



ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЫМАНАХ

2023`3 (52)

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ ¹⁶⁺ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2023'3 (52)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ЮГА РОССИИ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ
XX–XXI ВЕКОВ

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ
КУЛЬТУРЫ

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
НАУКИ

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, ст. преподаватель

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, Ростовская область, г. Ростов-на-Дону
пр. Будённовский, 23, к. 103; e-mail: rioscons@mail.ru

Подписано в печать 23.09.2023. Дата выхода 29.09.2023.

Формат 60x90/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 18,25. Тираж 100.

Отпечатано в типографии ИП Зубков О. П.,
344090, Ростовская область, г. Ростов-на-Дону, пер. 1-й Машиностроительный.

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

2023'3 (52)

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:

MUSICAL CULTURE OF
THE SOUTH OF RUSSIA

THE TWENTIETH AND
TWENTY-FIRST CENTURY
COMPOSERS' CREATIVE WORK

PROBLEMS OF TRADITIONAL
CULTURE

IN ALLIANCE WITH THE WORD

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

PERFORMING ART

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

The subscription is available
at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

- Леонов В. А., Палкина И. Д.* От камерных ансамблей до квартетных собраний (Ростов-на-Дону XIX – начала XX в.) 5
Leonov V., Palkina I. From chamber ensembles to quartet assemblies (Rostov-on-Don, the 19th – early 20th centuries)
- Дедюхин Д. С.* «Симфония в песнях», век XXI: Заметки о «Битлз-симфонии» Ю. Машина для духового оркестра 13
Dedyukhin D. “A Symphony in Songs”, the 21st century: The notes on Yu. Mashin’s “Beatles Symphony” for brass band

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

- Жабинский К. А.* «Я решил протестовать... Напоминанием»: К истокам художественно-концептуального замысла и современной интерпретации «Элегии Дж. Ф. К.» И. Стравинского – У. Х. Одена 25
Zhabinsky K. “I decided to protest... By mention”: Towards the sources of conceptual idea and the modern interpretation of “Elegy for J. F. K.” by I. Stravinsky – W. H. Auden
- Хайрутдинова Д. Ф.* Струнный квартет А-dur Н. Жиганова как ранний опыт создания сонатно-симфонического цикла 33
Khairutdinova D. String Quartet in A major by N. Zhiganov as an early trial of composing a sonata-symphonic cycle
- Варавина Л. В.* «Автограф» для современников и потомков: размышления о баянной Сонате № 5 Вячеслава Семенова 45
Varavina L. “Autograph” for contemporaries and descendants: Reflections on the Bayan Sonata No. 5 by Vyacheslav Semenov
- Чжао Цзэхуа.* «Новые веяния и старые традиции»: к вопросу о формировании педагогического музыкального репертуара в Китае (на примере фортепианного цикла Ван Лисана «Детская невинность») 58
Zhao Zehua. “New currents and old traditions”: on the formation of the pedagogical music repertoire in China (Wang Lisan’s piano cycle “Child’s Innocence” as an example)

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE

- Кулова И. И.* Взаимодействие элементов христианской канонической и традиционной обрядовой сфер в культуре осетин 68
Kulova I. Interaction of the elements of the Christian canonical and traditional ritual spheres in Ossetian culture
- Харлов А. В.* Индивидуальный способ игры на марийском традиционном аэрофоне 77
Kharlov A. Individual way of playing the Mari traditional aerophone

**В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ
IN ALLIANCE WITH THE WORD**

- Наумов А. В.* Слово и музыка в режиссуре Б. А. Фердинандова: «Эдип-Царь».....85
Naumov A. Word and music in B. Ferdinandov's stage productions: "Oedipus the King"

**ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY**

- Дробот Ю. К.* Свободная фантазия в теоретическом наследии и клавирном творчестве К. Ф. Э. Баха (к проблеме соотношения теории и практики)..... 93
Drobot Yu. Free fantasia in the theoretical heritage and clavier works by C. Ph. E. Bach (to the problem of theory and practice correlation)
- Чжан Юй.* «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербергера в зеркале фортепианных композиций на темы из оперы.....104
Zhang Yu. G. Meyerbeer's "Robert the Devil" reflected in piano compositions on themes from the opera
- Смагина Е. В.* Юлий Блейхман: штрихи к портрету композитора Серебряного века..... 114
Smagina E. Yuliy Bleichman: touches to the portrait of the Silver Age composer
- Воротынцева Л. А.* Формирование концепции «новой простоты» в композиторском творчестве второй половины XX века..... 123
Vorotyntseva L. Formation of the "new simplicity" concept in composers' work of the second half of the 20th century
- Закирова В. М.* О некоторых разновидностях гибридных жанров в узбекском композиторском творчестве..... 130
Zakirova V. On the variety of hybrid genres in Uzbek composers' work

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART**

- Фуксман М. А., Бугаян С. М.* Функции исполнительского жеста пианиста в музыкальной деятельности: проблемы теории..... 140
Fuksman M., Bugayan S. The functions of pianist's performing gesture in his musical activity: theoretical problems

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA



УДК 78.08

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_05

В. А. ЛЕОНОВ, И. Д. ПАЛКИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОТ КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЕЙ ДО КВАРТЕТНЫХ СОБРАНИЙ (РОСТОВ-НА-ДОНУ XIX – НАЧАЛА XX В.)

Ростов-на-Дону, основанный в 1749 году, столкнулся со многими превратностями судьбы за первые 100 лет своего существования, хотя и являлся обычным уездным городком в захолустье Российской империи. Удачное для предпринимательства географическое положение способствовало подъему городской экономики во второй половине XIX века. В Ростове получило развитие промышленное производство, для которого требовались образованные специалисты, в том числе и иностранцы, благодаря чему население города стало многонациональным и многоконфессиональным. При этом, как показано в настоящей статье, культурная замкнутость национальных общин отсутствовала. Отнюдь не случайно основанное здесь музыкальное общество также было интернациональным (достаточно вспомнить таких представителей, как Посохова, Матье, Реньери, Яндель, Скробецкий и пр.). Более того, в начале существования указанного общества его концертная деятельность предполагала обязательное участие музыкантов-гастролеров, как это было с пианистом Н. Рубинштейном или певцом А. Гридигером.

В статье освещена также эволюция Ростовского музыкального общества в сфере инструментального исполнительства. С середины 1880-х годов в концертах начинают принимать участие профессиональные музыканты города, тогда как музицирующие любители постепенно перестают доминировать на сцене.

В середине 1890-х годов камерные инструментальные концерты в Ростове назывались квартетными собраниями вне зависимости от участия в данном мероприятии струнного квартета. Ростовское музыкальное общество, преобразованное в Ростовское отделение Императорского Русского музыкального общества, проводило в сезон по шесть квартетных собраний только силами профессиональных исполнителей. Профессионализации музыкальной жизни способствовало и открытие в городе музыкального училища. Выступления любителей преимущественно ограничивались музыкальным кружком служащих железной дороги.

Ключевые слова: Ростовское музыкальное общество, любительское музицирование, инструментальные концерты, квартетные собрания, ИРМО.

Для цитирования: Леонов В. А., Палкина И. Д. От камерных ансамблей до квартетных собраний (Ростов-на-Дону XIX – начала XX в.) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 5-12.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_05

V. LEONOV, I. PALKINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

FROM CHAMBER ENSEMBLES TO QUARTET ASSEMBLIES (ROSTOV-ON-DON, THE 19th – EARLY 20th CENTURIES)

Rostov-on-Don, founded in 1749, experienced many vicissitudes of fate in the first 100 years of its existence and was an ordinary town in the backwoods of the Russian Empire. The favorable geographical location for entrepreneurship contributed to the growth of the urban economy in the second half of the

19th century. Industrial production developed in Rostov, which required educated specialists, including foreigners: the population became multinational and multi-confessional.

It is shown that there was no cultural isolation of national communities in the city, therefore, the musical society founded in Rostov-on-Don was international: Posokhova, Mathieu, Renieri, Yandel, Skrobetsky, etc.

It was revealed that at the beginning of the existence of the mentioned public association, its concert activity presupposed the obligatory participation of touring musicians, as it was with the pianist N. Rubinstein or the singer A. Gridiger.

The evolution of the Rostov Musical Society in the field of instrumental performance is highlighted. From the mid-1880s professional musicians of Rostov began to take part in concerts. Amateur performers gradually cease to dominate the stage.

In the mid-1890s, chamber instrumental concerts in Rostov began to be called quartet assemblies, regardless of whether the string quartet participated in this event. The Rostov Musical Society was transformed into the Rostov Branch of the Russian Musical Society. It held six quartet assemblies per season only by professional performers. The opening of a music college in the city also contributed to the professionalization of musical life. Amateur performers could take part in the music club of railway employees.

Keywords: Rostov Musical Society, amateurs' playing music, instrumental concerts, quartet assemblies, Imperial Russian Musical Society.

For citation: Leonov V., Palkina I. From chamber ensembles to quartet assemblies (Rostov-on-Don, the 19th – early 20th centuries) // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 3. Pp. 5-12.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_05



История отечественных городов изобилует многочисленными загадками. Некоторые из них, возникшие в глубине веков и тысячелетий, обретают непреходящее величие, другие теряются в лабиринтах социальной эволюции, после чего об их огромной значимости для судеб мира сохраняются лишь упоминания в летописях или других исторических источниках. Есть города, которые возникают как еле заметные точки на географической карте, переживают подъемы и падения, а затем быстро становятся важной опорой государства. Именно такой представляется ныне историческая судьба Ростова-на-Дону.

Основанный в 1749 году, Ростов столкнулся со многими превратностями судьбы на протяжении первых 100 лет своего существования. В начале XIX века это был захолустный уездный городок Российской империи с населением около 3000 человек. Находясь, подобно Азову и Таганрогу, в подчинении Екатеринославского губернаторства, данный населенный пункт получил статус города и наименование «Ростов» в 1806 году. Только 19 мая 1887 года Император Александр III подписал Указ о присоединении Ростовского уезда с посадом Азов и Таганрогского градоначальства к Области войска Донского (Указ вошел в силу 1 января 1888 г.).

Отставание Ростова-на-Дону в сфере образования и культуры от крупных городов Донского края было заметным. Так, средние учебные заведения (в частности, гимназии) открывались в Ростове примерно на 70 лет позднее, чем в Чер-

каске и Таганроге: к примеру, Екатерининская женская гимназия – в 1873 году, полная мужская классическая гимназия – в 1883-м¹. Театр, выступавший в роли городского центра культуры, также появился с большим запозданием. Причины отставания Ростова-на-Дону в данном отношении от Черкаска (впоследствии – Новочеркаска) и Таганрога различаются. Указанное расхождение было обусловлено административным положением и экономикой городов. Черкасск (и, соответственно, Новочеркасск) имел статус губернского города и соответствующее финансирование. Таганрог жил торговлей, которая обеспечивает сравнительно быстрый оборот средств и, следовательно, более высокие доходы, позволяя содержать и театр², и гимназию.

Огромное влияние на судьбу Ростова оказывало экономическое развитие региона. В бассейне Дона росло производство товара, который можно было отправлять на экспорт, причем главная водная артерия – экономически наиболее выгодный транспортный путь – пролегла вблизи Ростова. Удачное географическое положение и привлекательные условия для развития предпринимательства способствовали резкому подъему экономики города во второй половине XIX века. В Ростов тянулись инициативные и деловые люди, среди которых было много иностранцев, здесь бурно развивалось промышленное производство, требующее образованных специалистов. Растущий уровень культуры жителей требовал соответствующего досуга и духовной пищи, которая отнюдь не исчерпы-

валась деятельностью богослужебных учреждений, принадлежавших различным религиозным конфессиям. В светской сфере Ростов был интернациональным, с ощутимыми европейскими влияниями, проявившимися наиболее ярко в организации досуга, – речь идет о существенной роли городских клубов: коммерческого, «Ростовского», клуба приказчиков. При этом в городе не существовало немецких, французских или итальянских заведений подобного рода (интернациональный характер клубной жизни – крайнее редкое явление в России XIX столетия).

Следует заметить, что Ростов-на-Дону располагался несколько в стороне от дорог-путей гастролирующих артистов и не был особо избалован их вниманием. Любителям музыки, начиная со второй половины 1860-х годов, предлагалось посещать «многофункциональный» городской театр, где ставились оперы и оперетты, но тягу образованных жителей к инструментальному и вокальному музицированию это удовлетворить не могло. Кстати, многие из них демонстрировали высокий уровень исполнительского мастерства благодаря основательному академическому музыкальному образованию, полученному в Берлинской (Л. Л. Кортман), Варшавской (Л. М. Скребецкий), Пражской (Н. О. Яндель) и других консерваториях, либо соответствующему домашнему обучению.

В целом средний класс города тяготел не только к слушанию ансамблевой музыки, но и к артистическому самовыражению в данной сфере. Настоящая статья призвана охарактеризовать процесс развития камерного исполнительства в Ростове-на-Дону – от периодически организуемых концертов музыкантов-любителей до профессионализации ансамблевого исполнительства, игравшего важную роль в культурной жизни. Указанный процесс охватывает примерно четверть века – с середины 1870-х до 1901 года.

Необходимо подчеркнуть, что жанровая сфера камерного исполнительства в Ростове-на-Дону XIX – начала XX века не освещалась в какой-либо специальной работе. Актуальность изучения данной темы обуславливается необходимостью восполнения многочисленных пробелов в истории отечественного музыкального исполнительства, формировавшегося и развивавшегося на Юге России.

Новизна исследовательского подхода предопределяется рассмотрением сферы камерного ансамбля, произрастающей из домашнего музицирования и постепенно тяготеющей к профессионализации в условиях Ростова-на-Дону.

Отсутствие культурной замкнутости национальных общин способствовало созданию

Ростовского музыкального общества (далее – РМО), устав которого был составлен и утвержден в 1875 году. Разумеется, данное объединение жителей было интернациональным: А. В. Погонкин, А. С. Посохова, А. К. Матье, Ф. Реньери, Н. О. Яндель, Л. М. Скребецкий... – всего 46 человек [1, с. 27]. Создание РМО вовсе не означало, что культурная жизнь города резко активизировалась, а инструментальные концерты превратились в обыденное явление. Поначалу местные любители музыки и профессионалы не выступали самостоятельно, ограничиваясь участием в мероприятиях гастролеров и организацией благотворительных выступлений. К примеру, 21 декабря 1877 года в Ростове состоялся благотворительный концерт Н. Г. Рубинштейна в пользу Общества попечения раненых и больных воинов.

Первые мероприятия РМО, в которых инструментальной музыке принадлежало главное место, датировались 1879 годом. Так, в один из январских вечеров были исполнены фортепианный концерт И. Н. Гуммеля (солист Г. А. Имбс), фортепианный квинтет Р. Шумана (Г. А. Имбс, Л. Ф. Реньери, П. Ф. Клисанич, М. С. Исакович, Н. И. Соколова), квартет Ф. Мендельсона и другие сочинения [1, с. 29]. В целом программа концерта ориентировалась преимущественно на А. Гридигера – гастролера певца (баритон), который являлся артистом Миланской оперы и Императорского Варшавского театра оперы.

Важнейшей предпосылкой ансамблевых выступлений членов РМО являлось домашнее музицирование, поэтому в общество вступали целыми семьями: Ридели, Когбетлиевы, Гайрабетовы, Троизи, Реньери и др. Однако подобное музицирование далеко не всегда становилось достоянием публики. Чаще всего домашние ансамбли могли выступать в кругу друзей, родственников – доброжелательных слушателей. И только лучшие музыканты из разных семейств, объединив усилия, решались концерттировать публично.

Разумеется, об упорядоченной и систематической работе РМО говорить не приходило из-за большой «текучести кадров», вызванной переменами в делах, по службе или иными обстоятельствами. Из первоначального состава в 46 участников по прошествии 4 лет осталось менее половины, при этом общая численность РМО возросла до 56 членов. Не следует также забывать, что общество формировалось главным образом из музыкантов-любителей, зарабатывавших на жизнь другими занятиями; исполнительская деятельность оставалась для большинства лишь увлечением (впрочем,

и музыканты-профессионалы в ту пору не гнушались каким-либо «сторонним» заработком – в частности, предпринимательством³). Разумеется, активному функционированию РМО мешали и финансовые проблемы, и отсутствие собственного помещения.

В силу отмеченной «текучести» инструментальные ансамбли сравнительно хорошего уровня создавались редко и существовали недолго. Чем больше был численный состав подобного коллектива, тем меньше оставалось шансов на долговременные совместные выступления и, как следствие, на успех у публики.

Концерты, организуемые РМО, предполагали оплату билетов (по различной цене) и, как было принято в то время, проходили «с дозволения полиции». Для полицейского, надзиравшего за соблюдением порядка и следованием утвержденной программе, устанавливалось отдельное кресло, а вход был бесплатным. Концерты РМО пользовались большой популярностью и обычно проходили при полных залах. Причина заключалась не в каком-либо особенно высоком уровне исполнительского мастерства выступавших музыкантов. Послушать местных инструменталистов и певцов приходили члены их семей, друзья, родственники, ведь в программу включались выступления концертантов различного возраста. В частности, пианистка Е. Е. Когбетлиева (в замужестве Яблокова) дебютировала в концерте сезона 1881–1882 гг. в дуэте со своим педагогом Л. Л. Кортманом (в то время ведущим ростовским пианистом), когда ей было 10 лет.

В 1885 году в одном из таких камерно-ансамблевых концертов впервые приняли участие профессиональные исполнители⁴ – струнники Л. Л. Деджиролламо⁵ (скрипка) и А. С. Сысоев (виолончель), которые вместе с Э. Бурман, ученицей Л. Л. Кортмана, исполнили Трио И. Н. Гуммеля.

Развитие города способствовало росту исполнительского потенциала РМО, что позволило в 1893 году торжественно отметить 80-й концерт с начала существования общества. Празднование проходило в Асмоловском театре – главном зале Ростова-на-Дону. Примечательным событием явилось участие в концерте двух коллективов – симфонического оркестра и хора (из 65 исполнителей).

В 1896 году РМО было преобразовано в Ростовское отделение Императорского Русского музыкального общества (РО ИРМО), и профессионализация деятельности названной организации получила новый импульс. Фактическое руководство всей музыкальной частью осуществлялось выпускником Московской кон-

серватории М. Л. Пресманом – разносторонне одаренным музыкантом-исполнителем и организатором концертной жизни.

Однако и у любителей оставалась ниша для самовыражения. При Владикавказской железной дороге функционировал кружок любителей музыки, об уровне «самодеятельности» которого можно судить по программе состоявшегося в 1895 году концерта: Трио Ф. Мендельсона, его же Анданте и Скерцо для скрипки, Рапсодия № 11 Ф. Листа для фортепиано и др. Разумеется, в деятельности кружка принимали участие многие члены музыкального общества, работавшие на железной дороге.

С 1897 года РО ИРМО проводило квартетные собрания – так решено было назвать камерные концерты. В первом квартетном собрании участвовал струнный квартет в составе: В. З. Салин (первая скрипка), С. С. Будницкий (вторая скрипка), Л. Л. Деджиролламо (альт), А. С. Сысоев (виолончель), – а также певица И. И. Джюбеллини-Ряднова, пианисты А. М. Рутин (концертмейстер) и М. Л. Пресман (солист). Эти концерты стали регулярным событием в музыкальной жизни Ростова: в среднем на протяжении сезона проводилось 6 собраний. Стабилизировался и струнный состав: О. И. Чабан (первая скрипка), С. С. Будницкий (вторая скрипка), Л. Л. Деджиролламо (альт), И. К. Горский (виолончель).

Необходимо отметить, что указанные квартетные собрания носили сезонный характер и полностью совпадали с работой театров. Последние давали спектакли с осени (как правило, с сентября), а заканчивали в Великий пост. Далее начинался летний сезон, когда артисты организовывали «товарищества» и гастролировали по стране. Именно со сроками «домашней» работы театров совпадала концертная деятельность РО ИРМО. Поэтому, к примеру, объявление о первом квартетном собрании относилось к осени, а пятое и шестое проводились ближе к Великому посту, то есть уже в следующем календарном году.

Условность названия «квартетные собрания» подчеркивается интересным фактом: в сезоне 1898–1899 годов один из концертов (Пятое квартетное собрание) проходил вообще без участия собственно квартета.

В дальнейшем камерные концерты способствовали зарождению традиции монографических собраний. Вероятно, идея проведения соответствующих мероприятий принадлежала М. Л. Пресману. К примеру, в 1899 году состоялись два концерта, посвященные исключительно творчеству Р. Шумана и Л. Бетховена (Первое и Пятое собрания соответственно).

Несомненно, музыкальные классы РО ИРМО оказали значительное влияние на профессионализацию концертной жизни Ростова. Преподаватели выступали в квартетных собраниях, давали сольные концерты или участвовали в сборных концертах. Более того, рост исполнительского уровня учащихся позволил преобразовать указанные классы в музыкальное училище (1900 г.). Среди его воспитанников были ученицы Л. Л. Кортмана – Б. Л. Адлер, Гайрабетова, М. А. Иванова, которые стали заниматься вокалом. Разумеется, обучение в данном заведении было платным, однако соответствующие расходы были доступны не только представителям среднего класса, но и высококвалифицированным рабочим.

Следует отметить и значимый социальный статус выпускника. Пройдя полный курс обучения, он получал аттестат первой или второй степени. Обладатель аттестата второй степени имел право работать учителем музыки и управлять хором. Аттестат первой степени (с отличием), помимо этого, позволял, наравне с выпускником гимназии, преподавать в начальном или приходском училище.

Активная работа директора музыкального училища М. Л. Пресмана как дирижера давала возможность осуществлять постановки музыкально-театральных произведений под эгидой РО ИРМО. Так, 2 апреля 1901 года в Асмоловском театре учащиеся класса пения Е. К. Ряднова под управлением дирижера М. Л. Пресмана исполнили оперу В. А. Моцарта «Дон Жуан» [3, с. 1]; два дня спустя прозвучал четвертый акт из оперы Ф. Галеви «Жидовка» [4, с. 1]. Оба указанных спектакля шли в театре не бесплатно, а по билетам. Большую часть полученных денежных сборов перечисляли в РО ИРМО – примерно 500–600 рублей, что превышает 1 500 000 современных российских рублей за каждое представление.

Ансамблевое исполнительство в Ростове опиралось главным образом на собственные творческие силы, хотя периодически проходили выступления гастролеров. К примеру, в 1895 году состоялись концерты женского квартета «Сестры Редер» из Венгрии: С. Редер (скрипка), Л. Редер (альт), Э. Редер (виолончель), Р. Редер (фортепиано). В программе двух выступлений были произведения И. Раффа и Р. Фукса⁶, а в третьем концерте исполнялся Квартет на темы из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы», написанный специально для сестер известным венгерским магнатом Эстергази.

