. 22–23.
10. *Khrust N.* Novye tekhniki igry na muzykal'nykh instrumentakh. Chast' 5: Mnogozvuchiya (okonchanie) [New techniques of playing musical instruments. Part 5: Poly-sounds (the ending)]. In: *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 2011. No. 3. Pp. 24–25.

**Муединов Дилявер Меметович**

кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой  
музыкально-инструментального искусства  
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова  
Россия, 295015, Симферополь  
*d.muedinov@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-8449-253X

**Dilyaver M. Muedinov**

Ph. D. (Arts), Associate Professor, Head of the Musical Instrumental Art Department  
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University  
Russia, 295015, Simferopol  
*d.muedinov@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-8449-253X