В марте 1900 года жители Ростова получили возможность познакомиться с игрой Чешского квартета – одного из ведущих европейских камерных ансамблей того времени, гастроли-

ровавшего по Российской империи: К. Гофман (первая скрипка), Й. Сук (вторая скрипка), О. Недбал (альт), Г. Виган (виолончель). До приезда в Ростов музыканты побывали в Тбилиси, где им был оказан восторженный прием; о предстоящем ростовском концерте газеты объявили еще за месяц до самого события. Ансамбль исполнил серьезную программу, составленную из произведений Л. Бетховена, П. Чайковского и Э. Грига.

В XIX – начале XX века большое значение для артистической карьеры имели своеобразные «дополнения» к фамилии: «Солист Двора Его... (Величества или Высочества)», «Артист Императорских театров» и т. п. В данном отношении показательны гастрольные выступления 1901 года, когда в Ростове побывал квартет герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого. Вероятно, о происхождении названной царственной особы знали только специалисты в области европейской генеалогии. Тем не менее для квартета носить такое название было крайне престижно. Герцог Георгий Георгиевич Мекленбург-Стрелицкий, генерал-майор русской гвардии, в 1895 году создал струнный квартет, который с течением времени стали называть более кратко – Мекленбургским⁷. Состав квартета: первая скрипка ансамбля – Б. С. Каменский, ученик Й. Иоахима и Л. Ауэра; вторая скрипка – Г. Н. Дулов, ученик И. В. Гржимали, медалист Московской консерватории; альт – А. А. Борнеман, ученик Л. Ауэра; виолончель – выпускник Лейпцигской консерватории С. Э. Будкевич [5, с. 1]. Собранный герцогом квартет из хороших музыкантов ежедневно репетировал, много гастролеровал и довольно скоро занял прочное место в ансамблевом исполнительстве России, имея по нескольку ангажементов в обеих столицах за год.

Выступление Мекленбургского квартета в Ростове впервые проходило в рамках квартетных собраний, и также впервые в программу не были включены произведения других жанров. Так, в Пятом квартетном собрании 16 января 1901 года [6, с. 1] были исполнены сочинения Л. Бетховена (op. 74), Ф. Шуберта (d-moll), Р. Шумана (op. 41). Критика отмечала высокий исполнительский уровень музыкантов, замечательную фразировку, чувство ансамбля, хотя «кое-где замечалась некоторая сдержанность, отсутствие размаха» [7, с. 2]. Тем не менее, «артисты имели огромный успех у публики, по требованию которой... исполнили... *Andante cantabile* из квартета П. И. Чайковского» [8, с. 2]. Два дня спустя состоялось Шестое квартетное собрание [9, с. 1], которое стало последним в сезоне 1900–1901 гг. В концерте Мекленбургского квартета прозвучали произведения только русских композиторов –

А. Г. Рубинштейна (ор. 17), С. И. Танеева (ор. 4), П. И. Чайковского (ор. 22).

Два указанных концерта заострили проблему, обнаружившуюся еще в начале профессионализации камерных концертов. По мере снижения числа музыкантов-любителей, участвовавших в такого рода мероприятиях, и сужения жанрового спектра инструментальной музыки стал уменьшаться и круг слушателей. Зал уже не наполняла доброжелательная публика из числа родственников, друзей, знакомых, как в былые годы. Несмотря на высокий исполнительский уровень Мекленбургского квартета, слушателей в зале было мало, хотя концерт проходил не в самом большом помещении Ростова, а в клубе городской интеллигенции под названием «Ростовский».

Впрочем, квартетные собрания РО ИРМО не поддались влиянию гастролеров и не стали моножанровыми. Так, объявление в сезоне 1901–1902 гг. гласило: «В субботу 3-го ноября 1901 года состоится 1-е квартетное собрание при участии г-жи М. С. Высотской, г-на П. П. Федорова и струнного квартета: О. И. Чабана (1-я скрипка), уч[ени]ка С. Пресмана⁸ (2-я скрипка), С. С. Будницкого (альт) и П. П. Федорова (виолончель). Программа: Мендельсон. Квартет D-dur № 3; Аренский. Трио d-moll, партию ф-п. исп. М. С. Высотская; Ланднер. Концерт для виолончели, исп. П. П. Федоров; Григ. Квартет ор. 27. Начало в 8½ часов вечера. Цены билетам [–] от 35 коп. до 1 руб. 10 коп. Гг. действительные члены благоволят пожаловать с их сезонными билетами. Билеты можно получить в музыкальном училище (Большая Садовая улица, дом Риделя)» [10, с. 1]. Цитируемое объявление не только дает представление о программах квартетных собраний в начале XX века, но и позволяет судить об организации такого рода мероприятий, которые уже проводились в помещении музыкального училища (оно располагалось в доме, принадлежавшем ростовскому промышленнику И. И. Риделю, чье семейство входило в число действительных членов РО ИРМО). Привлекает внимание и профессиональное представление репертуара с указанием необходимых сведений о произведениях.

Квартетные собрания, несмотря на достаточно рекламу и довольно солидный исполни-

тельный уровень участников концертов, редко привлекали внимание прессы, поэтому отзыв на Второе квартетное собрание, опубликованный 17 декабря 1901 года, весьма ценен для понимания того, как вырос уровень музыкальной критики в Ростове того времени. Автор рецензии, скрывший свою фамилию под буквой «К» [11, с. 2], не только оценил исполнение, но и дал образные характеристики произведениям Л. Бетховена, Б. Годара, Ф. Мендельсона, привел сведения из истории музыки. Столь профессиональный отзыв, по-видимому, был написан весьма образованным музыкантом, скорее всего – преподавателем музыкального училища. Отмеченный рост профессионального уровня музыкальной критики представляется не случайным. В Ростов-на-Дону приехали выпускники российских консерваторий, отличавшиеся высоким исполнительским уровнем: пианистка М. С. Высотская (Высоцкая), виолончелист П. П. Федоров, флейтист В. А. Леонов, пианист и дирижер М. Л. Пресман и др. Разумеется, не все из перечисленных специалистов остались навсегда в Ростове, однако именно они, придя на смену тем любителям, чьими трудами теплилась музыкальная жизнь, подняли исполнительское искусство в городе на новую ступень.

Итак, камерное инструментальное исполнительство в Ростове-на-Дону, начало которому было положено в 1870-е годы, эволюционировало по мере возрастания профессионального уровня музыкантов. Сначала концерты проводились любителями, объединившимися в музыкальное общество, а с середины 1880-х годов в ансамблях стали принимать участие и профессиональные исполнители. В конце XIX века музыканты-любители уже не выходили на сцену в квартетных собраниях – центром притяжения для них стал музыкальный кружок служащих железной дороги. Данное обстоятельство снизило интерес публики к камерной инструментальной музыке. Вместе с тем, концерты профессиональных музыкантов проходили регулярно, а профессионализация деятельности в данной сфере способствовала успешной подготовке специалистов в стенах открывшегося музыкального училища, педагоги которого стали движущей силой камерного исполнительства в Ростове.

•—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

¹ Столь позднее формирование полной мужской гимназии имеет свое объяснение. В 1873 году одновременно с женской гимназией в Ростове-на-Дону открыли Петровское реальное училище, названное в честь 200-летнего юбилея Петра I. Однако с формированием преподавательского состава гимназии возникли некоторые проблемы.

² Разумеется, театры были самокупаемыми, поэтому их материальное положение зависело от благосостояния публики.

³ К примеру, семейство Когбетлиевых владело торговой фирмой и доходным домом, в котором сейчас находится значительная часть классов Ростовской консерватории, а известный в то время музыкальный деятель города Э. И. Ивановский был не только основателем и преподавателем музыкальной школы РМО, но и владельцем процветающего ресторана, имевшего собственный оркестр [2, с. 1].

⁴ В дальнейшем все ансамблевые выступления инструменталистов проходили с участием профессиональных музыкантов.

⁵ С 1894 года он играл только на альте, ограничившись преподаванием скрипки в музыкальных классах РО ИРМО и музыкальном училище.

⁶ Имена этих композиторов XIX века мало о чем говорят современным слушателям. К примеру, Й. Рафф был весьма плодовитым автором, обращавшимся к различным жанрам инструментальной музыки, его сочинения пользовались популярностью. Однако в XX веке творчество Раффа было забыто.

⁷ Этот ансамблевый коллектив пережил своего создателя, революцию, гражданскую войну и стал квартетом Ленинградской филармонии.

⁸ Ученик С. Пресман – сын директора музыкального училища М. Л. Пресмана.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Леонов В. А., Палкина И. Д.* Ростов и Новочеркасск XIX века: Хроника музыкального исполнительства. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1999. 168 с.
2. Ресторан Иваньского // Приазовский край. 1901. 18 декабря.
3. Асмоловский театр // Приазовский край. 1901. 23 марта.
4. Асмоловский театр // Приазовский край. 1901. 4 апреля.
5. 5-е квартетное собрание // Приазовский край. 1901. 9 января.
6. 5-е квартетное собрание // Приазовский край. 1901. 13 января.
7. Театр и музыка // Приазовский край. 1901. 17 декабря.
8. Театр и музыка // Донская речь. 1901. 18 января.
9. 6-е квартетное собрание // Приазовский край. 1901. 18 января.
10. 1-е квартетное собрание // Приазовский край. 1901. 31 октября.
11. Театр и музыка // Приазовский край. 1901. 17 декабря.

REFERENCES

1. *Leonov V., Palkina I.* Rostov i Novocherkassk XIX veka: Khronika muzykal'nogo ispolnitel'stva [Rostov and Novocherkassk of the 19th century: Chronicle of musical performing art]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 1999. 168 p.
2. Restoran Ivan'skogo [Ivansky's Restaurant]. In: Priazovskiy kray [Priazovski Region]. 1901. December 18.
3. 5-e kvartetnoe sobranie [The 5th quartet meeting]. In: Priazovskiy kray [Priazovski Region]. 1901. January 9.
4. 5-e kvartetnoe sobranie [The 5th quartet meeting]. In: Priazovskiy kray [Priazovski Region]. 1901. January 13.
5. Asmolovskiy teatr [Asmolovsky Play-House]. In: Priazovskiy kray [Priazovski Region]. 1901. March 23.
6. Asmolovskiy teatr [Asmolovsky Play-House]. In: Priazovskiy kray [Priazovski Region]. 1901. April 4.
7. Teatr i muzyka [Theatre and Music]. In: Priazovskiy kray [Priazovsky Region]. 1901. January 17.
8. Teatr i muzyka [Theatre and Music]. In: Donskaya rech' [Don Speech]. 1901. January 18.
9. 6-e kvartetnoe sobranie [The 6th quartet meeting]. In: Priazovskiy kray [Priazovski Region]. 1901. January 18.
10. 1-e kvartetnoe sobranie [The 1st quartet meeting]. In: Priazovskiy kray [Priazovski Region]. 1901. October 31.
11. Teatr i muzyka [Theatre and Music]. In: Priazovskiy kray [Priazovski Region]. 1901. December 17.

Леонов Василий Анатольевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Vasily A. Leonov

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Палкина Ирина Дмитриевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
irinapalkina1@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-4115-3241

Irina D. Palkina

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
irinapalkina1@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-4115-3241

Д. С. ДЕДЮХИН

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

**«СИМФОНΙΑ В ПЕСНЯХ», ВЕК XXI: ЗАМЕТКИ О «БИТЛЗ-СИМФОНИИ»
Ю. МАШИНА ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА**

Представленная статья посвящена жанру симфонии для духового оркестра, сформировавшемуся в советской музыке незадолго до Великой Отечественной войны и демонстрирующему значительный потенциал музыкально-драматургического и композиционного развития в современную эпоху. Автор статьи отмечает, что на рубеже XX–XXI веков отмеченный потенциал успешно реализуется в русле жанрово-стилевых синтезирующих тенденций, характерных для «третьего направления» и связанных с интенсивными диалогами академической и массовой музыкальной культуры. Наглядным тому подтверждением является творчество известного ростовского композитора Юрия Машина (род. 1956), неоднократно обращавшегося к созданию музыки для духового оркестра в конце 1990-х и в 2000-х годах (музыкальная сказка «Волшебник Изумрудного города», «Битлз-симфония», сюита «Танаис: Музыка в камне»). Исходя из освещаемой проблематики, особый интерес представляет «Битлз-симфония» (2002), сочиненная для Концертного оркестра духовых инструментов «Дон» и неоднократно исполнявшаяся данным коллективом. Опираясь на композиторские замечания по поводу истоков художественного замысла названной симфонии и выполненный тематический анализ соответствующей партитуры, исследователь приходит к выводу о принципиально диалогической природе характеризуемого произведения. С одной стороны, композитором преломляются некоторые черты стилового синтеза, присущие оркестровым фантазиям и попури на темы «вечнозеленых хитов» джазовой, рок- и поп-музыки, в сочетании с принципиальными установками классикоромантического симфонизма. С другой стороны, в осуществленной Ю. Машиным трактовке собственно жанра анализируемого произведения прослеживается тяготение к синтезу двух разновидностей симфонии, которые утвердились в позднеромантическую и постромантическую эпохи. Речь идет об одночастной программной симфонии поэзного типа и симфонии-кантате (или, по Г. Малеру, «симфонии в песнях»), весьма своеобразно взаимодействующих друг с другом в «Битлз-симфонии» и обуславливающих видимую оригинальность концепции данного произведения.

Ключевые слова: отечественные духовые оркестры на рубеже XX–XXI столетий, концертный репертуар, жанрово-стилевой синтез, симфония для духового оркестра, Ю. Машина, «Битлз-симфония».

Для цитирования: Дедюхин Д. С. «Симфония в песнях», век XXI: Заметки о «Битлз-симфонии» Ю. Машина для духового оркестра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 13-24.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_13

D. DEDYUKHIN

V. Khalilov Moscow Military Music College

**“A SYMPHONY IN SONGS”, THE 21st CENTURY:
THE NOTES ON Yu. MASHIN’S “BEATLES SYMPHONY” FOR BRASS BAND**

The presented article is devoted to the genre of symphony for a brass band, formed in Soviet music shortly before the Great Patriotic War. It demonstrates a considerable potential for musical-dramaturgical and compositional development in the modern era. The author of the article notes that at the turn of the 20th and 21st centuries this potential was successfully realized in line with the genre and stylistic synthesizing tendencies typical for the “third direction” and associated with intensive dialogues between academic and popular musical culture. An obvious corroboration of this is the music by the famous Rostov composer Yuri Mashin (born 1956), who repeatedly turned to creating music for a brass band in the late 1990s and 2000s (the musical fairy tale “The Wizard of the Emerald City”, “Beatles Symphony”, the suite “Tanaï: Music in

Stones"). Based on the issued covered, "Beatles Symphony" (2002), composed for the Concert orchestra of wind instruments "Don" and repeatedly performed by the mentioned collective is of particular interest. Based on the composer's remarks about the origins of the Symphony's concept and the thematic analysis of the orchestral score, the author comes to the conclusion that examined work is fundamentally dialogic in nature. On the one hand, the composer refracts some features of the stylistic synthesis inherent in orchestral fantasies and potpourris on the themes of "evergreen hits" (jazz, rock and pop music), combined with the fundamental principles of classical romantic symphonism. On the other hand, in Y. Mashin's interpretation of the genre of this work, one can trace the inclination towards the synthesis of two varieties of symphony which were established in the late Romantic and post-Romantic eras: a one-part program symphony, symphonic poem and a symphony-cantata (or "symphony in songs", as G. Mahler said), which interact in in the "Beatles Symphony" in a very peculiar way and determine the apparent originality of this work concept.

Keywords: Russian brass bands on the boundary of the 20th and 21st centuries, concert repertoire, genre and stylistic synthesis, the genre of symphony for brass band, Yu. Mashin, "Beatles Symphony".

For citation: Dedyukhin D. "A Symphony in Songs", the 21st century: The notes on Yu. Mashin's "Beatles Symphony" for brass band // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 3. Pp. 13-24.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_13

Характеризуя основные тенденции развития отечественного духового оркестрового исполнительства на рубеже XX–XXI веков, современные исследователи уделяют значительное внимание стилевому обогащению концертно-репертуарного диапазона. Как отмечает В. Тутунов, «...обновление жанрово-выразительных возможностей и расширение репертуара современных оркестров происходит не только и не столько за счет сближения с музыкальной классикой, но в значительно большей степени благодаря включению в программы эстрадных и джазовых произведений. <...> Руководителям коллективов постоянно приходится "держать руку на пульсе времени" и учитывать вкусы аудитории, особенно ее молодежной части, периодически исполняя популярные песни и танцы, в том числе из репертуара... поп- и рок-коллективов» [1, с. 480–481]. Разумеется, «модные веяния» постсоветской эпохи не могут характеризоваться однозначно – здесь присутствуют как отрицательные, так и положительные аспекты. В частности, вызывают интерес художественные искания композиторов и аранжировщиков, сотрудничающих с духовыми оркестрами (столичными и региональными) и стремящихся творчески преломить достижения отечественного «третьего направления» 1970–1990-х годов [2, с. 182]. Речь идет не только о «владении средствами самых разных стилевых направлений, без разделения их на достойные и недостойные внимания профессионального музыканта с академическим образованием, зачастую их сближении <...> симптоматичном для нашего времени» [3, с. 215]. Авторами нередко подразумевается выход на уровень жанрово-стилевого синтеза, естественно порождаемого самой природой современного духового оркестра – его

«...репрезентативностью, зрелищностью выступлений, порой граничащей с театральностью, неизбежно уводящей эти выступления от академизма и сближающей с эстрадой», фактическим инструментальным составом и т. д. [1, с. 480]. Наглядным тому подтверждением являются произведения известного донского композитора Юрия Машина, созданные в конце XX – первом десятилетии XXI века и вызвавшие позитивный отклик у специалистов и широкой аудитории.

Согласно комментарию самого композитора, для него важнейшим творческим импульсом к сочинению духовой оркестровой музыки явилось формирование в Ростове-на-Дону соответствующего исполнительского коллектива (1991)¹. Организаторы первого в России Государственного концертного оркестра духовых инструментов «Дон» изначально декларировали необходимость сотрудничества с композиторами региона в целях подготовки «эксклюзивных» программ и привлечения слушателей разных поколений. Откликаясь на подобные инициативы, Ю. Машина неоднократно посещал концертные выступления оркестра: знакомился с «творческим почерком» молодого перспективного коллектива, изучал профессиональные возможности его солистов. В результате у композитора сложилось твердое убеждение: «Духовой оркестр наделен большим выразительным потенциалом... Это позволяет создавать и затем успешно исполнять сложные в образно-эмоциональном и драматургическом плане оригинальные произведения для указанного состава».

Первый опыт композиторской работы Ю. Машина в данной сфере – музыкальная сказка «Волшебник Изумрудного города» для чтеца и духового оркестра (2000) на сюжет одноимен-

ной повести А. Волкова – был доброжелательно встречен детской филармонической аудиторией Ростова. Явно обнадеживающее начало способствовало возникновению очередного замысла, связанного с «молодежным» репертуаром и получившего название «Битлз-симфония» (2002). Успешной реализации этого интересного проекта способствовала деятельная поддержка талантливых оркестрантов «Дона», возглавляемых дирижером В. Вилиновым. Несколько лет спустя была завершена сюита для духового оркестра «Танаис: Музыка в камне» (2010), посвященная знаменитому археологическому музею-заповеднику Донского края. Таким образом, в упомянутых сочинениях явно прослеживается тяготение композитора к реализации масштабных художественных замыслов, облакаемых в соответствующие музыкальные формы.

Весьма показательно, в частности, создание «Битлз-симфонии», поскольку названный жанр довольно редко привлекал внимание отечественных мастеров «раннего» постсоветского периода². С одной стороны, Ю. Машин откликнулся на характерные «ретро-тенденции» популярной оркестровой (симфонической и духовой) музыки тех лет, обусловившие появление разнообразных обработок, вариаций, попури, которые опирались на тематический материал «вечно-зеленых хитов» джазовой, поп- и рок-музыки XX столетия. С другой стороны, композитор вовсе не был склонен рассматривать определение «симфония» расширительно, в духе неоклассики («Симфонии духовых памяти Клода Дебюсси» И. Стравинского) или постмодерна («Симфония» Л. Берио). Именно классические традиции симфонизма, предопределяющие композиционную логику и музыкально-драматургическое развитие в анализируемом сочинении, воспринимались автором как исходный момент художественного замысла.

В современном исследовательском очерке, посвященном творчеству Ю. Машина, подчеркивается, что «мастерская обработка наиболее популярных тем песен знаменитого ансамбля» должна рассматриваться с позиции ярко выраженного концептуального прочтения заявленного жанра: «...это не просто “переизложение” известного материала. Симфония имеет стройную драматургию. Темы песен в ней органично “живут”, то мощно и эффектно занимая пространство всего оркестра, то появляясь “полунамеком”, то наплывая друг на друга в искусном инструментальном диалоге. В этом сочинении – и страстный порыв, и нескончаемая грусть, и нежность, и легкая ирония...» [4, с. 185]. Отнюдь не случайно, по словам композитора, предварительный отбор песенных тем обуславливался

в наибольшей степени их дальнейшим функциональным использованием «в процессе симфонического развития и построения целостной формы». Вот почему, отметил Ю. Машин, ему «было легко, разрабатывая эти музыкальные темы, выстраивать драматургию крупного оркестрового сочинения».

Кроме того, заслуживает внимания авторская оценка творчества прославленной рок-группы в целом. По словам композитора, песни «Битлз» принадлежат к числу дорогих воспоминаний его юности. Много лет спустя, создавая масштабный симфонический опус на соответствующем музыкальном материале, Ю. Машин стремился «...показать, что эти песни заключают в себе эмоциональную и образно-смысловую глубину... Они вобрали в себя много ценного из академического наследия нескольких столетий». Действительно, современными исследователями единодушно отмечаются «изысканная многоплановость» и «содержательная многослойность», присущая лучшим песням «Битлз» [5, с. 42]. Констатируется их органичная сопряженность не только с различными стилями и жанрами популярной музыки 1950–1960-х годов (традиционным джазом, рэггей, французской *chanson*, негритянскими *gospels*, латиноамериканской танцевальной музыкой и др.), но и с британским фольклором, даже с барочной инструментальной полифонией. Исходя из этого, специалистами акцентируется историческая миссия «Битлз» как провозвестников арт-рока и барокко-рока: «Анализ тематизма сочиненных ими песен указывает на изобилие применяемых барочных ритмоинтонационных, тембровых, фактурных, жанровых формул (чакона, хорал, прелюдия, камерный концерт и т. п.)» [6, с. 135]. Отсюда проистекает закономерный и весьма устойчивый интерес к творчеству «Битлз», присущий отечественным композиторам «третьего направления». В связи с анализируемым произведением допустимо утверждать, что авторское заглавие «Битлз-симфония» также воспринимается неоднозначно: прямое истолкование («Симфония на темы песен, созданных музыкантами рок-группы “Битлз”») дополняется и оттеняется подразумеваемым метафорическим («Симфония – художественная картина мира, запечатленная в песнях “Битлз”»). Допустимость такой неоднозначной интерпретации подтверждается образно-смысловым анализом поэтических текстов, которые неявно фигурируют в данном произведении благодаря «посредничеству» соответствующих песенных мелодий.

Партитура «Битлз-симфонии» включает в себя тринадцать музыкальных тем, излагаемых на протяжении одночастной композиции

(длительность звучания – 15–16 минут)³. Форма произведения – «рапсодическая» контрастно-составная с чертами «зеркально-репризной» трехчастности и сонатности. Условной экспозиции (цц. 4–18) предшествует развернутое вступление (цц. 1–3), объединяющее два контрастных раздела: собственно вступительный (*Moderato*), который опирается на музыкальный тематизм песни «Let It Be», и связующий (*Allegro*), в основе которого лежит песня «Here Comes the Sun». Характер обозначенного контрастирования – оттеняющий, возвышенно-гимническое *tutti* начального раздела (Пример 1) естественно дополняется танцевальным *solo* флейты в следующем разделе при сохранении единой тональности C-dur. Аналогичным образом соотносятся поэтические тексты названных песен: от слов благодарности, адресуемых умершей матери («Let It Be» – «Да будет так»⁴), – к прославлению жизни в целом («Here Comes the Sun» – «Вот и солнце восходит»).

Экспозиционный раздел характеризуется преобладанием черт сонатности, что находит свое воплощение в ярко выраженном «неконфликтном» контрастировании⁵ соответствующего музыкального материала – условной главной («Eleanor Rigby») и побочной («When I'm Sixty-Four») тем. Взволнованная, порой лихорадочно-беспокойная пульсация «темы одиноких сердец» (цц. 4–10, *Allegro*, e-moll; Пример 2) как будто сдерживается размеренной маршеобразной поступью «темы благополучной старости» (цц. 11–16, *Moderato*, C-dur), однако затем первая тема возвращается (подобно экспозиции рондо-сонаты) и завершает этот раздел. В данном случае образно-смысловые параллели между поэтическими текстами и музыкальной драматургией оказываются менее очевидными. Лирический герой песни «When I'm Sixty-Four» («Когда мне будет 64») храбрится, пытаясь нарочито шутливыми и бодрыми рассуждениями о «пользе семейной жизни» в почтенном возрасте замаскировать свою тревогу⁶. Судя по всему, он так и не получил от своей избранницы столь необходимого положительного ответа; возможно, участь «одинокой Элинон Ригби» уготована и ему? Подобными «громогласными вопрошаниями» на *ff* и выразительным «многогочием» (мягким диссонирующим аккордом у флейт и кларнетов) экспозиция заканчивается, погружая слушателя в раздумья.

Лирический срединный раздел (цц. 19–42) – наиболее развернутый и сложный в композиционном отношении. Музыкальный материал, экспонированный ранее, здесь практически не используется⁷, однако проведения очередных песенных тем характеризуются пространно-

стью и тяготением к развитию «крещендирующего» типа. Названной тенденции сопутствуют и смены темпов, посредством которых обозначаются важнейшие структурные грани данного раздела: *Adagio* (цц. 19–22) – *Andante con moto* (цц. 23–34) – *Largo* (цц. 35–39) – *Andante* – *Moderato* (цц. 40–42). Первый эпизод в образно-смысловом аспекте связан с намеченной в экспозиции трудноразрешимой коллизией «одиночества и его преодоления», о чем свидетельствует контрапунктическая сопряженность появляющейся новой темы «And I Love Her» («И я люблю ее», Es-dur) – признания в «непреодоляющей вечной любви» и беззаветной преданности – с отдельными мотивами «When I'm Sixty-Four». Эмоциональное нагнетание (комpositorская ремарка – *agitato*), завершаемое «туттийной» кульминацией в ц. 25, осуществляется на мелодически ярком, экспрессивном музыкальном материале песенной темы «All My Loving» («Всю мою любовь», F-dur). В поэтическом тексте названной песни фигурируют мотивы «предназначенного расставания», «писем о любви и верности».

Допустимо предположить, что именно «расставанием» обуславливается некая «смена вектора» в музыкально-драматургическом развитии: два последующих эпизода, «Michelle» и «Yesterday», воспринимаются как «монологи», окрашенные нотками грусти. В оркестровом изложении «Michelle» (цц. 27–28, f-moll) не выявлена своеобразная «пародийность», характерная для песенного оригинала⁸. Эпизоду присуща трогательная искренность «любовного послания», оттеняемого тревожными мыслями и предчувствиями следующей песенной «цитаты». Знаменитая лирическая миниатюра «Yesterday» («Вчера», цц. 29–34, F-dur – d-moll; Пример 3) в процессе развертывания предстает не только генеральной кульминацией соответствующей образной сферы, но и средоточием драматизма, высокой патетики («еще вчера» жизненные проблемы казались герою такими далекими, теперь же он пребывает в одиночестве и мучительно «ищет вчерашний день», пытаясь чем-то утешиться). Вполне закономерной выглядит сумрачно-сдержанная атмосфера связующего эпизода (цц. 35–38, *Largo*, c-moll): если изначально песенная тема «Here Comes the Sun» предвещала солнечный восход и радостные упования, то минорный вариант последней обозначает нечто противоположное. Для влюбленного, как справедливо констатирует поэтический текст еще одной цитируемой песни – «Because» («Оттого»), даже явления природы наполнены тайным смыслом: «земля вертится» и «небо голубеет», солнце вновь и вновь озаряет наш мир

или скрывается вдали, за горизонтом, тем самым пробуждая у лирического героя эмоциональный отклик («потому и слезы у меня на глазах»).

Функциональная роль очередного эпизода (ц. 39–42, C-dur) фактически уподобляется предыдущему. Постепенное ускорение темпа (Andante – Moderato – Allegro) сопровождается возвращением мажорного лада и основной тональности. Неспешное развертывание песенной темы «Golden Slumbers» («Золотые сны») характеризуется ярко выраженной многогранностью: в мелодии солирующего альт-саксофона сплавлены кантиленные и декламационные мотивы, размеренный «пульс» аккомпанемента деревянных духовых и валторн сочетается с «покачивающимися» интонациями колыбельной в партии вибратона. Благодаря этому возникают ассоциативные параллели с поэтическим текстом: поздней ночью герой утешает возлюбленную («когда-нибудь мы найдем обратную дорогу» и возвратимся «в родной дом», не стоит горько плакать и сокрушаться), призывая к ней светлые и добрые сны. Следующее построение можно сравнить с «внутренним монологом»: в песне «Carry That Weight» («Неси это бремя») содержится ободряющий призыв, адресованный самому себе, – упорно преодолевать все испытания, помня о жизненной ответственности, и не терять оптимизма. Именно такой вывод закономерно предопределяет эмоциональную атмосферу репризного (финального) раздела симфонии, что подчеркивается непосредственным переходом к данному разделу (ц. 42, Allegro). Здесь бодрая маршевая поступь сразу же сменяется напористой «рок-н-рольной» танцевальностью, на фоне которой постепенно кристаллизуются важнейшие элементы нового интонационно-тематического материала.

Предложенное выше «двойственное» именование заключительного раздела (ц. 43–50) мотивируется его драматургическим своеобразием. Общеизвестные черты симфонических финалов: преобладание жанровости песенно-танцевального плана, рондальности (с многократными возвращениями «рефренной» темы, упорядочивающей стремительный процесс развития), избегание заостренных контрастов, целенаправленная устремленность к «резюмирующей» коде – выявлены здесь вполне определенно. Сходство с репризами сонатных *allegri* обусловлено использованием двух тем («Let It Be» и «Eleanor Rigby»), ранее фигурировавших в экспозиционном разделе, а теперь завершающих произведение в целом. Исходя из этого, в общем плане двухчастное построение типа «реприза – кода» соотносится по принципу «зеркальности» с ана-

логичной композиционной структурой «вступление – экспозиция».

Функция условного «рефрена» в характеризуемом разделе поручена теме «Lady Madonna» (ц. 43–48, B-dur; Пример 4), которая опять-таки пронизана «двойственными» ассоциациями. И «Madonna», и «Our Lady» принадлежат к числу традиционных именовании Богоматери. Столь «возвышенное» именование обычной современной женщины, в одиночку воспитывающей нескольких детей, представляется вполне уместным. Евангельская Матерь Божия – кроткая и милосердная заступница и покровительница всех христиан, считающихся Ее детьми. Современная «госпожа Мадонна», уподобляясь Богоматери, заботится о многочисленном потомстве, самым невероятным образом («милостью Господней») умудряясь как-то сводить концы с концами. (В данном случае ярко выраженная танцевальность имеет изобразительный характер, поскольку динамичная «рок-н-рольная» пластика зримо воспроизводит лихорадочные перемещения героини, ухаживающей за непоседливыми отпрысками.) Но самое важное заключается в бескорыстной Любви ко всем детям Божиим, которая вдохновляет нынешнюю «госпожу Мадонну» и движет ею. Вот почему вторая песенная тема финального раздела, «Can't Buy Me Love» («Любовь нельзя купить», ц. 47–48), излагается только в контрапунктиском соединении с первой темой и, соответственно, в заданной тональности B-dur. Лирический герой песни откровенно признается: «деньги его не волнуют», он готов пожертвовать всем, что имеет, ради возлюбленной. Но главное заключается в его сокровенном чувстве – оно превыше любых денег.

Впрочем, следует подчеркнуть, что здесь же намечающееся «идиллическое завершение» подвергается некоему сомнению. Последний эпизод финала представляет собой контрапункт трех песенных тем: излагаемые ранее «Lady Madonna» и «Can't Buy Me Love», образно говоря, «вступают в дискуссию» с реминисценцией темы «Eleanor Rigby» (2 такта до ц. 48; Пример 5). Явная «дискуссионность» названного эпизода выявляется благодаря первоначальному ладовому наклонению «Eleanor Rigby»: тема звучит, как и на протяжении экспозиции, в миноре (тональность b-moll), не желая «уступить» другим темам, о чем свидетельствуют многократные повторения инициальной мелодической фразы. Возникающий «полиладовый» эффект разрешается в коде (ц. 49–50, C-dur – Es-dur) посредством итогового утверждения вступительного музыкального материала – темы «Let It Be» с ее подразумеваемыми религиозными

коннотациями. Означает ли это «столкновение», что мир по-прежнему далеко не совершенен, что еще многие одинокие люди на земле нуждаются в нашей любви? Вполне возможно...

Параллели между образно-смысловыми мотивами, заключенными в поэтических текстах рассматриваемых песен, и музыкально-драматургическими процессами, которые последовательно реализуются в «Битлз-симфонии», следует признать весьма существенными. Данные параллели не только свидетельствуют о присутствии Ю. Машину целостном восприятии заимствуемого вокального материала – в нерасторжимом единстве Музыки и Слова (что отнюдь не является обязательным для рассматриваемого жанра симфонии). Отсюда проистекает и возможность исследовательского толкования приоритетных черт жанрово-стилевого синтеза, характерных для названного сочинения. Взаимодействие классико-романтической, джазовой и рок-стилистики, наблюдаемое в современных партитурах мастеров «третьего направления», органично дополняется индивидуальным композиторским подходом к толкованию симфонизма. С одной стороны, «Битлз-симфония» опирается на позднеромантические и постромантиче-

ские традиции одночастных симфоний-поэм, наделенных более или менее явно выраженной программностью литературного плана. С другой стороны, специфика претворения и концептуального сопряжения значительного числа «автономных» музыкально-поэтических текстов-«первоисточников» восходит к другой разновидности жанра – симфонии-кантате или, точнее говоря, «симфонии в песнях» (Г. Малер). Различие обуславливается подразумеваемым эффектом «пения про себя»: на рубеже XX–XXI веков «симфония в песнях» может звучать как вполне *инструментальное* произведение, поскольку соответствующие песни обрели широчайшую популярность в качестве «общемирового культурного достояния» и не требуют обязательного воспроизведения оригинальной версии – «напоминания вслух». Благодаря этому исполнения современной «симфонии в песнях» могут тяготеть к специфической «интерактивности»: реальное звучание духового оркестра весьма органично дополняется «виртуальным пением» аудитории, с явным увлечением включающейся в процесс коллективного художественного звуко- и смысловотворчества.

•—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

¹ Здесь и далее используются фрагменты из переписки автора настоящей статьи с Ю. Машиним (июль 2023 г.).

² Среди многочисленных симфоний для духового оркестра, относящихся к этому времени, заметно выделяются произведения Б. Диева и Б. Троицкого.

³ В некоторых современных записях «Битлз-симфонии» обнаруживается «авторизованная» купюра (цц. 36–37), благодаря которой суммарное число цитируемых песенных тем сокращается до двенадцати.

⁴ Здесь подразумевается «охранительная» роль умерших родителей-праведников, удостоившихся Царства Небесного и наблюдающих оттуда за своими детьми на земле. Именование в поэтическом тексте: «Mother Mary» («Мама Мария») – вызывает самоочевидные евангельские ассоциации, хотя и не принадлежит к числу «официально принятых» обращений к Богородице.

⁵ Термин принадлежит В. Холоповой (см.: [7, с. 455]).

⁶ Своеобразная «имитация» поп-музыки «в стиле ретро» («из прежних времен») обуславливается здесь претворением характерных черт традиционного джаза.

⁷ Исключения – краткие реминисценции темы «When I'm Sixty-Four» (ц. 19) и минорный вариант «Here Comes the Sun» (ц. 35).

⁸ Как известно, в «Michelle» были преломлены (отчасти иронически) некоторые характерные черты французской эстрадной *chanson* 1960-х годов. С этой целью в поэтическом тексте использовались соответствующее имя героини, стереотипные «речевые клише» данного жанра (французский – традиционный «язык влюбленных») и др.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Ю. Машин. «Битлз-симфония». Тема «Let It Be»

Moderato 1

Флейты 1-2
 Гобои 1-2
 Кларнет В 1
 Кларнеты В 2-3
 Бас-кларнет В
 Фаготы 1-2
 Альт-саксофоны Es 1-2
 Тенор-саксофон В
 Баритон-саксофон Es
 Валторны F 1-2
 Валторны F 3-4
 Трубы В 1-2
 Трубы В 3-4
 Тромбоны 1-2
 Тромбон 3
 Литавры
 Ударная установка
 Колокольчики
 Вибрафон
 Треугольник
 Там-там
 Тенор В
 Баритон В
 Тубы 1-2
 Контрабас

5

The musical score is presented in a multi-staff format. It begins with a box containing the number '5'. The score is divided into several systems. The first system features a vocal line with a 'p' dynamic marking and a 'seu' marking above it, and a piano accompaniment with various rhythmic patterns. The second system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The third system features a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The fourth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The fifth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The sixth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The seventh system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The eighth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The ninth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The tenth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The eleventh system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The twelfth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The thirteenth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The fourteenth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The fifteenth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The sixteenth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The seventeenth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The eighteenth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The nineteenth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The twentieth system shows a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking.

Пример 5
Контрапункт тем «Lady Madonna», «Can't Buy Me Love» и «Eleanor Rigby» (2 т. до ц. 48)

The image displays a complex musical score for a contrapuntal exercise. It consists of 18 staves, organized into three systems of six staves each. The first system (staves 1-6) features a piano introduction with a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The second system (staves 7-12) introduces a new melodic line in the upper voice, with the bass line continuing. The third system (staves 13-18) continues the development of the three themes, with dynamic markings of *mf* and *f* appearing. A double bar line with a repeat sign is present at the end of the first system. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тутунов В. И. История военной музыки России: учебное пособие. М.: Музыка, 2005. 495 с.
2. Демина В. Н. Произведения отечественных композиторов в репертуаре военных оркестров (на примере творчества А. Головина и Н. Бутенко) // Проблемы современного композиторского творчества: материалы науч.-практ. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 180–185.
3. Селицкий А. Я. Композиторы Дона в начале нового века // 50 лет Союзу композиторов России: [статьи и материалы]. М.: Композитор, 2010. С. 199–216.
4. Дабаева И. П. «Я помолюсь за Русь...»: Творческий портрет Юрия Машина // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 167–186.
5. Евдокимов А. Н. Британский бит // Музыка наших дней: Современная энциклопедия / под ред. Д. М. Володихина. М.: Аванта+, 2002. С. 36–45.
6. Бекетова Н. В. «Битлз» и Бах: текст и контекст // Бытовая музыкальная культура: история и современность: материалы [Международной] науч. конф. Ростов н/Д: Изд-во РГПУ, 1995. С. 133–136.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Изд. 4-е, испр. и доп. СПб.: Лань – Планета музыки, 2013. 496 с.

REFERENCES

1. Tutunov V. Istoriya voennoy muzyki Rossii [History of Military Music in Russia]: textbook. Moscow: Muzyka, 2005. 495 p.
2. Demina V. Proizvedeniya otechestvennykh kompozitorov v repertuare voennykh orkestrov (na primere tvorchestva A. Golovina i N. Butenko) [The works by Russian composers in the repertoire of military bands (creative work by A. Golovin and N. Butenko as an example)]. In: Problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva [Problems of the modern composer's work]: papers of research-practical conference. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2019. Pp. 180–185.
3. Selitskiy A. Kompozitory Dona v nachale novogo veka [Composers of the Don Region at the beginning of the new age]. In: 50 let Soyuzu kompozitorov Rossii [Fifty-years anniversary of the Russian Union of Composers]: articles and materials. Moscow: Kompozitor, 2010. Pp. 199–216.
4. Dabaeva I. «Ya pomolyus' za Rus'...»: Tvorcheskiy portret Yuriya Mashina ["I will pray for Russia...": A creative portrait of Yuri Mashin]. In: Kompozitory Rostova-na-Donu [Rostov-on-Don Composers]: collected articles. Moscow: Kompozitor, 2007. Pp. 167–186.
5. Evdokimov A. Britanskiy bit [The British Beat]. In: Muzyka nashikh dney [Music of our Days]: Modern Encyclopedia. Editor-in-chief D. Volodikhin. Moscow: Avanta+, 2002. Pp. 36–45.
6. Beketova N. «Bitlz» i Bakh: tekst i kontekst ["Beatles" and J. S. Bach: A text and context]. In: Bytovaya muzykal'naya kul'tura: istoriya i sovremennost' [Everyday musical culture: history and modernity]: papers of the [International] research conference. Rostov-on-Don: Rostov State Pedagogical University, 1995. Pp. 133–136.
7. Kholopova V. Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of musical works]: textbook. The 4th suppl. and correct. ed. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2013. 496 p.

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

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



УДК 784.3

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_25

К. А. ЖАБИНСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«Я РЕШИЛ ПРОТЕСТОВАТЬ... НАПОМИНАНИЕМ»: К ИСТОКАМ ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ЗАМЫСЛА И СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ЭЛЕГИИ Дж. Ф. К.» И. СТРАВИНСКОГО – У. Х. ОДЕНА

Публикуемая статья посвящена одному из мемориальных произведений, сочиненных И. Стравинским в 1960-х годах и сравнительно редко привлекающих внимание исследователей. «Элегия Дж. Ф. К.» (1964) явилась откликом на трагические события недавнего прошлого – убийство президента США Дж. Кеннеди. «Спокойная небольшая лирическая пьеса» для певца (баритона) и аккомпанирующего трио кларнетов, согласно композиторскому замыслу (которым руководствовался и автор специально созданного поэтического текста У. Х. Оден), должна была содержать определенное «напоминание» современникам. Приоритетной составляющей этого «напоминания» явился, прежде всего, указанный словесный текст; в нем, по утверждению Стравинского, некоторые жанрово-композиционные закономерности японских хокку преломлялись в русле традиций христианской гомилетики (нравственные проповеди и беседы, надгробные речи и т. д.). Учитывая изложенное выше, исследователь акцентирует особую значимость исходной «отсылки» к Ветхому и Новому заветам («When a just man dies» – «Когда праведник умирает»), содержащейся в начальной строке упомянутого стихотворения У. Х. Одена и не получившей адекватного отображения в большинстве русских переводов «Элегии Дж. Ф. К.». Другой важнейший аспект, рассматриваемый в статье, связан с выбором конкретного исполнительского состава. Стравинский называл в качестве «основного» солирующего голоса именно баритон, отмечая, что версия «Элегии...» для меццо-сопрано является позднейшей «обработкой». Это разграничение представляется несомненно существенным, поскольку данная «пьеса» впоследствии позиционировалась композитором наряду с его духовными сочинениями послевоенного периода, в которых использование женских голосов («апеллирующих к чувствам») намеренно избегалось.

Ключевые слова: И. Стравинский, мемориальные сочинения 1960-х годов, «Элегия Дж. Ф. К.», У. Х. Оден, христианская гомилетика, духовное творчество, исполнительские версии.

Для цитирования: «Я решил протестовать... Напоминанием»: К истокам художественно-концептуального замысла и современной интерпретации «Элегии Дж. Ф. К.» И. Стравинского – У. Х. Одена // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 25-32.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_25

K. ZHABINSKY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**“I DECIDED TO PROTEST... BY MENTION”: TOWARDS THE SOURCES OF
CONCEPTUAL IDEA AND THE MODERN INTERPRETATION OF
“ELEGY FOR J. F. K.” BY I. STRAVINSKY – W. H. AUDEN**

The published article is devoted to one of the memorial works composed by I. Stravinsky in the 1960s which has relatively rarely been attracting the attention of researchers. “Elegy for J. F. K.” (1964) was a response to the tragic events of the recent past – the assassination of U. S. President J. F. K. Kennedy. “A quiet little lyrical piece” for a singer (baritone) and an accompanying trio of clarinets, according to the composer’s idea (which has also been a basis for a specially created poetic text by W. H. Auden), was supposed to contain a definite “mention” to contemporaries. The prior component of this “mention” was, first of all, the specified verbal text; in it according to Stravinsky, some genre and compositional patterns of Japanese haiku were refracted in line with the traditions of Christian homiletics (moral sermons and conversations, funeral speeches, etc.). Considering the above, the researcher emphasizes the special importance of the initial “references” to the Old and New Testaments (“When a just man dies”), found in the opening line of the poem by W. H. Auden. The majority of the Russian translations have not represented this reference adequately. Another important aspect considered in the article is related to the choice of a specific performing staff. Stravinsky named the baritone the “main” solo voice, noting that the version of “Elegy...” for mezzo-soprano is the latest “version” (or “Bearbeitung”). This distinction is undoubtedly important, since this “piece” was subsequently positioned by the composer along with his sacred compositions of the post-war period, in which the use of female voices (“appealing to feelings”) was deliberately avoided.

Keywords: I. Stravinsky, memorial works of the 1960s, “Elegy for J. F. K.”, W. H. Auden, Christian homiletic, sacred works, performer’s versions.

For citation: “I decided to protest... By mention”: Towards the sources of conceptual idea and the modern interpretation of “Elegy for J. F. K.” by I. Stravinsky – W. H. Auden // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 25-32.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_25



«Элегия...», посвященная Игорем Стравинским памяти президента США Джона Кеннеди, была написана в марте 1964 года на специально сочиненный текст Уистена Хью Одена. Освещая историю создания «Элегии...», композитор указал конкретный состав исполнителей: вокальная партия предназначалась баритону, инструментальные – двум кларнетам и альтовому кларнету. После премьерного исполнения (апрель 1964 г.) Стравинский, по его собственным словам, выполнил «обработку» названной пьесы для mezzo-сопрано [1, с. 234–235]. Эта известная дифференциация была зафиксирована в первых изданиях сочинения и вплоть до конца жизни автора никем не оспаривалась.

Однако затем в специальной (в том числе отечественной) литературе определенное распространение получила «универсальная» точка зрения, согласно которой, исполнение «Элегии...» подразумевало «баритона или mezzo-сопрано» как двух фактически равнозначных (и взаимозаменяемых) интерпретаторов. В частности, на стра-

ницах монографии М. Друскина о Стравинском (1974) была упомянута «Элегия памяти Дж. Кеннеди... для mezzo-сопрано и альтового кларнета (sic! – К. Ж.) <...>» [2, с. 184]. Против такого «вольного транскрибирования» решительно выступил дирижер Г. Рождественский, ссылавшийся на авторизованную прижизненную публикацию «Элегии...» («Boosey & Hawkes», 1965). В личном письме, адресованном М. Друскину (апрель 1974 года) и содержащем перечень ошибок и неточностей, которые были обнаружены при ознакомлении с названной монографией, Г. Рождественский резонно предположил: исследователь попросту «не видел партитуры» данного сочинения, «...что не помешало... о нем писать...» [3, с. 237]. (К сожалению, подобная практика получила широкое распространение в отечественном музыкознании 1950–1970-х годов, что мотивировалось разнообразными причинами – идеологическими, правовыми, экономическими и т. д.).

Во втором издании монографии М. Друскина (1979) ошибка была исправлена; тем не менее,

прилагаемый «Список основных произведений» Стравинского уже обогатился формулировкой «для баритона (или меццо-сопрано)», поскольку авторская версия, предназначавшаяся женскому голосу, к тому времени увидела свет в посмертной публикации [4, с. 184, 222]. На протяжении 1980–2000-х годов в советском и российском музыкознании фактически соседствовали именованная, условно говоря, «по Стравинскому» (к примеру, в работах В. Варунца, В. Гливинского [1, с. 235; 5, с. 151]) и «по Друскину» (в публикациях С. Савенко, Л. Акопяна [6, с. 336; 7, с. 548]), причем эти расхождения полагались и полагаются ныне многими специалистами в качестве малосущественной детали, едва ли заслуживающей отдельного обсуждения в профессиональной аудиторией¹.

Обосновывая иную точку зрения, следует напомнить, что формулировка «для – или», утвердившаяся в музыкальной исполнительской практике барочной эпохи, определяла изначальную возможность замены конкретного инструмента (реже – певческого голоса) другим благодаря их тесситурному совпадению либо несомненному родству. (Другие параметры звучания при этом рассматривались как менее существенные.) На протяжении романтического XIX столетия подобное «или» учитывало потребности интенсивно развивавшегося ансамблевого музицирования: вновь создаваемые камерные сонаты и трио нередко снабжались транспонированными «вариантами» отдельных партий (например, альт или виолончель вместо скрипки), тогда как целостный облик партитуры не претерпевал изменений. Авторы соответствующих опусов могли заинтересованно участвовать в соответствующем процессе, а также «самоустраниться», поручив редакторскую подготовку «вариантов» квалифицированным музыкантам-инструменталистам.

Иным представляется распространенное толкование термина «обработка» (от нем. *Bearbeitung*). При всем разнообразии существующих дефиниций, «обработка» (как и родственные ей «переложение» или «транскрипция») подразумевает безусловное *несовпадение* «текста-первоисточника» и позднейшей версии (в данном случае – авторской). Кроме того, благодаря отмечаемому несовпадению, как правило, изменяются довольно существенные *образно-смысловые* характеристики сочинения (а в некоторых случаях – его функциональное предназначение). К примеру, Ф. Лист именовал «обработками» собственные фортепианные «адаптации» вокальных сочинений (принадлежавших и самому Листу, и композиторам различных эпох), Ф. Крейслер – свои «переделки»

произведений скрипичной классики (от Н. Пганини до П. Чайковского), и т. д. Разумеется, Стравинский мог подразумевать куда более скромные масштабы преобразований, однако при их фактическом отсутствии само по себе упоминание «сделанной обработки» вообще утрачивало какой-либо смысл. Значит, именование «для баритона или меццо-сопрано», по крайней мере, является некорректным применительно к двум вполне самостоятельным вариантам «Элегии Дж. Ф. К.».

Другой существенный аспект рассмотрения упомянутых вариантов предопределяется ранее созданным поэтическим текстом У. Х. Одена. Баритон и меццо-сопрано зачастую позиционируются в качестве «допустимых» вариантов исполнения того или иного камерного вокального опуса исходя из тесситурного «параллелизма», однако формальная техническая «допустимость» не должна вступать в противоречие с образно-смысловым содержанием интонируемого Слова. Весьма показательный тому пример – история многочисленных исполнительских интерпретаций шубертовских *Lieder*, охватывающих полуторавековой период и освещаемых в книге Д. Фишера-Дискау «По следам песен Шуберта» (1972). Называя вокальные циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» подлинными «новеллами в песнях», детально комментируя перипетии музыкально-поэтического развития в этих «интимных дневниках души», прославленный артист уделяет особое внимание традиционным факторам «обработки» соответствующих авторских текстов, а именно транспонированию и фактическим «реинтерпретациям», неоднократно осуществлявшимся певицами XIX–XX веков [9, с. 209, 222–223]. По мнению Д. Фишера-Дискау, крупнейшие исполнители-баритоны романтической эпохи (прежде всего М. Фогль и Ю. Штокхаузен) внесли значительный вклад в популяризацию шубертовских *Lieder*, однако лишь современная эпоха проявила должное «сострадание к оригинальным тональностям» указанных циклов, изначально адресовавшихся Шубертом не баритону, а тенору [Там же, с. 222]. Более сурово характеризуются автором цитируемой книги некоторые вокалистки XIX столетия, в частности М. Брандт или Ж. Линд, «...которые столь же смело брались за мужские тексты, как и многие другие дамы на концертной эстраде после них. К счастью, у нас теперь не терпят такого рода *травести* в концертах», – резюмирует Д. Фишер-Дискау [Там же, с. 223; курсив мой. – К. Ж.].

Критический пафос высказываний, принадлежащих крупнейшему интерпретатору камерной вокальной музыки, вполне объяс-

ним. Достаточно обратиться к поэтическим текстам В. Мюллера из «Прекрасной мельничихи» или «Зимнего пути» (хотя бы в таких общепризнанных шедеврах, как «Mein!» или «Gute Nacht»), чтобы ощутить ярко выраженный «когнитивный диссонанс» в предполагаемом исполнении «мужских песен» неким сопрано или высоким меццо-сопрано. При этом редкие исключения (например, интерпретации К. Людвиг или Н. Дорлиак) лишь подтверждают указанное «правило». В подобных ситуациях вероятный слушатель, владеющий немецким языком, должен максимально «дистанцироваться» от словесного первоисточника, всецело концентрируясь на музыке, что предполагает известные волевые усилия². Осознавалась ли аналогичная проблема Стравинским? Композитор высказался по этому поводу уклончиво, заметив: «...Оден едва ли не чересчур опытен. Он не только предчувствует назначение (вновь создаваемой. – К. Ж.) музыки, – но готов подчинить себя ей до такой степени, что должен быть обманут, чтобы не оказаться слишком уж в тени» [1, с. 234; курсив мой. – К. Ж.]. Иными словами, все «конкретизирующие» или «предписывающие» моменты намеренно «вуалировались» поэтом, осознававшим бесспорное главенство композитора в процессе возникновения «Элегии...». Кроме того, Стравинский упомянул о своеобразном претворении в поэтическом тексте жанрово-композиционных закономерностей японского хокку, прибавив: «Материал (стихотворения. – К. Ж.) ... ближе к дому приходского священника или шотландского пастора, чем к мистическому Востоку» [Там же, с. 234; курсив мой. – К. Ж.]. Следовательно, внешняя «экзотика» стихотворения явилась для композитора неким «покровом», скрывающим определенные христианские (католические или протестантские) интенции; называть «Элегию...», как предложил М. Друскин, «камерной миниатюрой в духе японского хокку» (курсив мой. – К. Ж.), по-видимому, едва ли уместно [2, с. 184].

Учитывая данный комментарий Стравинского, представляется необходимым более подробно охарактеризовать ключевой мотив поэтического текста – начальную строку «When a just man dies». Прежде всего, эквивалентный перевод (Э. Шустер), фигурирующий в отечественном издании «Элегии...», де-факто соответствует определению «вольный пересказ»³. Подстрочный вариант (используемый авторами некоторых монографических публикаций о Стравинском): «Когда такой человек умирает» (см.: [10, с. 263]; курсив здесь и далее мой. – К. Ж.) – в данном контексте выглядит яв-

ной «имитацией смысла». Довольно уязвимы поэтические переводы известных отечественных «специалистов по Одну» – Г. Кружкова и А. Сергеева («Когда умирает честный...» и т. д.). Вполне удовлетворительным следует признать лишь перевод Д. Смирнова-Садовского, относящийся к 2000-м годам и, по-видимому, еще не публиковавшийся [11] (см. Приложение)⁴. В чем же заключается трудность современного толкования указанной поэтической строки Одена?

Для англоязычной духовной поэзии начиная с Ренессанса и Нового времени «a just man» – праведный человек, *праведник* в библейском толковании указанного слова, о чем свидетельствует целый ряд фрагментов, содержащихся в английских богослужебных переводах Ветхого и Нового заветов. Например, в Книге Бытие говорится: «...Ной был человек *праведный* и непорочный в роде своем <...>» («...Noah was a just man and perfect in his generations <...>»; Быт. 6, 9); в Книге Екклесиаста: «...*праведник* гибнет в праведности своей <...>» («...there is a just man that perisheth in his righteousness <...>»; Еккл. 7, 15) или «Нет человека *праведного* на земле, который делал бы добро и не грешил бы» («For there is not a just man upon earth that doeth good and sinneth not»; Еккл. 7, 20), и т. д. Своеобразным «итоном» таких упоминаний относительно «праведников» становится фрагмент из Евангелия от Луки, повествующий о Распятии: «...и сделалась тьма по всей земле до часа девятого; и померкло солнце, и завеса в храме раз(о)дралась посредине. Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! В руки Твои предаю дух Мой. И сие сказав, испустил дух. Сотник же, видев происходящее, прославил Бога и сказал: истинно Человек Этот был *праведник*» (Лк. 23, 44–47). В цитируемом фрагменте словосочетание «a just man» произносится одним из «начальствующих» (сотник руководит охраной места казни), враждебных Христу и Его учению, однако под впечатлением от увиденного на Голгофе обратившихся в новую веру.

Следует заметить, что весьма сходный образно-смысловой контекст формируется в стихотворении Одена: «смерть праведника» должна рассматриваться как важнейший побудительный импульс для ныне живущих («Помня о его смерти, / Мы выбираем путь в жизни, / И это определит ее смысл»). Но *проповедническими* интенциями «Элегия Дж. Ф. К.» не ограничивается, поскольку здесь представлен и *литургический* «план повествования». Строка «When a just man dies» является парафразой начальной строки из латинского респонсория «Ecce quomodo moritur justus» («Вот [смотри], как умирает праведник»), исполняемого в храмах Католической церкви на Страстной

неделе. Отсюда произрастают самоочевидные *пассионные* коннотации, придающие «благочестивым размышлениям» поэта и композитора о трагической гибели одного из «властителей мира сего» поистине универсальное религиозно-философское измерение: «смерть праведного мужа» трактуется как «сораспятие Христу».

Возникает естественный вопрос: насколько описываемые коннотации осознавались и учитывались Стравинским? Помимо цитируемой выше фразы о «приходском священнике и шотландском пасторе», следует напомнить, что созданию «Элегии Дж. Ф. К.» хронологически предшествовали Месса (1948) и «Threni» («Плач пророка Иеремии», 1958) на католические богослужебные тексты (при этом в «Threni» запечатлелся «творческий диалог» композитора именно с *пассионной* традицией). Кроме того, в апреле 1963 года в Нью-Йорке состоялась посмертная премьера литургического цикла «Семь респонсоров Страстной недели» Ф. Пуленка, вызвавшая значительный резонанс; финальная часть данного цикла, «Esse quomodo moritur justus», сочинялась на текст, в дальнейшем перефразированный Оденем и явившийся фактическим *initio* «Элегии Дж. Ф. К.».

Наконец, зимой 1965 года, откликаясь на уход из жизни другого выдающегося британского поэта – Томаса Стернса Элиота, композитор сочинил «Introitus» его памяти. «Эта небольшая прощальная песнь... является частью заупокойной мессы (распространенное именование в музыкальной практике – “Requiem aeternam”. – К. Ж.), – рассказывал Стравинский. – Она исполняется тенорами и басами под аккомпанемент струнных и ударных; хор ограничен только мужскими голосами. <...> Музыка [раздела] *Et lux perpetua luceat eis*” (“И свет вечный да воссияет им”. – К. Ж.) – цитата из моего сочинения на слова Одена “Безмолвствует небо” (подразумевается “Элегия Дж. Ф. К.”; курсив мой. – К. Ж.)» [1, с. 420–421]. Таким образом, характеризваемое сочинение уже «официально» было включено автором в контекст собственного духовного творчества 1950–1960-х годов, и названная адресация позволяет вполне адекватно оценить «гендерную специфику» не только соответствующего поэтического текста, но и строго «аутентичного» состава исполнителей, указанного Стравинским в партитурах «Элегии...» и «Introitus’a».

Как уже отмечалось выше, стихотворение Одена преимущественно ориентируется на традиции христианских церковных проповедей, о чем свидетельствует целенаправленное использование библейской лексики, риторических «вопросаний» и «поучающе-наставительных» оборотов (при умышленном избегании

высказываний «от первого лица»). Присутствуют здесь и литургические коннотации, связанные с аллюзиями Страстей Господних. Следует заметить, что указанные традиции по-разному интерпретируются основными христианскими конфессиями Запада (и католической, и протестантскими), однако ни одна из этих конфессий *не подразумевает* сколько-нибудь активного участия женщин в отправлении богослужений или в проповеднической деятельности⁵. Исходя из данного контекста и преломляя его музыкальными средствами, композитор поручил исполнение вокальной партии мужскому голосу – *баритону*, что позволяло должным образом воплотить авторский замысел «напоминания» о трагическом событии при отсутствии эмоциональных «крайностей» и каких-либо видимых «проявлений дурного вкуса»⁶. (Кстати, представляется уместным напомнить, что сочинение литургической и в целом религиозной музыки для женских голосов еще на рубеже 1940–1950-х годов вызывало у Стравинского весьма негативные ассоциации. Указанные голоса, утверждал композитор, «...по своей природе обладают теплотой тона и... апеллируют к чувствам», тогда как подлинно религиозные произведения должны быть, напротив, «...обращены непосредственно к духовному началу» [1, с. 153].)

Разумеется, после успешной премьеры, запечатлевшей «аутентичную» версию «Элегии Дж. Ф. К.» для современной аудитории, Стравинский вполне мог откликнуться на просьбы музыкантов-исполнителей и выполнить «обработку» данного сочинения для меццо-сопрано⁷. При этом композитор никогда не утверждал, что «Элегия...» создавалась «для баритона или меццо-сопрано», что указанная «обработка» вполне «идентична» первоначальной версии и адекватно репрезентирует оригинальную художественную концепцию названного сочинения. Впрочем, о других (весьма разнообразных и многочисленных) переложениях и транскрипциях своих произведений Стравинский также не высказывался подобным образом, помня о закономерно возникающих фактических расхождениях между названными «вариантами» и проблематичности обеспечения их «тождества».

Иными словами, точное именование «Элегии...» не может рассматриваться в ряду «гендерных формальностей», едва ли способных заинтересовать компетентного исследователя. Вполне обоснованной представляется характеристика соответствующего именованного как одного из важных факторов полномасштабной образно-смысловой интерпретации авторского концептуального замысла. Содействовать целе-

направленному формированию данной интерпретации, реализуемой не только в исследова-

тельских публикациях, но и в исполнительской практике, была призвана данная статья.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В частности, редактор соответствующего тома Собрания сочинений М. Друскина указывает: «Текст второго и третьего (1982) изданий (книги о Стравинском. – К. Ж.) авторской редакции не подвергался – в нем были устранены лишь опечатки и несколько вкравшихся неточностей технологического характера» [8, с. 314]. Следует ли рассматривать первоначальное описание «Элегии Дж. Ф. К.» в ряду «опечаток» или «вкравшихся технологических неточностей», при этом не сообщается. (Как утверждает Г. Рождественский, в ответном письме М. Друскина все допущенные ошибки инкриминировались «пресловутому “наборщику”» [3, с. 237].)

² Впрочем, этих усилий может оказаться недостаточно, если шубертовский цикл звучит в русском переводе (именно таким образом исполняла в 1940–1950-х годах «Прекрасную мельничиху» и «Зимний путь» Н. Дорлиак, исходя из тогдашних идеологических предписаний, установленных для концертной и музыкально-театральной практики).

³ Подразумевается 1-й том «Вокальных сочинений» Стравинского (М.: Сов. композитор, 1982). Названная строка изложена следующим образом: «Он убит, он мертв...».

⁴ Вероятно, достигнутому результату способствовала основная специальность переводчика: Д. Смирнов-Садовский – псевдоним известного отечественного композитора Д. Н. Смирнова, автора многочисленных произведений на стихи английских поэтов XVI–XIX веков (от У. Шекспира до Э. Лира). В начале 1980-х годов Д. Н. Смирнов редактировал советское издание вокальных сочинений Стравинского, осуществив для этого собрания целый ряд переводов.

⁵ Соответствующие предпосылки не обнаруживаются и в Библии, где вдохновенные песенно-поэтические тексты, вложенные в уста пророчицы Мариам («Пойте Господу»; Исх. 15, 21) или Девы Марии («Величит душа моя Господа»; Лк. 1, 46–55), принадлежат к области псалмотворчества (благодарственного или молитвенного).

⁶ «Мне показалось, что ноябрьские события (убийство Дж. Кеннеди. – К. Ж.) слишком скоро были забыты, и я решил протестовать. <...> Напоминанием, – говорил Стравинский. – <...> В такой обостренно чувствительной обстановке... можно было рассчитывать, что именно Оден избежит проявлений дурного вкуса <...>», и т. д. [1, с. 233–234]. Позднее композитор называл «Элегию...», намеренно избегая каких-либо эмоционально-образных характеристик, «спокойной небольшой лирической пьесой» (цит. по: [10, с. 263]).

⁷ По-видимому, творческая инициатива была проявлена выдающейся американской певицей К. Берберян, сотрудничавшей с композитором в 1950-х – начале 1960-х годов и признаваемой ныне одним из лучших интерпретаторов вокальной музыки Стравинского. 6 декабря 1964 года К. Берберян участвовала в премьерном исполнении «обработки» названного сочинения (под управлением композитора – см.: [12, р. 147]), а несколько дней спустя – в студийной записи «Элегии...». Следует заметить, что цитируемый выше авторский комментарий по поводу названного сочинения датирован именно 6 декабря [1, с. 235].

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Элегия Дж. Ф. К.»: оригинальный текст У. Х. Одена
и подстрочный перевод Д. Смирнова-Садовского (Д. Н. Смирнова)

When a just man dies,
Lamentation and praise,
Sorrow and joy, are one.

Когда праведник умирает,
Плач и восхваления,
Печаль и радость – одно и то же.

Why then? Why there?
Why thus, we cry, did he die?
The heavens are silent.

Почему тогда? Почему там?
Почему, – плачем мы, – он умер именно так?
Небеса молчат.

What he was, he was:
What he is fated to become
Depends on us.

Он был тем, чем был;
Кем ему суждено стать –
Зависит от нас.

Remembering his death
How we choose to live
Will decide its meaning.

Помня о его смерти,
Мы выбираем путь в жизни,
И это определит ее смысл.

When a just man die,
Lamentation and praise,
Sorrow and joy, are one.

Когда праведник умирает,
Плач и восхваления,
Печаль и радость – одно и то же.

ЛИТЕРАТУРА

1. И. Стравинский – публицист и собеседник / ред.-сост. В. П. Варунц, М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.
2. Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Л.–М.: Сов. композитор, 1974. 224 с.
3. Рождественский Г. Н. Мозаика. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 320 с.
4. Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Изд. 2-е, испр. и доп. Л.: Сов. композитор, 1974. 232 с.
5. Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского: исследование. Донецк: Донеччина, 1995. 192 с.
6. Савенко С. И. Хронологический указатель сочинений И. Ф. Стравинского // Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. С. 331–336.
7. Акопян Л. О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
8. Друскин М. С. Собр. соч.: в 7 т. СПб.: Композитор, 2009. Т. 4. 584 с.
9. Фишер-Дискау Д. По следам песен Шуберта (фрагменты) // Исполнительское искусство зарубежных стран: [статьи и материалы]. М.: Музыка, 1981. Вып. 9 / сост. Я. И. Мильштейн. С. 169–234.
10. Савенко С. И. Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004. 288 с.
11. Смирнов-Садовский Д. (Смирнов Д. Н.) Элегия Дж. Ф. К. – У. Х. Оден. URL: <https://poesia.ru/works/55549> (дата обращения: 01.08.2023).
12. Coleman J. Elegy for J. F. K. // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell, P. O'Horgan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 147.

REFERENCES

1. I. Stravinskiy – publitsist i sobesednik [Igor Stravinsky as publicist and interlocutor]. Comp. and ed. by V.Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 504 p.
2. Druskin M. Igor' Stravinskiy: Lichnost'. Tvorchestvo. Vzgl'yady [Igor Stravinsky: Personality. Creative Work. Views]. Moscow–Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1974. 224 p.
3. Rozhdestvenskiy G. Mozaika [Mosaic]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2010. 320 p.
4. Druskin M. Igor' Stravinskiy: Lichnost'. Tvorchestvo. Vzgl'yady [Igor Stravinsky: Personality. Creative Work. Views]. The 2nd suppl. and correct. ed. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 232 p.
5. Glivinskiy V. Pozdnee tvorchestvo I. F. Stravinskogo [Late creative work by I. Stravinsky]: research work. Donetsk: Donechchina, 1995. 192 p.
6. Savenko S. Khronologicheskiy ukazatel' sochineniy I. F. Stravinskogo [The chronological index of musical works by I. Stravinsky]. In: Stravinsky I. Khronika. Poetika [Chronicle. Poetics]. Moscow: ROSSPEN, 2004. Pp. 331–336.
7. Akopyan L. Muzyka XX veka [Music of the 20th century]: encyclopedia. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
8. Druskin M. Sobraenie sochineniy [Collected works]: in 7 vol. St. Petersburg: Kompozitor, 2009. Vol. 4. 584 p.
9. Fisher-Diskau D. Po sledam pesen Shuberta (fragmenty) [Following in the tracks of F. Schubert's songs (fragments)]. In: Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran [Performing art of the foreign countries]: articles and materials. Moscow: Muzyka, 1981. Issue 9. Comp. by Ya. Mil'shteyn. Pp. 169–234.
10. Savenko S. Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]. Chelyabinsk: Arkaim, 2004. 288 p.
11. Smirnov-Sadovskiy D. (Smirnov D. N.) Elegiya Dzh. F. K. – U. Kh. Oden [Elegy J. F. K. – W. H. Auden]. URL: <https://poesia.ru/works/55549> (date of application: 01.08.2023).
12. Coleman J. Elegy for J. F. K. In: The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell, P. O'Horgan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 147.

Жабинский Константин Анатольевич
старший преподаватель, библиограф
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
zhabinsky55@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2843-3388

Konstantin A. Zhabinsky
Senior lecturer, Bibliographer
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
zhabinsky55@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2843-3388

Д. Ф. ХАЙРУТДИНОВА

Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова

**СТРУННЫЙ КВАРТЕТ А-DUR Н. ЖИГАНОВА КАК РАННИЙ ОПЫТ
СОЗДАНИЯ СОНАТНО-СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА**

Статья посвящена раннему произведению выдающегося татарского композитора Назиба Жиганова – струнному квартету A-dur (1935), созданному в годы учебы музыканта в Москве в классе композиции Г. Литинского и практически неизвестному широкому кругу слушателей и исполнителей. Указанный квартет Н. Жиганова вызывает особый интерес, поскольку является первым опытом композитора в освоении сонатно-симфонического цикла. Впоследствии Н. Жиганов стал одним из крупнейших отечественных симфонистов советского периода, автором 17 симфоний и целого ряда программных оркестровых произведений, однако Струнный квартет является единственным произведением данного жанра в наследии композитора. На примере этого сочинения в статье характеризуются основные установки, сложившиеся в практике отечественного музыкального образования 1930-х годов и обусловившие формирование Н. Жиганова как национального композитора. Квартет представляет собой учебную работу, в которой молодым музыкантом претворяется интонационный строй татарской песенности в органичном сочетании с закономерностями европейского камерно-ансамблевого письма и классической формы. Сочинение написано в трех частях по принципу трехчастного сонатно-симфонического цикла: первая часть (Allegro Ля мажор) – в сонатной форме, вторая (Andante до минор) – в сложной трехчастной, заключительная (Allegro vivace Соль мажор) – в форме рондо. Партитуру квартета отличает оркестральность мышления, перекликающаяся с устремлениями Н. Жиганова к симфонической масштабности. Выявленные в ходе анализа Квартета приемы тематической работы, в том числе полифонические, и особенности композиторского письма впоследствии стали характерными чертами творческого метода и симфонизма Н. Жиганова в зрелый и поздний периоды его творчества.

Ключевые слова: Н. Жиганов, Струнный квартет A-dur, Казанская консерватория, Г. Литинский, сонатно-симфонический цикл.

Для цитирования: Хайрутдинова Д. Ф. Струнный квартет А-dur Н. Жиганова как ранний опыт создания сонатно-симфонического цикла // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 33-44.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_33

D. KHAIRUTDINOVA

N. Zhiganov Kazan State Conservatory

**STRING QUARTET IN A MAJOR BY N. ZHIGANOV AS AN EARLY TRIAL
OF COMPOSING A SONATA-SYMPHONIC CYCLE**

The article is devoted to the work by the outstanding Tatar composer Nazib Zhiganov – String Quartet in A major (1935), which was composed during the years of study in Moscow in the composition class of G. Litinsky. N. Zhiganov's Quartet is interesting as the first trial in composing the form of sonata-symphonic cycle in the work of the composer, who was one of the greatest Soviet symphonists and the author of seventeen symphonies and a whole series of program symphonic works. N. Zhiganov's String Quartet belongs to the early period of his work and it is the only work in this genre in the composer's legacy. On the example of the quartet the author highlights the main directions of composer's development, interconnected with the practice of national music education in the Soviet period. The Quartet is student's work in which the young N. Zhiganov employed the intonations of Tatar songs in an organic combination with the structures and forms of European music. As a sonata cycle, the quartet has three movements, the first movement (Allegro, A major) is in sonata form, the second (Andante, C minor) in a complex

ternary form, and the third – rondo (Allegro vivace, G major). The score of Quartet reflects the orchestral nature of the composer's thinking, his interest in large-scale symphonic music. The methods of work with thematic material, including polyphonic techniques, as well as other features of the composer's approach identified in the analysis the cycle subsequently became characteristic of N. Zhiganov's creative method and symphonism in the mature and late periods.

Keywords: N. Zhiganov, String Quartet in A major, Kazan Conservatory, G. Litinsky, sonata-symphonic cycle.

For citation: *Khairutdinova D. String Quartet in A major by N. Zhiganov as an early trial of composing a sonata-symphonic cycle // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 3. Pp. 33-44.*

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_33



Назиб Жиганов (1911–1988) – выдающийся представитель советской музыкальной культуры, основатель Казанской консерватории, крупнейший татарский композитор, видный музыкально-общественный деятель. Творчеству Н. Жиганова посвящено множество исследовательских работ. Внимание специалистов чаще всего привлекают симфонические произведения, оперы и балеты Н. Жиганова, в меньшей степени – вокальное и камерно-инструментальное наследие, а также музыка для драматического театра (подробнее см.: [1]). При этом исследователи в равной степени обращаются к произведениям Н. Жиганова, опубликованным в разные годы либо оставшимся в рукописях, что позволяет не только изучать наследие композитора, его стиль и особенности художественного мышления, но и выявлять особенности творческого процесса, специфику индивидуальной эволюции и т. д. Впрочем, несмотря на достаточную изученность музыки Н. Жиганова, до сих пор в его творчестве обнаруживаются те или иные лакуны. Их восполнение способствует более глубокому осмыслению различных граней дарования выдающегося татарского композитора и достоверному освещению его биографии.

В истории советской музыки Н. Жиганов известен как один из основоположников татарской профессиональной музыки, крупнейший симфонист, автор семнадцати симфоний, нескольких программных увертюр и симфонических сюит. Наибольшую известность в концертной практике приобрели симфоническая поэма «Кырлай» (1946), «Сюита на татарские народные темы» (1949), «Симфонические новеллы» (1963), «Симфонические песни» (1965), симфония «Сабантуй» (1968) и некоторые другие. Большинство симфонических полотен Н. Жиганова было создано в 1960–1980-е годы, однако профессиональное освоение сонатно-симфонического цикла, главной композиционной модели в его творчестве, относится к довоенному периоду.

Предметом нашего исследования стал Квартет для двух скрипок, альты и виолончели A-dur

(далее – Квартет) – первое циклическое произведение Н. Жиганова, зафиксированное в виде партитуры (Илл. 1). Этот камерно-инструментальный опус, датируемый 1935 годом, предвосхитил появление Первой симфонии молодого композитора (она была сочинена в том же 1935 г.)¹. Рукопись Квартета хранится в библиотеке Казанской консерватории, которая, кстати сказать, располагает весьма внушительным фондом аналогичных музыкальных автографов. Особую ценность представляют рукописи ушедших из жизни композиторов Татарстана, в числе которых, помимо Н. Жиганова, следует упомянуть С. Сайдашева, Д. Файзи, З. Хабибуллина, А. Ключарева, Р. Еникеева, Ф. Яруллина, М. Яруллина, А. Монасыпова, М. Музафарова.

В настоящее время каталог библиотеки содержит около 75 рукописей Н. Жиганова: это отдельные арии и номера из его опер и балетов, переложения романсов, инструментальных пьес, симфонических произведений для различных инструментальных составов, камерные сочинения и оркестровые партитуры. Большинство сочинений, представленных в рукописном виде, уже изданы, хотя некоторые в силу разных причин до сих пор не введены в научный обиход и концертно-исполнительскую практику.

В жизни молодого Назиба Жиганова 1935 год, когда сочинялся Квартет, ознаменовал начало нового этапа: по окончании Музыкального техникума при Московской консерватории молодой композитор был зачислен сразу на третий курс вуза². В Москве бессменным наставником Н. Жиганова по композиции был Г. Литинский³, впоследствии – друг и коллега композитора.

Сам Н. Жиганов в ту пору считал Квартет своей наиболее интересной, состоявшейся работой. Сочинение планировалось к исполнению в концертной программе, посвященной 15-летию образования Советской Татарии⁴. Однако на репетициях, предшествовавших данному концерту, автор был недоволен исполнителями, о чем признался в одном из писем жене (22 июня 1935 года): «О, какой ужас был с квар-

тетом (мой бедный квартет!). Начали играть... увеличенным составом проиграли тактов 30, и я был вынужден отказаться от такого исполнения. Трудно описать этот момент. У меня просто не хватит ругательских слов <...> на исполнителей. Судьба квартета еще не выяснена. Может быть сыграем [только] <...> 2-ю часть» (цит. по: [2, с. 19]). В другом письме, датированном 24 июня, Н. Жиганов констатировал: «Квартет (самую интересную мою работу за пройденный этап) сняли из-за “технических соображений”» (курсив мой. – Д. Х.; цит. по: [2, с. 21]).

Педагогическая ценность Квартета была осознана музыкантами-исполнителями значительно позже; в наши дни отмечается, что «это яркое, самобытное сочинение, великолепно написанное, со всем набором разнообразных приемов квартетной техники, требует от исполнителей хорошей индивидуальной подготовки, прекрасной сыгранности состава квартета, полной эмоциональной отдачи и незаурядной ода-ренности» [3, с. 109].

Иллюстрация 1
Струнный квартет Н. Жиганова
(титульный лист)



Как известно, Квартет представляет собой учебную работу, направленную на освоение классической музыкальной формы и камерно-инструментального письма⁵. Позднее Г. Литинский в опубликованных воспоминаниях

о Н. Жиганове акцентировал магистральную цель обучения – «добиться органического сочетания национально-почвенных интонационных закономерностей с приемами классического музыкального письма» [5, с. 198]. Каждое очередное сочинение в классе композиции становилось для обучающегося «мелодико-тематическим тренажером» (выражение Г. И. Литинского; см.: [5, с. 202]), способствующим формированию собственного стиля и музыкального языка. Таким образом, «все, что на раннем этапе художественного развития было усвоено Жигановым, сыграло немаловажную роль в процессе дальнейшего совершенствования стиля композитора, последовательно овладевшего эстетико-профессиональными нормами самых различных жанров, начиная с сонаты и струнного квартета и кончая симфонией, оперой и балетом» [5, с. 203–204].

При этом для Н. Жиганова создание Квартета не ограничивалось решением инструктивных задач в классе Г. И. Литинского, «...который считал квартет важнейшим жанром для освоения полифонических средств письма, играющих существенную роль в формировании современного композиторского мышления» [6, с. 61]. Допустимо предположить, что процесс написания квартета позволил молодому композитору сориентироваться в будущих жанровых предпочтениях, выявил его склонность к работе с партитурой, к симфоническому размаху и большим формам, поскольку «в квартете важнее интровертность, камерность, лирико-психологическая обнаженность содержания, в симфонии – ее масштаб и экстравертность» [7, с. 8]. Во всяком случае, Квартет является единственным произведением данного жанра в творческом наследии Н. Жиганова. Несмотря на это, по мнению Ш. Монасыпова, к струнному квартету автор «...питал особое расположение, обусловленное... необычайно чутким ощущением духа времени» [6, с. 61].

Квартет Н. Жиганова построен по модели трехчастного сонатно-симфонического цикла, что является одним из сложившихся типов квартетной модусности⁶. Первая часть (Ля мажор) написана в сонатной форме, вторая (до минор) – в сложной трехчастной форме, третья (Соль мажор) – в форме рондо. Как и в сонатно-симфоническом цикле, первая часть (Allegro), наиболее масштабная и технически сложная, охватывает ряд контрастных тем-образов, вторая часть (Andante) выполняет роль лирического центра, третья часть (Finale. Allegro vivace), сообразно традиции, выступает в качестве жизнеутверждающего итога.

Тематизм Квартета отражает стремление автора показать художественно-исполнительские возможности всех инструментов камерного

ансамбля. Каждая тема отличается своеобразием изложения, мелодического развертывания, фактурного рисунка, исполнительских приемов. Отдельного внимания заслуживает ладотональное развитие, в том числе тональные соотношения частей цикла и важнейших тем каждой части, не всегда соответствующие традиционным классическим нормам (Таблица 1).

Поиски оригинального тематизма и приемов его развития в условиях избранного жанра осуществлялись молодым композитором с позиции индивидуального постижения основ «национального музыкального самосознания» (выражение Н. Жиганова; см: [9, с. 12]). Интонационный строй татарской песенности был претворен автором сочинения в органичном сочетании с закономерностями европейского письма и классической формы.

В Квартете представлен неконфликтный тип драматургии, где темы-образы в большинстве случаев последовательно сменяют друг друга при общем доминировании лирического настроения. Круг музыкальных образов воплощают, главным образом, темы, интонационная природа которых восходит к песенным и танцевальным народным мелодиям. Многие приемы тематической работы, использованные в Квартете, впоследствии стали характерными для творческого метода и симфонического мышления Н. Жиганова в зрелый и поздний периоды его творчества.

Быстрые темы в ритме танцевальных такмаков основываются на трихордовых ангемитонных оборотах (Примеры 1, 2). В тембровой драматургии превалируют «диалоги» первой скрипки с остальными инструментами – второй скрипкой, альтом и виолончелью. Полимелодизм фактуры и различные исполнительские приемы (флажолеты, пиццикато и др.) воссоздают «живую» атмосферу праздничного гомона.

Лирические темы Квартета отличаются большим «дыханием». Они, как правило, начинаются с ритмически удлинённого мотива и последующего мелодического заполнения. Интонационный каркас таких тем – кварто-квинтовый или терцовый, нередко используется ритмоформула «четверть с точкой и восьмая» (Примеры 3, 4, 5).

Характерным приемом тематического развертывания становится секвенцирование по горизонтали и по вертикали. Включенность разных голосов ансамбля в секвенционный процесс, использование элементов имитационной полифонии чаще всего наблюдаются в развивающих разделах формы, выступая средством ее динамики (Пример 6).

Одним из жанровых пристрастий Н. Жиганова является вальс. Вальсовые темы, присутствующие

во многих симфонических партитурах композитора, обычно привносят в музыку особый лиризм, одухотворенность, черты поэтического мироощущения. Второй эпизод финальной части Квартета представляет собой один из наиболее ранних вальсов Н. Жиганова, вовлеченных в драматургию сонатно-симфонического цикла (Пример 7).

Тембровое письмо Н. Жиганова в Квартете наделено следующими особенностями: преобладание солирующей роли скрипки (Примеры 3, 4, 7) и, реже, виолончели (Пример 5), использование унисона нескольких инструментов в кульминационных фрагментах (Пример 8), стремление к широкому регистровому охвату даже в «тихих» зонах, согласованность исполнительских (в частности, штриховых) приемов во всех партиях, смена тембровых соотношений в разделах формы, значительное преобладание «громкой» динамики в процессе развития, усиление красочно-фонических свойств инструментов в жанровых эпизодах. Пожалуй, главное, что отличает партитуру Квартета, – оркестральность мышления композитора. В камерном жанре проступают черты симфонического письма, технической сложностью отличаются партии, от которых требуются яркость, мощь и объемность звучания, подчас условно эквивалентного оркестровому (Пример 9).

Квартет Н. Жиганова – яркое концертное произведение, способное обогатить национальный камерно-ансамблевый репертуар и войти в современную исполнительскую практику. Для самого автора сочинение послужило учебным материалом, обозначившим перспективные тенденции развития индивидуального композиторского стиля и оркестрового мышления.

Источником тематизма Квартета является татарская народная песенность в ее опосредованном, обобщенном понимании, когда место цитирования занимает авторская стилизация. Преобладание лирического тематизма, при котором отсутствует ярко выраженное конфликтное «зерно», в драматургии произведения компенсируется палитрой тональных красок и тембровой игры, использованием полифонических приемов и разнообразием фактурной ткани. Задача, поставленная при создании Квартета – овладение принципами сонатности и ее развития на основе национального интонационного материала, – была решена, хотя композитор указывал, что «подступы к национальному симфонизму – процесс долгий и трудный» [9, с. 12].

Особенности тематизма и строение цикла выявляют признаки симфонизации жанра, выражающиеся в претворении процессуально-

динамической формы сонатно-симфонического цикла. Квартет, ставший дебютом Н. Жиганова в крупной циклической форме, обозначил

устремления композитора к симфонической масштабности, реализовавшиеся в последующих его произведениях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первая симфония Н. Жиганова была впервые исполнена в 1937 году на открытии Татарской государственной филармонии.

² Квартет является дипломной работой Н. Жиганова, подготовленной к окончанию Музыкального техникума при Московской консерватории.

³ Генрих Ильич Литинский (1901–1985) – композитор, профессор Московской консерватории и ГМПИ им. Гнесиных, заслуженный деятель искусств РСФСР и Чувашской АССР, народный артист Якутской АССР и Татарской АССР. В 1949–1964 гг. – профессор Казанской консерватории.

⁴ В концерте к 15-летию Советской Татарии, состоявшемся 25 июня 1935 года в здании старого цирка на Черном озере, прозвучали новые сочинения Н. Жиганова – Марш и несколько песен.

⁵ Годом ранее Н. Жиганов, будучи студентом Музыкального техникума при Московской консерватории, написал Сонатину для фортепиано в трех частях (1934), которая «...по степени трудности... доступна старшекласникам ДМШ» [4, с. 49].

⁶ О трех исторически сложившихся моделях квартетной модусности пишет Д. Рубцова: первая «представлена в квартетах, построенных по принципу сонатно-симфонического цикла <...> Вторая модель – сюитный тип, в котором действует принцип “драматургии игры” <...> Третья модель – одночастный квартет-поэма, как правило, программный и монотематический» [8, с. 12].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1
I часть. Allegro

(сонатная форма с динамизированной репризой и кодой)

Раздел формы	Экспозиция					Разработка		Реприза				Кода
	ГП	св	ПП	св	ЗП	развитие ГП и ПП	предыкт	ГП	св	ПП	св	
Тональный план	A	→	cis	→	a	D → g → Des → As cis [105] → C → B → Des → Ges → E → C → D	→	A	→	fis	→	A
Цифры	1	15	25	45	60	83	135	145	163	170	185	195

II часть. Andante
(сложная трехчастная форма)

Раздел формы	I часть (простая трехчастная форма с развивающей серединой и динамизированной репризой)				II часть	III часть (сокращенная реприза)		
Тематизм	основная тема		развитие		реприза	св	эпизод	
Тональный план	с		→ Es		с	→	a → F → As → e → As → b → c	с
Цифры	1		15		29	40	48	88

III часть. Allegro vivace
(рондо)

Раздел формы	Рефрен	1 эпизод	Рефрен	2 эпизод (простая трехчастная репризная форма)	Рефрен
Тональный план	G	D	G	E	G
Цифры	1	64	124	155	215

Allegro

Allegro vivace

Пример 3
I часть (экспозиция, побочная тема)

Cantabile

25 30 35

The musical score for Example 3, Part I, is written for piano. It begins with the tempo marking 'Cantabile'. The first system covers measures 25 to 30, and the second system covers measures 35 to 40. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody in the right hand is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, often with slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

Пример 4
II часть (тема среднего раздела)

Andante con moto

50 55

The musical score for Example 4, Part II, is written for piano. It begins with the tempo marking 'Andante con moto'. The first system covers measures 50 to 54, and the second system covers measures 55 to 59. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody in the right hand features a prominent triplet of eighth notes. The left hand accompaniment also includes triplet patterns. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte).

Andante

5

mf

10

3

Пример 6
I часть (разработка)

Allegro

pizz. *f* arco

Пример 7
III часть (тема второго эпизода)

Allegro

160

mf arco

3

pizz.

pizz.

pizz.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хайрутдинова Д. Ф. Музыка Назиба Жиганова к татарским драматическим спектаклям в контексте развития театрального творчества композитора в 40–50-е годы XX века // Музыка: Искусство, наука, практика (Казань). 2022. № 1. С. 49–65.
2. Письма Н. Г. Жиганова к С. А. Жигановой (1935–1946). М.: Композитор, 2001. 226 с.
3. Лаптев Н. Н. Первый квартет Н. Г. Жиганова A-dur для струнных инструментов в концертно-педагогическом репертуаре // Творческое наследие Н. Жиганова в контексте современной музыкальной культуры: материалы Международной науч.-практ. конф. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2015. С. 107–109.
4. Спиридонова В. М. Детская фортепианная музыка Назиба Жиганова и авторские исполнительские трудности // Назиб Жиганов и музыкальная культура современности: материалы Международной науч.-практ. конф. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2011. С. 47–57.
5. Литинский Г. И. Пути воспитания таланта // Назиб Жиганов: Статьи. Воспоминания. Документы: в 2 т. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2004. Т. 1. С. 198–205.
6. Монасыпов Ш. Х. О роли Н. Г. Жиганова в становлении квартетной культуры в Татарстане // Назиб Жиганов и музыкальная культура современности: материалы Международной науч.-практ. конф. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2011. С. 57–67.
7. Демешко Г. А., Храпов К. С. Струнный смычковый квартет: аспекты теоретической рефлексии жанра // Вестник музыкальной науки (Новосибирск). 2023. Т. 11. № 2. С. 5–14.
8. Рубцова Д. А. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 1. С. 11–14.
9. Жиганов Н. Г. Размышления о татарской музыке // Назиб Жиганов: Статьи. Воспоминания. Документы: в 2 т. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2004. Т. 1. С. 8–18.

REFERENCES

1. Khayrutdinova D. Muzyka Naziba Zhiganova k tatarskim dramaticheskim spektaklyam v kontekste razvitiya teatral'nogo tvorchestva kompozitora v 40–50-e gody XX veka [Nazib Zhiganov's music for Tatar dramatic performances in the context of development of the composer's theatrical work in the 1940–1950s]. In: Muzyka: Iskusstvo. Nauka. Praktika (Kazan) [Music: Art. Scholarship. Practice]. 2022. No. 1. Pp. 49–65.
2. Pis'ma N. G. Zhiganova k S. A. Zhiganovoi (1935–1946) [Letters of N. Zhiganov to S. Zhiganova (1935–1946)]. Moscow: Kompozitor, 2001. 226 p.
3. Laptev N. Pervyj kvartet N. G. Zhiganova A-dur dlya strunnykh instrumentov v kontsertno-pedagogicheskom repertuare [N. Zhiganov's First Quartet in A major for strings in the concert and pedagogical repertoire]. In: Tvorcheskoe nasledie N. Zhiganova v kontekste sovremennoy muzykal'noy kul'tury [N. Zhiganov's creative heritage in the context of contemporary musical culture]: materials of the International research-practical conference. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2015. Pp. 107–109.
4. Spiridonova V. Detskaya fortepiannaya muzyka Naziba Zhiganova i avtorskie ispolnitel'skie trudnosti [Children's piano music by Nazib Zhiganov and the author's performance difficulties]. In: Nazib Zhiganov i muzykal'naya kul'tura sovremennosti [Nazib Zhiganov and the musical culture of our time]: materials of the International research-practical conference. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2011. Pp. 47–57.
5. Litinskiy G. Puti vospitaniya talanta [The ways of a talent education]. In: Nazib Zhiganov: Stat'i. Vospominaniya. Dokumenty [Nazib Zhiganov: Articles. Memories. Documents]: in 2 vol. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2004. Vol. 1. Pp. 198–205.
6. Monasypov Sh. O roli N. G. Zhiganova v stanovlenii kvartetnoy kul'tury v Tatarstane [On the role of N. Zhiganov in the formation of quartet culture in Tatarstan]. In: Nazib Zhiganov i muzykal'naya kul'tura sovremennosti [Nazib Zhiganov and the musical culture of our time]: materials of the International research-practical conference. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2011. Pp. 57–67.
7. Demeshko G., Khrapov K. Strunnyj smychkovyj kvartet: aspekty teoreticheskoy refleksii zhanra [String bowed quartet: aspects of theoretical reflection on the genre]. In: Vestnik muzykal'noy nauki (Novosibirsk) [Bulletin of Musical Scholarship]. 2023. Vol. 11. No. 2. Pp. 5–14.

8. *Rubtsova D.* Strunnyj kvartet kak zhanrovo-stilevoy fenomen [String quartet as a genre and style phenomenon]. In: Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2017. No. 1. Pp. 11–14.
9. *Zhiganov N.* Razmyshleniya o tatarskoj muzyke [Reflections on Tatar music]. In: Nazib Zhiganov: Stat'i. Vospominaniya. Dokumenty [Nazib Zhiganov: Articles. Memories. Documents]: in 2 vol. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2004. Vol. 1. Pp. 8–18.

Хайрутдинова Дилия Флюровна

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой
менеджмента музыкального искусства, директор Департамента науки,
информационных технологий и просветительской деятельности
Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова
Россия, 420015, Казань
khairutdinovadf@mail.ru
ORCID: 0009-0001-3243-4300

Diliya F. Khairutdinova

Ph. D. (Art), Assistant Professor, Head of the Management of Musical Art Department,
Director of the Board of Scholarship, Information Technologies and Enlightener Activities
N. Zhiganov Kazan State Conservatory
Russia, 420015, Kazan
khairutdinovadf@mail.ru
ORCID: 0009-0001-3243-4300

Л. В. ВАРАВИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**«АВТОГРАФ» ДЛЯ СОВРЕМЕННОКОВ И ПОТОМКОВ: РАЗМЫШЛЕНИЯ
О БАЯННОЙ СОНАТЕ № 5 ВЯЧЕСЛАВА СЕМЕНОВА**

В публикуемой статье характеризуются роль и значение сонатного жанра как одной из приоритетных сфер баянного творчества В. Семенова. основополагающими принципами индивидуальной композиторской трактовки сонатности, по мнению автора статьи, являются концептуальная масштабность и концертный размах, что находит воплощение в реализуемых программных замыслах и соответствующем образном строе конкретных сочинений, музыкально-драматургической организации сонатных циклов, отборе и взаимодействии исполнительских средств выразительности. Наглядным подтверждением сказанному является Пятая соната «Автограф» (2020), завершение работы над которой совпало с 75-летием композитора. «Автобиографические» мотивы, традиционно фигурирующие в подобных опусах, интерпретируются В. Семеновым при помощи нетривиально воспринятых музыкальных монограмм – звуковысотных «буквенных шифров» и ритмических «микросерий». Помимо этого, в Сонате обнаруживаются некие параллели с традициями «бахианских приношений», о чем свидетельствуют активное использование «персональной» монограммы ВАСН, а также аллюзия начального фрагмента органной Токкаты и фуги d-moll, дважды появляющаяся в финале анализируемого произведения. Показательно и присутствие ярко выраженных черт барочной токкатности в указанной части: подразумеваются доминирование сквозного метроритмического «пульса», объединяющего сравнительно завершённые контрастные эпизоды, особая эмоциональная приподнятость высказывания, тяготеющего к «зримой театрализации», гибкая соотносительность различных полифонических приемов (интонационное варьирование тематизма, логически обусловленное взаимодействие мелодических линий и фактурных пластов). Концептуальным итогом интенсивного драматургического развертывания становится «момент истины» – художественное озарение как «прорыв» к жизнеутверждающему мирозерцанию. Глубинными истоками последнего выступают нерасторжимые духовно-преемственные связи поколений, присутствующие академической музыкальной культуре и предопределяющие возможность «обретения себя» творцами XX–XXI столетий.

Ключевые слова: В. Семенов, жанр баянной сонаты, автобиографичность, Соната № 5 «Автограф», музыкальные монограммы, «бахианские» мотивы.

Для цитирования: Варавина Л. В. «Автограф» для современников и потомков: размышления о баянной Сонате № 5 Вячеслава Семенова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 45-57.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_45

L. VARAVINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**“AUTOGRAF” FOR CONTEMPORARIES AND DESCENDANTS:
REFLECTIONS ON THE BAYAN SONATA No. 5
BY VYACHESLAV SEMENOV**

The published article characterizes the role and significance of the sonata genre as one of the prior spheres of V. Semenov’s bayan creative work. The fundamental principles of the individual composer’s interpretation of sonata genre, according to the author of the article, are its vast concept and concert quality. These features are embodied in the program ideas and the figurative sphere of specific compositions, the musical and dramaturgical organization of sonata cycles, the selection and interaction of performing means of expression. An obvious corroboration of the above is the Fifth Sonata “Autograph” (2020), the

completion of which coincided with V. Semenov's the 75th birthday. "Autobiographical" motifs, traditionally appearing in such opuses, are interpreted by the composer with the help of non-trivially perceived musical cryptograms – pitch "letter ciphers" and rhythmic "micro-series". In addition, the active usage of the "personal" BACH monogram as well as the allusion of the initial fragment of the organ Toccata and fugue in D minor, which appears twice in the finale, reveal certain parallels with the traditions of "Bachian offerings". The pronounced features of Baroque toccata in this part are also indicative: the dominance of a through metro-rhythmic "pulse" that unites relatively completed contrasting episodes, a special emotional uplift, gravitating towards "visible theatricality", flexible correlation of various polyphonic features (intonation variety of the theme, logical interaction of melodic lines and texture layers). The conceptual result of intensive dramatic development is the "moment of truth" – artistic insight as a "breakthrough" to a life-affirming worldview. The underlying sources of the latter are the indissoluble spiritual ties of generations, inherent in academic musical culture and predetermining the possibility of creators of the 20th and 21st centuries to "find themselves".

Keywords: V. Semenov, bayan sonata genre, autobiographical character, Sonata No. 5 "Autograph", musical monograms, "Bachian" motifs.

For citation: Varavina L. "Autograph" for contemporaries and descendants: Reflections on the Bayan Sonata No. 5 by Vyacheslav Semenov // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 45-57.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_45



Концептуальная масштабность и концертный размах – таковы альфа и омега композиторского творчества Вячеслава Семенова. Начиная с 1970-х годов, высокоталантливый современный музыкант обогащает концертный репертуар баянистов (аккордеонистов) произведениями различных жанров (общее количество указанных сочинений – более сорока). Обладая феноменальной художественной интуицией и впечатляющим творческим потенциалом, В. Семенов ощущает «музыкальные вибрации» современности как органичные проявления целостного бытия человеческой культуры, а собственно музыку воспринимает в неразрывном единстве с персональной «жизненной средой» [1, с. 211–214]. Вот почему баянные произведения В. Семенова неизменно отличаются яркой самобытностью, подчеркнута индивидуальным восприятием реалий нынешней эпохи, чутким и заинтересованным отношением к перспективным тенденциям академического исполнительства, включая разнообразные композиторские новации (см.: [2, с. 587–588; 3, с. 9]). Особенно яркое воплощение названные черты авторской индивидуальности обрели в пяти сонатах В. Семенова для баяна (аккордеона). Допустимо рассматривать эти произведения как своеобразный «мегацикл» протяженностью в тридцать шесть лет (№ 1, 1984; № 2 «Баскариада», 1992; № 3 «Воспоминание о будущем», 2013; № 4 «Fusion», 2017; № 5 «Автограф», 2020), объединяющий пять неповторимых художественных миров. Каждая соната репрезентирует оригинальную авторскую концепцию, представляя исполнителю и слушателю новые грани творческой индивидуальности композитора и расширяя горизонты со-

временного концертного репертуара. Отнюдь не случайно в недавнем монографическом издании (2020), приуроченном к 75-летию В. Семенова, каждой из четырех завершенных к тому времени сонат посвящается развернутый аналитический очерк (см.: [4, с. 104–152]).

Впрочем, указанная знаменательная дата (как и предшествующие) не воспринималась юбиларом исключительно в ракурсе «подведения итогов». Сегодняшний композиторский потенциал В. Семенова далеко не исчерпан, что продемонстрировало показательное хронологическое совпадение: процесс редактирования и подготовки к публикации вышеназванной монографии совпал с интенсивной работой над Сонатой № 5, причем тексты будущей книги и нового масштабного сочинения были завершены фактически одновременно! Значимым творческим стимулом, который благоприятствовал возникновению этого произведения, послужила ассоциативная параллель из области буквенной символики, отмеченная автором данной статьи. Известная аббревиатура, формируемая из инициалов композитора (Вячеслав Анатольевич Семенов – ВАС), при условной «транслитерации» в сферу латинского языка предстает неким «музыкальным мотивом» (*си-бемоль – ля – до*), к тому же весьма сходным с прославленной «звуковой монограммой» И. С. Баха (BACH, или *си-бемоль – ля – до – си*). Воодушевившись столь интересными и нетривиальными ассоциациями, В. Семенов приступил к сочинению «Автографа», и в начале 2021 года масштабный трехчастный опус был завершен.

Как отмечает выдающийся отечественный ученый-гуманитарий А. В. Михайлов, процесс

именования определенных сочинений порой самым непосредственным образом корреспондирует с «проблемой шифруемых в музыке буквенных и словесных смыслов», едва ли воспринимаемых слушателем и требующих углубленного аналитического осмысления [5, с. 354]. Это значит, что исполнитель, обратившийся к подобному сочинению, должен опираться на изучение соответствующих «шифров», постижение скрытых в «зашифрованном» тексте ассоциативных взаимосвязей и т. д. Исходя из вышесказанного, последующие наблюдения могут послужить значимым ориентиром для музыкантов – интерпретаторов характеризуемого опуса.

Музыкальные монограммы, как известно, фигурируют в инструментальной музыке на протяжении трех столетий. При этом авторами произведений используются различные способы «кодировки». Наиболее распространенный подход опирается на латинские буквенные обозначения нот хроматического звукоряда, соотносимые с латинским же начертанием инициалов либо имен и фамилий конкретных лиц (например, И. С. Бах – BACH, Д. Шостакович – DSCH, А. Шнитке – ASCH). Встречаются и слоговые «шифры», и смешанные варианты (в частности, юмористическое «Ve-re-gis La-do-fa», придуманное С. Прокофьевым). Современными исследователями отмечается тенденция к «расширительному» толкованию монограмм, «кодирующих фамилии, идеи, символы и т. д.», представленных «условными знаками (в духе авторских подписей на гравюрах, рисунках и пр.)» [6, с. 97]. Последнее заслуживает особого внимания, поскольку монограмма, явившаяся творческим «импульсом» для создания характеризуемой Сонаты, в сущности, есть именно «условный знак», разновидность «авторской подписи» как свободного «переосмысления» фактических инициалов композитора. Иначе говоря, в данном случае буквенная «формула» приравнивается к «автографу» – собственноручной «памятной надписи» (для кого-либо из почитателей, друзей, коллег...), не обязательно подразумевающей точное «графическое воспроизведение» имени и фамилии того, кем эта надпись была выполнена. Отсюда, по нашему мнению, происходят некоторые важные следствия, заслуживающие отдельного упоминания.

Во-первых, согласно комментарию В. Семенова, использование «персонифицированной» музыкальной темы представлялось ему важным отнюдь не по мотивам «исповедального» характера (сама идея «автобиографии» такого рода в принципе мало интересна этому композитору)¹. Привлекало другое: обнаруженная «близость» к монограмме BACH – общепризнанному

«...символу, проникшему в “музыки” всех последующих за Бахом поколений» [6, с. 97]. Таким образом, вновь завершенная Соната «Автограф» могла рассматриваться в ряду «бахианских приношений» XVIII–XXI столетий. Во-вторых, оказалось, что баянно-аккордеонный репертуар не содержит сонатных опусов, принадлежащих отечественным или зарубежным композиторам и созданных на тематической основе «персональных» звуковых монограмм. Следовательно, указанное сочинение было вправе претендовать на статус «открытия» в данной сфере².

Как видим, «условный» характер монограммы-«автографа» изначально предопределял обширный спектр творческих возможностей, реализуемых В. Семеновым с присущими ему энергией и мастерством. Например, заведомо предполагаемая «дистанция» между автором и его музыкально-графическим «силуэтом» (в духе традиционных взаимоотношений между реальным «прототипом» и «героем» художественного произведения) открывала впечатляющие перспективы для театральных «метаморфоз» предзаданного «формульного» тематизма. Обращение к циклической сонате позволяло опираться на различные типы драматургии и жанрово-композиционные модели, а также соответствующие «миксты». Примечательно высказывание В. Семенова о том, что процесс творческой работы над «Автографом» сопровождался интенсивным «воздействием» музыкального материала, побуждавшего авторскую фантазию к неустанному генерированию концептуальных идей, новаторских звуковых решений и приемов формообразования.

Аналогичный «импульс» предшествовал формированию «темы-спутника», произрастающей и на протяжении цикла упорно «дистанцирующейся» от «монограммы». Зримым воплощением этой «двойственности» (ближайшая к ней параллель – Флорестан и Эвзевий из шумановского «Карнавала») явилось комбинаторное преобразование исходной темы с помощью «ротационной» техники, используемой в додекафонных произведениях. Указанная «парадоксальная логика» сопряжений музыкального тематизма своеобразно запечатлелась в композиции I части: Соната открывается производной «темой-спутником» (которая благодаря этому должна именоваться главной), далее репрезентируется условная «монограмма» (в данном контексте – побочная тема). Драматургическая соотнесенность названных тем может быть уподоблена традиционному «диптиху», образуемому неспешным вступлением (зачастую экспонирующим тему-initio всей части или даже цикла) и подвижным, целеустрем-

ленно-действенным начальным разделом сонатного *allegro*. В самом деле, главная тема (*Largo*) характеризуется философски-возвышенной объективностью и сосредоточенностью, тогда как побочная (*Con moto*) – эмоциональной динамикой, ощутимым потенциалом образно-смыслового развития. Многоплановые и многогранные взаимодействия названных тем предстают концептуальной основой для формирования и активного обновления художественного пространства Сонаты. Изначальное символическое происхождение авторского тематизма, соотносимое с интонационно-фабульной логикой цикла, позволяет толковать данный процесс как своеобразный диалог неразрывно сопряженных ипостасей, в которых пребывает единая Творящая Личность, – созидания и рефлексии. Их продуктивное сосуществование, не омрачаемое скрытыми «диссонансами» и бесплодными столкновениями, является важнейшей предпосылкой для композиторского самовыражения. Последнее, в свою очередь, должно одухотворять «внешнюю среду» человеческого бытия – косную, пассивно-инертную либо враждебную, избыточную агрессивными проявлениями, – наполняя ее Светом, Добром и Красотой.

Концептуальное единство данного замысла предопределяется ярко выраженной устремленностью автора к монологическому высказыванию и диалогическому общению, к воссозданию обширного спектра субъективных эмоциональных состояний в сопряженности с объективно умозерцаемым звуковым пространством. Множественность такого рода в равной степени объемлет ясные и пластичные мелодические линии, полифонические многоуровневые взаимодействия, непредсказуемые гармонические вертикали. Порожденные «мыслеформулами» авторские музыкальные темы интенсивно и увлекательно развиваются, обнаруживая удивительное многообразие оттенков запечатлеваемых чувств и переживаний. В границах индивидуально трактованного сонатного цикла указанное тематическое «двуединство» служит источником формирования целостного и непротиворечивого художественного мира.

I часть. Музыкально-драматургическую организацию I части Сонаты можно охарактеризовать, согласно типологии В. Холоповой, как «неконфликтную контрастную» [8, с. 455], что находит свое выражение в оригинальном композиционном замысле, способствующем наглядному и последовательному обособлению сопоставляемых образных миров. Трехчастная форма с чертами сонатности включает в себя подчеркнута завершенные, ограничиваемые друг от друга

экспозиции главной темы (*Largo*, тт. 1–44; Пример 1) и побочной темы (*Con moto*, тт. 45–78; Пример 2). Далее, в разработке (*Allegro barbaro*, тт. 79–170), обе темы вовлекаются в динамичный процесс бурных, порой непредсказуемых событий, обретая черты целеустремленности и напора. Благодаря столь многообещающей драматургической завязке сонатный цикл обретает самоочевидную многомерность, философичность и ярко выраженную театральность.

Дифференциация главной и побочной тем обусловлена их толкованием как двух «ипостасей» единого образа, двух взаимодополняющих подходов к самопостижению художника в пространстве бытия и духовном мире человечества. Эти «ипостаси» – мудрая и сдержанно-сосредоточенная возвышенность главной темы, сочетаемая с лирически вопрошающей, окрыленно-взволнованной побочной, – в равной степени запечатлевают глубинную суть творческих исканий автора Сонаты. Здесь подразумеваются множественные трансформации внешних проявлений и устойчивый характер основополагающих принципов индивидуального мышления и художественного высказывания, обнаруживаемые в творчестве нашего современника.

Экспозиционное проведение *главной темы* (*Largo*) открывается монологической нисходящей интонацией *c-b-c-b-a*. Изначальная образно-смысловая суть этой лаконичной «звуковой формулы» ассоциируется с некоей предрешистностью, предначертанностью, быть может, – высоким и трудным «жребием творца», уготованным «герою-протагонисту» цикла. Однако в I и III частях, не ограничиваясь данным концептуальным «импульсом», главная тема постепенно раскрывает таящиеся в ней диалогические интенции, предостерегая, возражая, упорно отстаивая собственную «истину»...

Побочная тема (условная «монограмма»), господствуя на протяжении всего сонатного цикла, выступает в самых разнообразных «амплуа»: философско-созерцательном, лирико-патетическом, инициативно-действенном, громкогласно-жизнеутверждающем... Диапазон проявлений данной темы огромен – от простых человеческих переживаний и чувств до возвышенных умозрений, от земных реальностей до нематериально-отвлеченных «горних миров»... Обнаруживаемый спектр эмоциональных оттенков, присущих столь многогранно-изменчивой «энергетической субстанции», кажется, не имеет ясно очерченных границ.

Заданная тема-«монограмма» и ее вариант, изначально контрастируя и дополняя друг друга, в процессе разработки непосредственно оказываются «лицом к лицу» с бурными прояв-

лениями «быстротекущей жизни» – в большей мере хаотичными, изломанными, чем расчетливо-деструктивными. Вот почему на протяжении *Allegro barbaro* эти миры, соприкасаясь, фактически не взаимодействуют. В заключительном разделе «формула» ВАС, сочетаемая с импульсивными порывами устремленных ввысь и низвергающихся звуковых волн, как бы придает им осмысленный характер, логическую целенаправленность. По нашему мнению, столь примечательный «облагораживающий эффект» представляется вполне естественным, даже закономерным.

На протяжении анализируемого цикла авторская «монограмма» как бы дистанцируется от всего зловещего, рокового, в целом негативного. Даже «многоликая» тема ВАСН, далеко не чуждая соответствующим образным трансформациям, звучит в Сонате, поддерживая и вторя теме ВАС. Лирический «подтекст», неявно присутствующий в «монограмме», обусловлен ее сходством с «лейтмотивом судьбы» из оперной тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга»³. Быть может, благодаря этому трагическая напряженность «баховской» темы смягчается, как бы уравниваясь прекрасными иллюзиями совершенного мироустройства и возвышенной красоты, создаваемой творцом-«демиургом». Коммуникация двух тем (ВАС – ВАСН) в Сонате выступает органической составляющей интонационного развертывания целостного музыкального материала, побуждая к их слиянию и растворению, исключая противостояние стилистических полюсов.

Образная сфера Сонаты, неразрывно связанная с миром духовным, побуждает исполнителя и слушателя к интеллектуальному поиску и эмоциональному сопереживанию. Каждое проведение тематического материала представляется неповторимым и многозначным. Динамика интерпретаторского прочтения подразумевает чуткое воссоздание иносказательности, присущей музыкально-драматургическому развитию в целом и каждому отдельному построению, исключая при этом исполнительскую монотонность и безликую повторность. Художественная убедительность исполнения подразумевает интонационно выразительное произнесение каждого тематического образования, агогическую свободу, граничащую с театральным пафосом, динамическую яркость, темповые сопоставления, неудержимо увлекающие, придающие особую пластику и «стереоскопичность» многократным чередованиям различных потоков движения. Последующий аналитический комментарий призван помочь интерпретатору достичь более высокого –

концептуального уровня постижения исследуемого цикла.

Обратимся к экспозиционному проведению двух основных тем I части – главной и побочной. Их роднит фугированное изложение, придающее звучанию большую устойчивость, весомость и образно-смысловую масштабность. Согласно общепринятым исполнительским установкам, интонирование указанных тем предполагает сохранение изначального характера звуковых соотношений между «опорными» (фиксируемыми в нотном тексте самим композитором) и «слабыми» тонами. При этом индивидуальное произнесение должно соответствовать различным градациям чувств и эмоциональных состояний, варьируемых с учетом драматургической линии развития в цикле.

Главная тема (c-b-c-b-a, Largo, тт. 1–44) многократно повторяется в разных голосах на протяжении «фуги-экспозиции». Следует заметить, что фактурное и динамическое крещендирование сочетается в данном разделе с выдержанным единством образного строя (сдержанно-сосредоточенного, несколько сурового) и тенденцией к «нисхождению» (устремленностью к «басовой» части инструментального диапазона). Лишь заключительное, 12-е проведение, наполненное хрупкой просветленной печалью, дано в обращении (восходящем движении – см. тт. 41–42). Звучание как бы замирает на диссонирующем аккорде (сочетание доминантовой и субдоминантовой гармоний), вызывая неожиданные «вагнеровские» ассоциации (речь идет о знаменитом лейтмотиве из оперы «Тристан и Изольда»), вполне уместные в данном контексте.

Следует обратить внимание на то, что исходное экспонирование главной темы соответствует буквенной «формуле», остальные же проведения, сохраняя мелодико-ритмический «остов» указанного мотива, по-разному воспринимаются в условиях меняющегося «звукового ландшафта». Это обязывает интерпретатора осмыслить и рельефно воссоздать неповторимые особенности каждого исполнения темы вплоть до кульминационной зоны, охватывающей тт. 22–32 и завершаемой итоговым утверждением «формульного» мотива в хоральном «облачении».

Побочная тема также представляет собой «фугу-экспозицию» (*Con moto*, тт. 45–78). Данная тема, в противоположность главной, отличается сложносоставной организацией: первый элемент – «монограмма» ВАС, второй – интонационное развитие последней (в духе «вопросо-ответных» построений), третий – своеобразное *initio* к дальнейшему целеустремленному развитию. Исполнителю важно учитывать, что в анализируемом цикле побочная тема

проводится как полностью, так и в «редуцированном» виде (ограничиваясь только первым элементом или первым и вторым мотивами), что зависит от конкретной драматургической ситуации, от изменчивых событийных коллизий и перипетий, разворачивающихся в Сонате, и др. Подобная вариативность «монограммы» существенно расширяет диапазон ее эмоционально-смысловых преобразований (вплоть до заключительного, восьмого проведения в тт. 74–78 с оттенком нерешительности и томительно-болезненного предчувствия). Подразумеваемое тесситурно-тембральное «пространство» кульминационной зоны побочной темы (тт. 66–73) может быть соотнесено с меланхоличным и взволнованным, звучащим гортанно и приглушенно хором альтово-баритонального «спектра» (или «редуцированным» струнным оркестром, состоящим из альтов и виолончелей).

Разработка (*Allegro barbaro*, тт. 79–170) пронизана безостановочной пульсацией триольного «бега времени», на фоне которого поочередно звучат монологические фразы главной и побочной тем, словно пытающихся преодолеть незримую «стену отчуждения», которая возникла между ними. При этом могут быть выявлены три последовательные «волны» драматургического развития (тт. 79–105, 106–129, 130–155) и «кода» – она же своеобразный «предыкт» (тт. 156–169) к следующей части цикла. Первый и второй этапы представляются во многом сходными: ключевая роль здесь принадлежит интонационному материалу побочной темы, сопровождаемой «баховским» мотивом ВАСН. Кроме того, наблюдается тяготение к полномасштабному развертыванию всех элементов данной темы, а затем – ее непосредственному сопряжению с главной темой при отсутствии видимого «контакта» названных сфер (см. тт. 99–100, 116–117, 129–130). Третий этап, напротив, характеризуется доминированием главной темы, которая излагается в основном и видоизмененном вариантах, постепенно охватывая значительный диапазон (от вибрирующих тембров второй октавы до сумрачно-настороженных звучаний готового баса), при ярко выраженном фактурном крещендировании в аккомпанементе правой руки. Громкостно-динамическая кульминация (тт. 146–155) и дальнейшее заключение I части воспринимаются несколько двойственно. Безостановочное триольное «кружение» (в духе *perpetuum mobile*), обретающее здесь неотвратимо-«фатальный» характер, оказывается бессильным увлечь за собой размеренную поступь многозвучных аккордов – зримое олицетворение «консолидирующей» хоральности.

Внезапно звуковой поток обрывается, и наступает загадочная «оглушительная» тишина.

II часть (*Andantino*) запечатлевает некую медитативную атмосферу, допускающую множественные ассоциации. С одной стороны, этому способствует особая колористическая утонченность, эфемерная прозрачность музыкальной звукописи (автором используется темброво-колористический «эхообразный» прием, ранее встречавшийся в музыке В. Семенова лишь изредка, – см. Пример 3). С другой стороны, адресованная исполнителям ремарка в нотном тексте: *vibrazioni celestiali* – заведомо подразумевает двойственное толкование, поскольку реализация «оркестрального» эффекта (уподобление челесте) сочетается с образно-смысловой программностью («небесные вибрации»). «Многовекторная» художественно-интерпретаторская задача, сформулированная композитором, предполагает завораживающее темброво-пространственное звучание баяна (аккордеона) в неразрывном сочетании с гибким, изысканным микроинтонированием. По сути, речь идет о расширении современного арсенала выразительных средств, позволяющем наметить интересные перспективы в области концертного репертуара для указанных инструментов.

В свою очередь, названная программа также допускает различные исполнительские подходы, связанные с буквальным («музыка небесных сфер») или метафорическим («неземные вибрации в душе художника») ее прочтением. «Живописное» способно увлечь тонкой игрой звуковых красок, «символическое» обращено к постижению загадочных процессов творческой рефлексии, сокровенных мыслей и смутных желаний. При этом осязаемое преобладание драматургической «статики» обуславливается неспешным развертыванием музыкальной ткани, господством остинатности и повторности, а также доминированием «редуцированного» тематизма (прежде всего начального элемента условной «монограммы»), лишенного видимых потенциалов к образно-смысловому росту и дальнейшему качественному обновлению. Разумеется, нельзя отрицать присутствия эмоционального «подтекста», формируемого нисходящими хроматическими мотивами, экспрессивными гармоническими оборотами, общей нерегулярностью структурной организации и метрической спонтанностью, однако реальная «жизнь человеческой души» приоткрывается нам лишь в среднем разделе (тт. 32–53; форма *Andantino* в целом тяготеет к динамизированной репризной трехчастности).

Данный раздел открывается монологом-размышлением в низком регистре на фоне вы-

держанного кластера в «сопрановой» тесситуре (тт. 32–41; см. Пример 4). Намеренная тембровая «перестановка» способствует концентрации слушательского внимания, улавливающего тончайшие градации «сумеречных» душевных состояний – от скорбной резиньции до затаенной робкой надежды. Отнюдь не случайно здесь проводятся наиболее «пространные» варианты основных тем – «монограммы» и ее «спутника», излагаемые в непосредственном сопряжении. Вполне закономерно и «преодоление статики», наблюдаемое в тт. 41–53: учащению метроритмической пульсации сопутствуют фактурное и громкостно-динамическое крещендирование, видимое ускорение темпа (т. 46 – *ritu mosso*). Как будто человеческая душа мало-помалу возвращается к полнокровной жизни, откликаясь на «вибрации горнего мира» с радостным упованием и несомненной решимостью. «Диалог с неземной реальностью» уходит в глубины памяти, соответствующая лаконичная реминисценция лишь ненадолго появится в стремительном, изобилующем событиями *Allegro vivace* (тт. 69–78).

Отметим также другую значимую деталь, присутствующую на протяжении II части и затем «подхватываемую» в финале цикла. Условная «монограмма» В. Семенова представлена здесь не только в привычной «звукорисунковой» ипостаси, но и в облике ритмической «микросерии». Используя кодировку, разработанную С. Морзе, композитор «зашифровал» аббревиатуру ВАС посредством чередования коротких («точка») и длинных («тире») импульсов: В – «точка – тире – тире» (например, восьмая длительность – две четвертных), А – «точка – тире» (восьмая – четвертная), С – «три точки» (три восьмых). Сообразно психологическим закономерностям музыкального восприятия, откликающегося прежде всего на «ритмоформулы», указанная разновидность «монограммы» фигурирует в самых напряженных эпизодах цикла, которые предполагают «оперативную» слушательскую реакцию на происходящее.

III часть. Музыкально-драматургический «сценарий» финала уподобляется масштабному театральному действию, суммирующему и подытоживающему основные этапы развития в сонатном цикле. Исходя из этого, звуковой «ландшафт» *Allegro vivace* изобилует реминисценциями предшествующих частей, как бы вовлеченными в стремительный поток новых событий и по-иному трактуемыми в актуальном образно-смысловом контексте.

Начальные тт. 1–7, а в дальнейшем тт. 117–121 и заключительные тт. 161–162, формирующие своего рода композиционную арку, представляют собой аллюзию вступительного разде-

ла знаменитой органной Токкаты и фути *d-moll* И. С. Баха. Роль указанной «прямой отсылки» к баховскому наследию представляется двойственной. С одной стороны, «завуалированное» присутствие монограммы ВАСН в I и II частях вполне естественно оттеняется подлинным «явлением Баха» – немеркнувшего символа классических традиций (Пример 5). Не случайно звуковая ткань финальной части насыщена звуками *ля* и *си-бемоль*, которые являются общими для обеих «персональных» тем цикла и связанного с ними «баховского мотива». С другой стороны, автором как бы анонсируется ведущая роль барочной токкатности в процессе логически закономерного сопряжения контрастных эпизодов – последовательных стадий драматургического развития.

Атмосфера эмоциональной напряженности, доминирующая в III части, усиливается благодаря обилию тритонов, уменьшенных септаккордов, хроматизмов не только в «вихреобразных» мелодических пассажах, но и в полифонизированных гармонических построениях. При этом фразировка, выдерживаемая композитором, тяготеет к видимой асимметрии, благоприятствуя гибкому сцеплению непрерывно сменяющихся друг друга контрастных тем и сохраняя общую целенаправленность и упорядоченность движения. В частности, сразу по окончании «баховской преамбулы» (тт. 16–39) экспонируется новая, гротескно-пародийная («скоморошья») образная сфера, до тех пор отсутствовавшая в Сонате и, на первый взгляд, несовместимая с возвышенным строем характеризуемого цикла. Между тем, ценностные ориентиры для восприятия подобного «шутовства», присутствующие в музыке XX столетия, могут быть самыми различными – от категорического неприятия (А. Шнитке) до весьма положительного отношения (С. Прокофьев). Не является ли рассматриваемый эпизод в *Allegro vivace* своего рода «комментарием» на тему «классическое искусство и современность»? Так или иначе, данный эпизод никак не обнаруживает скрытых «разрушительных» устремлений, явной «враждебности» по отношению к приоритетным образным сферам финальной части. В качестве одной из «эмоциональных граней» воссоздаваемой барочной токкатности соответствующий «персонаж», хотя и снабженный примечательной авторской репликой *sarcasticamente* (см. тт. 79–92), фигурирует на протяжении освещаемого финала, становясь его значимым драматургическим звеном.

В композиционном строении финала обнаруживается взаимодействие нескольких формообразующих принципов – рондальности, свободно трактуемой строфичности и безре-

признай трехчастности. Благодаря исходному проведению авторской «монограммы» в полном («трехэлементном») варианте ее звучание приобретает ярко выраженную масштабность и видимый размах (тт. 40–44, 47–50). Последующая «тема-спутник», непосредственно примыкая к данному эпизоду (тт. 51–54), способствует возрастанию эмоционального напряжения и подготавливает кульминационное аккордовое «провозглашение» динамизированной «монограммы». Фонический эффект, обусловленный кварто-квинтовыми «наслоениями» в партиях левой и правой рук, вызывает ассоциативные параллели с ансамблями традиционных духовых инструментов, придавая указанной кульминации торжественно-суровый характер (тт. 59–67). Новая стадия образно-драматургического нагнетания предваряется интермедийным эпизодом – реминисценцией II части; как и ранее, элементы двух основных тем представлены здесь в непосредственном сопряжении (тт. 69–78).

Подобно I части, развитие на протяжении финала подчинено «волновому» принципу. Очередная «волна» (тт. 79–116) формируется из прежнего музыкального материала, представленного в более концентрированном и лаконичном виде. Так, «скоморошья» тема заметно обогащается хроматическими триольными интонациями предшествующего Allegro *barbato*, аналогичным образом выстраивается дальнейшее сопровождение «монограммы» и «темы-спутника», еще более активно взаимодействующих друг с другом. В качестве итога соответствующего нарастания фигурирует монументальная «бахинская» кульминация: мотив BACH, излагаемый в терцовом удвоении через октаву, подготавливает «динамическую репризу» вступительного «токкатного эпизода» (тт. 117–123). Творчество И. С. Баха утверждается в качестве начала всех начал, квинтэссенции высокого искусства?.. Остро диссонирующие аккордовые вертикали, чередуемые с хроматическими извилистыми пассажами, отнюдь не способствуют такому оптимистичному выводу, как и скорбное «резюме» данной кульминационной зоны – «омраченный» (удвоенный тритонами!) мотив BACH, сочетаемый с элементами условной «монограммы» (тт. 127–131). И все же смысловой итог Сонаты не ясен, о чем свидетельствует громогласный «призыв к вниманию», предшествующий заключительному «монологу от автора» (*quasi cadenza*, тт. 134–146; см. Пример б)⁴. Следует заметить, что подобные «монологические высказывания», представляемые в ярко выраженной «театрализованной концертной форме», являются характерной особенностью произведений В. Семенова 2000–

2010-х годов, указывающей на «преодоление жанровых границ» в музыке для баяна соло.

Однако раздел *quasi cadenza*, увенчавший финальную часть названного цикла, знаменует не только «выход за пределы жанра», но и совершаемый, ценой огромных усилий, *прорыв* к иному, жизнеутверждающему мирозерцанию, к Свету и Радости. Волевая поступь многозвучных кварто-квинтовых вертикалей, доминирующая в данном разделе, способна вызвать ассоциации с чем-то архаически-первозданным, как, впрочем, и с колоссальной энергетикой финалов рахманиновских фортепианных концертов. Здесь представлены, разумеется, и «монограмма», и «тема-спутник», а генеральная кульминация (*Maestoso*, тт. 147–149) завершается повторным «скандированием» исходного «призыва». Именно теперь позитивный итог выстрадан и предрешен, что подтверждается и мажорной кодой-«постскриптумом», которая вновь демонстрирует нерасторжимое единство мотивов BACH и BACH, устремленных навстречу Вечности (тт. 155–162).

Можно полагать, что завершающий раздел финального Allegro *vivace* позволяет нам определить сокровенную суть «Автографа» как «памятной надписи» или *послания*, адресуемого композитором «всем, кого это касается» (в том числе, безусловно, и самому себе). Речь идет о возможном обретении новой эмоциональной и образно-смысловой реальности, которая становится доступной нам благодаря *прорыву* (озарению, инсайту) к высшим истинам земного бытия. Данному процессу неизменно благоприятствуют художественные диалоги с вершинными творениями мирового музыкального искусства (в частности, наследием И. С. Баха) как «вечными спутниками» духовных исканий, присущих культурному человечеству. Именно указанные диалоги вновь и вновь позволяют актуализировать нерасторжимую духовную связь многих поколений, включая наших современников, взыскующих Света и Добра в XXI столетии.

Обратившись к драматургической организации характеризуемой Сонаты, необходимо отметить сквозную линию крещендирующего развития, устремленного к итоговой вершине – разделу *quasi cadenza* и коде финала. Аналогичная крещендирующая направленность характерна для каждой из частей цикла. В связи с этим показательны расположение основных кульминаций (они целенаправленно смещаются к репризным разделам), а также их соподчиненность (менее значимые кульминационные зоны предшествуют более значимым). Кроме того, принцип драматургического крещендирования фактически «удваивается» в финальном Allegro

vivace, где вышеназванной драматургической линии цикла сопутствует автономная крещендирующая тенденция, реализуемая на протяжении собственно финала.

Музыкант-интерпретатор, приступая к репетиционной работе над «Автографом», должен учитывать семантическую многозначность и особую вариативность концептуальных толкований, адресуемых музыкальным композициям на основе монограмм. Тем самым предопределяется и допустимость различных исполнительских «версий» указанного цикла. Неизменным остается лишь требование логической обоснованности соответствующих интерпретаторских решений, мотивируемых авторским замыслом и призванных способствовать его убедительной репрезентации в концертно-сценических или студийных условиях. Привносимые талантливым исполнителем специфически-личностные эмоциональные или образно-смысловые «нюансы» позволят активизировать процесс художественной коммуникации, наполняя предзаданные звуковысотные или ритмические «формулы» живым трепетом индивидуальных переживаний и динамизмом творческого интеллекта.

•═══════════▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀═══════════•

¹ Здесь и далее в тексте приводятся композиторские высказывания об «Автографе», почерпнутые из личных бесед автора статьи с В. Семеновым.

² В недавно опубликованной статье отмечается, что ключевая интонация, «пронизывающая» баянную Сонату А. Репникова (1981), может быть «интерпретирована как монограмма», поскольку названным композитором неоднократно подчеркивалась «автобиографичность» собственного творчества [7, с. 74]. Допуская эту возможность, следует все-таки подчеркнуть, что исследователем не цитируются прямые указания А. Репникова касательно использования «персональной» монограммы, а видимое соответствие между тритоном *as-d* и композиторскими инициалами в данном случае отсутствует.

³ Как известно, указанный лейтмотив неоднократно цитировался в музыке XX века; своего рода хрестоматийный пример – финальная часть Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича. В характеризуемой Сонате наиболее явно отмеченное сходство с данным лейтмотивом прослеживается во II части (тт. 32–33).

⁴ Кстати, в данном «призыве» опять-таки заключена аббревиатура ВАС, «возглашаемая» посредством международного ритмического кода – «морзянки» (азбуки Морзе).

•═══════════▶ ПРИЛОЖЕНИЕ ◀═══════════•

Пример 1
В. Семенов. Соната № 5 «Автограф»
Экспозиция главной темы I части
(Largo, тт. 1–44)

Пример 2
Экспозиция побочной темы I части
(Con moto, тт. 45–78)

45 Con moto $\text{♩} = 52$
mp

49 V 8

8 1 3 4

Detailed description: This musical score is for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 45 to 48. The tempo is marked 'Con moto' with a quarter note equal to 52 beats. The dynamics are marked 'mp'. The key signature has one flat. The second system covers measures 49 to 52. It features a 'V' (crescendo) marking and a circled '8' above the staff. The bass line includes fingering numbers 8, 1, 3, and 4.

Пример 3
II часть (Andantino)

Andantino $\text{♩} = 90$
 8 *vibrazioni celestiali*
mp
con sord.

3 *sim.*

Detailed description: This musical score is for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 1 to 3. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 90 beats. The dynamics are marked 'mp'. The key signature has one flat. The second system covers measures 3 to 5. It features a circled '8' above the staff with the instruction 'vibrazioni celestiali' and a 'con sord.' (con sordina) marking. The dynamics are marked 'sim.' (sforzando).

Пример 4
II часть (тт. 32–41)

30

34

40

mf

cresc.

mp poco vibrato

senza sord.

Пример 5
III часть

Allegro vivace ♩ = 132

poco rubato

8

4

ЛИТЕРАТУРА

1. Варавина Л. В. Всмотриваюсь, вслушиваюсь, вдумываюсь... (К 75-летию В. Семенова) // Вячеслав Семенов: Воспоминания о будущем: Исследования, статьи, информационные материалы. М.: Пробел-2000, 2020. С. 207–227.
2. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. 640 с.
3. Имханицкий М. И. Высокое имя – баянист (К 75-летию В. А. Семенова) // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2021. № 3. С. 6–16.
4. Бычков В. В. Вячеслав Семенов: Творческий портрет // Вячеслав Семенов: Воспоминания о будущем: Исследования, статьи, информационные материалы. М.: Пробел-2000, 2020. С. 7–190.
5. Михайлов А. В. Два обращения к участникам конференций «Слово и музыка» // Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова: материалы науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. [Вып. 1.] С. 352–356.
6. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке: исследование. М.: Музыка, 2009. 256 с.
7. Дедюрин А. П. Еще раз о содержании Сонаты для баяна Альбина Репникова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 70–78.
8. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Изд. 4-е, испр. СПб.: Лань – Планета музыки, 2013. 496 с.

REFERENCES

1. Varavina L. Vsmatrivayus', vslushivayus', vdumyvayus'... (K 75-letiyu V. Semenova) [I observe closely, and listen attentively, and ponder... (Towards the seventy-fifth birthday of V. Semenov)]. In: Vyacheslav Semenov: Vospominaniya o budushchem [Vyacheslav Semenov: Reminiscences on the Future]: research works, articles, information materials. Moscow: Probel-2000, 2020. Pp. 207–227.
2. Imkhanitskiy M. Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh [History of the Russian Folk Instruments Performing Art]: textbook. The 2nd suppl. and correct. ed. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2018. 640 p.

3. *Imkhanitskiy M.* Vysokoe imya – bayanist (K 75-letiyu V. A. Semenova) [The elevated name is Bayanist (Towards the seventy-fifth birthday of V. Semenov)]. In: *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh* [Research Transactions of Gnessins Russian Academy of Music]. 2021. No. 3. Pp. 6–16.
4. *Bychkov V.* Vyacheslav Semenov: Tvorcheskiy portret [Vyacheslav Semenov: A creative portrait]. In: *Vyacheslav Semenov: Vospominaniya o budushchem* [Vyacheslav Semenov: Reminiscences on the Future]: research works, articles, information materials. Moscow: Probel-2000, 2020. Pp. 7–190.
5. *Mikhaylov A. V.* Dva obrashcheniya k uchastnikam konferentsiy «Muzyka i slovo» [Two appeals to members of the conference “Word and music”]. In: *Slovo i muzyka: Pamyati A. V. Mikhaylova* [Word and Music: In memory of A. V. Mikhailov]: materials of research conferences. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2002. [Issue 1.] Pp. 352–356.
6. *Gulyanitskaya N.* Metody nauki o muzyke [The methods of scholarship on music]: research work. Moscow: Muzyka, 2009. 256 p.
7. *Dedyurin A.* Eshche raz o sodержanii Sonaty dlya bayana Al'bina Repnikova [Once again on the content of Sonata for bayan by Albin Repnikov]. In: *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2023. No. 2. Pp. 70–78.
8. *Kholopova V.* Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of musical works]: textbook. The 4th suppl. and correct. ed. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2013. 496 p.

Варавина Людмила Васильевна

профессор, заведующая кафедрой баяна и аккордеона
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
varavina@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8628-9287

Lyudmila V. Varavina

Professor, Head of the Bayan and Accordion Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
varavina@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8628-9287

ЧЖАО ЦЗЭХУА

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки

**«НОВЫЕ ВЕЯНИЯ И СТАРЫЕ ТРАДИЦИИ»: К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА В КИТАЕ
(НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА ВАН ЛИСАНА
«ДЕТСКАЯ НЕВИННОСТЬ»)**

Статья посвящена изучению китайской детской музыки в контексте формирования национального фортепианного репертуара для начинающих музыкантов в конце XX – начале XXI в. Особую значимость в данном плане приобретает творчество выдающегося композитора Ван Лисана (1933–2013), поскольку произведения для детей и на темы детства занимают весомое место в его фортепианном наследии. В статье характеризуется одно из наиболее ярких произведений Ван Лисана, адресованных юным слушателям, – цикл «Детская невинность», над которым автор работал в течение полувека (1959–2007). Исследователем характеризуются жанрово-стилистические особенности и образная сфера отдельных сочинений цикла с точки зрения эстетических и практических задач, решаемых композитором. Выполненный анализ показывает, каким образом национальная специфика произведений, отражающая традиционное мировоззрение, характерные обычаи и смысловые мотивы китайской культуры, воссоздается средствами музыкальной выразительности. Ориентируясь на альбомы детских пьес европейских композиторов, Ван Лисан не утрачивает национальной идентичности, что прослеживается в использовании китайских ладов и ритмических формул, а также в имитации звучания народных инструментов. Автор статьи приходит к выводу, что произведения Ван Лисана для детей представляют собой концентрированное отражение общих тенденций, связанных с формированием национального фортепианного репертуара для подрастающего поколения. Детская музыка в Китае естественным образом аккумулирует в себе достижения музыкальной культуры Запада и Востока, постепенно достигая органичного синтеза фольклорных и профессиональных, европейских и национальных составляющих – по выражению Ван Лисана, «новых веяний и старых традиций».

Ключевые слова: китайская фортепианная музыка второй половины XX – начала XXI столетий, педагогический репертуар, детские фортепианные альбомы, Ван Лисан, цикл «Детская невинность».

Для цитирования: Чжао Цзэхуа. «Новые веяния и старые традиции»: к вопросу о формировании педагогического музыкального репертуара в Китае (на примере фортепианного цикла Ван Лисана «Детская невинность») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 58-67.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_58

ZHAO ZEHUA

M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

**“NEW CURRENTS AND OLD TRADITIONS”: ON THE FORMATION OF THE
PEDAGOGICAL MUSIC REPERTOIRE IN CHINA (WANG LISAN’S PIANO CYCLE
“CHILD’S INNOCENCE” AS AN EXAMPLE)**

The article is devoted to the study of the phenomenon of Chinese children’s music in the context of the formation of piano repertoire for beginners in China in the late 20th and early 21st centuries. In this respect, the music of one of China’s most prominent composers, Wang Lisan (1933–2013), is of particular research significance, as works for children and on themes of childhood feature prominently in his piano legacy. This article explores one of Wang Lisan’s most striking works for a young public, the author’s large-scale and lifelong project, the cycle “Child’s Innocence» (1959–2007). The article examines the genre, stylistic features and imagery sphere of individual works of the cycle from the point of view of the aesthetic and practical tasks realized by the composer. This analysis allows us to see how the national features of the works, which reflect existential ideas, customs and objects of Chinese culture, are conveyed through the means of musical

acoustics. Wang Lisan does not lose touch with his national identity, which is evident in his reliance on Chinese harmonies and rhythms as well as techniques of imitation of folk instruments sound, even though he bases his work upon the albums of children's pieces by European composers. In conclusion, the author gives a general characteristic of Wang Lisan's works for children, calling them a concentrated reflection of the general trends in the process of formation of the national piano repertoire for the younger generation. Thus, children's music in China naturally combines the achievements of European musical culture and the musical means of Chinese music, which is reflected in the natural synthesis of folklore and professional, national and European music – "new currents and old traditions", as Wang Lisan said.

Keywords: Chinese piano music in the second part of the 20th and early 21st centuries, pedagogical repertoire, children's piano albums, Wang Lisan, the cycle "Child's Innocence".

For citation: Zhao Zehua. "New currents and old traditions": on the formation of the pedagogical music repertoire in China (Wang Lisan's piano cycle "Child's Innocence" as an example) // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 58-67.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_58



Формирование оригинального репертуара для начинающих музыкантов – одна из перво-степенных задач любой национальной школы, находящейся на этапе становления. Во второй половине XX в. создание в Китае произведений для юных пианистов было обусловлено стремительным развитием фортепианного искусства, что естественным образом выявило проблему отсутствия дидактических материалов, соответствующих национальным эстетическим ориентирам [1, с. 272; 2, с. 9]. После окончания «культурной революции» (1966–1976) и отмены действовавших идеологических запретов китайские композиторы активизировали работу в самых разнообразных жанрах [3, с. 125; 4, с. 84]. Как подчеркивает ряд исследователей, располагая обширным художественным материалом, созданным крупнейшими деятелями других стран, китайские музыканты стремились создать национальный репертуар, основанный на фольклорных истоках [5, с. 81; 2, с. 46; 6, с. 18]. Сложившаяся атмосфера интенсивной работы над педагогическим репертуаром в сочетании с тенденциями обновления композиторской техники стала плодотворной почвой, на которую опирался цикл «Детская невинность» Ван Лисана. Замысел этого сочинения возник у композитора во время ссылки в Бэйдахуан (1959), целенаправленная работа началась в 1973 году и продолжалась около четверти века (до 2007 г.) [7, с. 68]. Фантазию композитора вдохновляло стремление придать занятиям с детьми плодотворность и эффективность¹. Особый интерес к созданию педагогического репертуара также во многом объясняется тем, что в 1940–1950-х годах к числу наиболее значительных авторов детской музыки принадлежали композиторы Сан Тун и Дин Шаньдэ², обучавшие молодого Ван Лисана в Шанхайской консерватории.

Итоговый вариант цикла «Детская невинность» (1959–2007) включает в себя 17 пьес. Это самый крупный и многосоставный среди фортепианных циклов Ван Лисана: «Детский велосипед», «Капли дождя», «Детский смех», «Первый ясный день», «Телефонный звонок», «Кривое зеркало», «Баркарола», «Юные друзья», «Мечты», «Пастушья песня», «Живая беседа», «Вечерняя заря», «Утренняя музыка», «Игрушка», «Народная песня № 1», «Народная песня № 2» и «Народная песня № 3». В указанных пьесах отразились детские воспоминания композитора, впечатления от его занятий с детьми, светлое «юношеское» мировосприятие и, в то же время, – мудрость и глубокое знание жизни. На особый философский подтекст указывает и название «Детская невинность», данное циклу пожилым и видевшим многое в жизни автором.

Из многочисленных детских циклов европейских композиторов наиболее близок к циклу Ван Лисана «Детский альбом» П. Чайковского. Современный исследователь выделяет два основных типа фортепианных «Детских альбомов», создававшихся в XIX–XX вв.: лирико-созерцательный и лирико-повествовательный [8, с. 13]. Очевидно, что циклы Чайковского и Ван Лисана тяготеют ко второму типу: здесь наблюдается «поэтапное проживание вместе с лирическим героем произведения его судьбы» [Там же, с. 16], прослеживается единая «сюжетная» логика – детские будни. При этом для обоих циклов характерен определенный универсализм, стремление не сосредоточивать свое внимание на какой-либо одной области жизни ребенка, а показать ее основные грани: радостные утра и спокойные вечера, игры и мечты, интерес к «большому» миру взрослых. Так или иначе, заметно определенное сходство между циклами Чайковского и Ван Лисана. Заметим, что «Детский альбом» Чайковского, в свою

очередь, явился оригинальным русским преломлением образов и мотивов «Альбома для юношества» Шумана. В автографе Чайковского был дан красноречивый подзаголовок: «Сборник легких пьесок для детей. Подражание Шуману» [9, с. 32]. Благодаря этому выстраивается линия преемственности от «Альбома для юношества» Шумана к «Детскому альбому» Чайковского и далее – к циклу «Детская невинность» Ван Лисана.

По-видимому, данная логическая связь является одной из причин того, что Ван Лисан, создавая цикл с ярко выраженным национальным колоритом, демонстрирует и опору на многообразные традиции европейской музыки. Так, в большинстве пьес цикла «Детская невинность» можно найти легко узнаваемые семантические фигуры и обороты, типичные для жанровой сферы детской музыки западных композиторов. Например, в темах пьес «Детский велосипед», «Баркарола» и «Народная песня № 2» содержатся остигнато повторяющиеся фигуры «скольжения» и «качания», которые как бы создают ощущение ровного, однородного движения. Для воссоздания «вращательного эффекта» в начале пьесы «Детский велосипед» (Пример 1) автор использует аналогичные фигуры, состоящие из восходящих шести восьмых, в партии левой руки. Однако нельзя не отметить, что в основу указанных фигур полагается звукоряд пентатонического чжи-лада от разных звуков, придающий музыке пьесы китайский колорит.

Среди других звукоизобразительных приемов, характерных для европейской инструментальной музыки, Ван Лисан нередко отдает предпочтение полифоническим приемам. Например, в пьесах «Телефонный звонок», «Живая беседа», «Юные друзья» используются имитационные «переключки». В основу «Телефонного звонка» положена многократно повторяемая фигура репетиции из четырех звуков, изображающая трель стационарного дискового телефона (Пример 2). Данная фигура становится основным строительным материалом, на который наслаиваются секундовые созвучия, добавляются мелодические попевки пентатонного типа или же формируется кварто-секундовая, квартовая и квинтовая вертикаль. Композитор остроумно развивает звучание «телефонной трели», подвергая его вариантным и вариационным изменениям, типичным для китайской народной музыки.

Кроме того, в некоторых пьесах, опирающихся на европейскую ладотональную основу, встречается и традиционная семантика тоналностей: C-dur – солнце и радость («Первый ясный день»), Des-dur – светлая лирика («Вечерняя

заря»). Явный отпечаток на фактурно-гармоническое изложение отдельных миниатюр Ван Лисана наложило его давнее увлечение музыкой французского импрессионизма («Детский велосипед», «Баркарола»).

Особый интерес в плане стилистики и гармонического построения вызывает мелодика пьесы «Мечты», поскольку здесь не просто возникает европейская семиступенная тоналность, но используется блюзовый лад. Несмотря на отсутствие ключевых знаков, в начале пьесы отчетливо ощущается G-dur, поскольку *g* является осевым тоном в мелодии партии правой руки и звучит как басовый органнй пункт в партии левой руки (Пример 3). С первых же тактов возникает типичная для блюзового лада вариантность одной из ступеней – в данном случае VII: в т. 2 последовательно звучат *f*, *fis* и снова *f*, то есть приводятся и натуральный, и пониженный варианты VII ступени. Последующий двутакт варьирует данный мотив, затем в тт. 5 и 6 следует переход в C-dur, где звучат пониженная VI ступень (*as*), пониженный и натуральный варианты VII и II ступеней (*b* и *h*, *cis/des* и *d*). В конце пьесы возникает и вариантное понижение III ступени, а также трезвучия на пониженных II, III и VII ступенях. Тем самым мысли «мечтателя» обращаются, по-видимому, в сферу неакадемической музыки (блюз), что позволяет Ван Лисану продемонстрировать свободное владение различными приемами из сферы европейской гармонии.

Помимо европейских композиторских техник, в цикле Ван Лисана встречаются элементы заимствования из произведений западных классиков. Так, первый скерцозно-маршевый элемент из пьесы «Кривое зеркало» (Пример 4) представляет собой аллюзию начальной фразы «Марша» из балета «Щелкунчик» П. Чайковского (Пример 5). Автор как бы соотносит два мира – реальный и призрачный, зазеркальный. Отсюда постоянное сопоставление двух контрастных элементов: отрывистого скерцозно-маршевого, основанного на мелких длительностях, и задумчивого, в котором «плывущие» легатные линии четвертных и половинных длительностей словно «блуждают» в волшебном мире. Некоторые факты биографии Ван Лисана позволяют предположить, что композитор мог быть знаком с музыкой Чайковского³. В прославленном балете «Марш» является частью детских сцен, а значит, вполне мог ассоциироваться у Ван Лисана с музыкой для детей.

Очевидный вальсовый характер (трехдольность, остигнато повторения баса в партии левой руки, мелодическое кружение) еще одной пьесы из мира детства – «Игрушка» – напоминает о «Новой кукле» Чайковского. Однако в музы-

ке Ван Лисана отсутствует трепетная лиричность, свойственная указанной пьесе из «Детского альбома». У китайского автора «Игрушка» – кукольный, как бы механистичный танец. Отрывистое стаккатное звучание, «бесконечное» повторение автентического хода в басу, постоянное звучание одних и тех же мотивов в партии правой руки создают эффект безостановочного «заводного» движения (Пример 6).

Если проводить аналогии с детской музыкой других композиторов, то наиболее близким по звучанию будет «Вальс-шутка» из «Танцев кукол» Шостаковича с его хрупкой «игрушечностью» (Пример 7): тот же *C-dur* с постоянными шагами баса от I ступени к V, тот же штрих стаккато в мелодии и аккомпанементе, та же отрывистость повторяющихся кратких мотивов и в результате – эффект «кукольности».

Однако, в отличие от музыки вышеназванных композиторов, Ван Лисан сохраняет ощущение европейской тональности только в начале произведения. Тоническое трезвучие уже во второй фразе сменяется тоникой с секстой, далее мелодия временами гармонизируется кластерами. Поначалу она опирается на ступени До мажора, затем секвенцирование диатонических бесполутоновых мотивов приводит к появлению далеких от данной тональности звуков *fis, cis, dis* и т. д. Так формируется расширенная двенадцатиступенная тональность, где в роли опор выступают звуки гун-лада от *c*. В результате европейский танец приобретает китайский колорит.

Интересно, что если музыкально-стилевая сторона цикла «Детская невинность» вбирает в себя черты европейской и китайской композиторской школ, то с точки зрения образной сферы цикл Ван Лисана отражает только историко-культурные реалии Китая. Например, творчество Чайковского формировалось на почве русской культуры, преломляло установки романтической эстетики, и не случайно композитор соотносит жизнь ребенка с волшебным сказочным миром («Нянина сказка», «Баба-Яга» и т. д.). Важное место занимают у Чайковского и неотъемлемые от русского быта XIX века христианские образы («Утренняя молитва», «В церкви»). В отличие от этого, в цикле «Детская невинность» Ван Лисан совсем не обращается к религиозной сфере, которой в бытовом сознании Китая второй половины XX века не придавалось существенного значения. Волшебный мир в данном произведении также отсутствует. Напротив, композитор делает акцент на реальных вещах и явлениях XX века, «начиненного» механизмами и различными достижениями технического прогресса. Такие заголовки, как

«Детский велосипед», «Кривое зеркало», «Телефонный звонок» невозможны в цикле Чайковского, поскольку отражают реалии иной эпохи.

Прекрасно осознавая роль фольклорного элемента в воспитании ребенка, Ван Лисан создает немало детских пьес, в основу которых положены особенности китайской традиционной музыки. О национальной своеобразии многих пьес «Детской невинности» свидетельствует использование кварттовых, квинтовых и секундовых структур. Например, чередование больших секунд *d-e*, дополненное звучностью минорного трезвучия и обилием малых секунд (*e-f, a-b, d-es*), в «Народной песне № 1» воспроизводит свободное нетемперированное звучание, характерное для китайских народных инструментов (Пример 8). Пьесы из указанного цикла служат примером увлекательной и вместе с тем содержательной детской музыки, пробуждающей любовь к родной земле и приобщающей ребенка к народному искусству.

В плане драматургической логики содержание цикла Ван Лисана выстроено по линии «от индивидуального к общему» или «от личного к универсальному»: начиная с «частных» деталей и образов детской жизни и быта («Детский велосипед», «Детский смех» и т. д.), автор как бы восходит к общезначимому – картинам природы и воплощению народной культуры. Жизнь ребенка становится частью жизни его страны и народа. Характерно, что во второй половине цикла Ван Лисана образы игр и развлечений практически исчезают, при этом природное и фольклорное начала приобретают все большее значение. Образы природы запечатлены в пьесах «Пастушья песня», «Вечерняя заря», «Утренняя музыка», после чего масштабное целое венчается тремя следующими подряд «Народными песнями». Если в предыдущих пьесах автор соединяет стилистические черты западной музыки с национальными, то в завершении цикла акцентируются китайские традиционные элементы. Все три «Народные песни» основаны на цитатах из музыки различных регионов Китая – провинций Хунань, Хэбэй, Шаньси и Внутренней Монголии, которые географически представляют юго-восток, восток, центр и север страны соответственно. Таким образом, три заключительных номера – это обобщенный музыкальный портрет родной страны. В завершении цикла «Детская невинность» Ван Лисан утверждает национальный фольклор в качестве источника своего творчества, а тему Родины – как главный мотив, с которым неразрывно связана жизнь каждого отдельного человека.

Заметим, что ни в одном из знаменитых детских циклов европейских композиторов

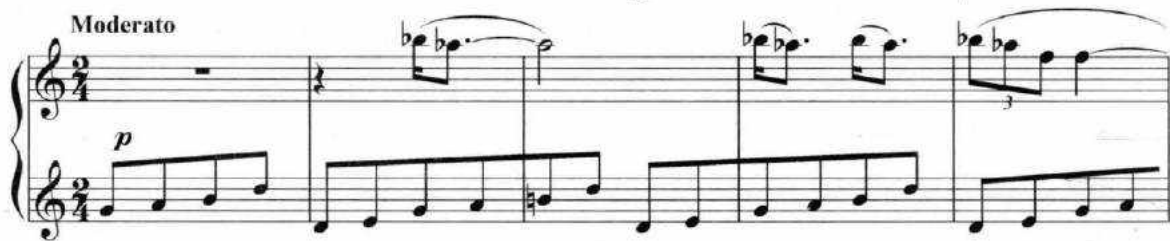
² Циклы «Весеннее путешествие» (1945) и «Счастливый праздник» (1953) Дин Шаньдэ, а также «Маленькая сюита для детей» (1958) Сан Туна до сих пор считаются основой китайского детского фортепианного репертуара.

³ Ван Лисан учился в консерватории Шанхая, которому еще на рубеже XIX–XX вв. принадлежала важнейшая роль в освоении европейских музыкальных традиций. Впоследствии творческая деятельность композитора разворачивалась в Шанхае и Харбине – двух городах, явившихся крупнейшими центрами русской эмиграции. Здесь работали музыкальные школы, созданные выходцами из России: открытая в 1921 г. Первая Харбинская музыкальная школа и возникшая в 1936 г. в Шанхае Первая Русская музыкальная школа. Русские педагоги, преподававшие в названных учебных заведениях, привезли с собой и активно использовали привычный для себя детский репертуар, неотъемлемой частью которого является «Детский альбом» Чайковского.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Ван Лисан. «Детский велосипед»



Пример 2

Ван Лисан. «Телефонный звонок»

Пример 3
Ван Лисан. «Мечты»



Пример 4
Ван Лисан. «Кривое зеркало»

Allegretto



Пример 5
П. Чайковский. Марш из балета «Щелкунчик»

Tempo di marcia viva



Пример 6
Ван Лисан. «Игрушка»

Музыкальный фрагмент «Игрушка» Ван Лисан. Музыка записана для фортепиано, 3/4 такта. Динамики: *p*, *pff*, *p*.

Пример 7
Д. Шостакович. «Вальс-шутка» из цикла «Танцы кукол»

Спокойно, сдержанно

Музыкальный фрагмент «Вальс-шутка» Д. Шостакович. Музыка записана для фортепиано, 3/4 такта. Динамики: *p*, *pff*, *p*. Темп: Спокойно, сдержанно.



ЛИТЕРАТУРА

1. 甘春燕. 浅谈民间音乐教学与幼儿发展 // 教育教学论坛. 2014. 第12期. 页码: 272–273 / Ган Чуньян. О преподавании народной музыки и детском развитии // Форум образования и преподавания. 2014. № 12. С. 272–273.
2. Гайдай П. В. Фортепианная культура Китая: пути становления национальной школы: монография. Чита: Изд-во Забайкальского гос. ун-та, 2016. 193 с.
3. 居其宏. 共和国音乐史 1949–2008. 北京: 中央音乐学院出版社, 2010. 页码: 199 / Цзю Цихун. История музыки в КНР: 1949–2008. Пекин: Изд-во Центральной консерватории, 2010. 199 с.
4. Чжао Цзэхуа. Творчество Ван Лисана как отражение вызовов времени в контексте культурной политики Китая (на примере баллады «Песнь о партизанах») // Ретроспективно-прогностические концепты Нижегородского философского клуба: материалы LI Международного академического симпозиума. Н. Новгород: НФК, 2023. С. 84–89.
5. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展 // 华乐出版社. 1996. 第8期. 页码: 81–82 / Бянь Мэн. Формирование и развитие китайской фортепианной культуры // Китайская музыка. 1996. № 12. С. 81–82.
6. 罗雪娇. 二十世纪上半叶中西方钢琴音乐创作对比研究——以丁善德的《快乐的节日》和肖斯特科维奇的《儿童组曲——钢琴曲6首》为例, 新乡: 河南师范大学, 2012, 页码: 61 / Ло Сюэцяо. Сравнительное исследование китайских и западных фортепианных музыкальных композиций первой половины XX века (на примере «Счастливого праздника» Дин Шаньдэ и «6 детских пьес для фортепиано» Д. Шостаковича): дис. ... канд. иск. Синьсян, 2012. 61 с.
7. Чжао Цзэхуа, Брагина Н. Н. Жизнь и творчество Ван Лисана в историко-культурном контексте // Научный поиск: личность, образование, культура (Шуя). 2022. № 3. С. 67–73.
8. Булкин А. И. Фортепианный детский альбом: пути становления, поэтика жанра: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.03). Киев, 2005. 16 с.
9. Дробышева-Разумовская Л. И., Бородин Б. Б. О русской традиции жанра «Фортепианный альбом для детей и юношества» // Художественное образование и наука. 2017. № 3. С. 29–37.
10. 汪立三. 新潮与老根——在香港《第一届中国现代作曲家音乐节》上的专题发言 // 中国音乐学, – 北京: 人民音乐, 1986. – 页码: 4 / Ван Лисан. Новые веяния и старые традиции: Выступление на Первом фестивале музыки современных китайских композиторов в Гонконге // Китайское музыковедение. Пекин: Народная музыка, 1986. С. 44–48.

REFERENCES

1. 甘春燕. 浅谈民间音乐教学与幼儿发展 // 教育教学论坛. 2014. 第12期. 页码: 272–273 / *Gan Chunyan*. An Introduction to Folk Music Teaching and Early Childhood Development. In: Education and Teaching Forum. 2014. No. 12. Pp. 272–273.
2. *Gayday P.* Fortepiannaya kul'tura Kitaya: puti stanovleniya natsional'noy shkoly [Piano Culture of China: Ways of National School Formation]. Chita: Transbaikalskaya gosudarstvennaya universiteta, 2016. 193 p.
3. 居其宏. 共和国音乐史 1949–2008 / 居其宏. – 北京: 中央音乐学院出版社, 2010. 页码: 199 / *Ju Qihong*. History of Music in the Republic: 1949–2008. Beijing: Central Conservatory of Music, 2010. 199 p.
4. *Zhao Zehua*. Tvorchestvo Van Lisana kak otrazhenie vyzovov vremeni v kontekste kul'turnoy politiki Kitaya (na primere ballady “Pesn' o partizanax”) [Wang Lisan's works as a reflection of the time challenges in the context of Chinese cultural policy (on example of the Ballad “Song on the Guerrillas”)]. In: Retrospektivno-prognosticheskie kontsepty Nizhegorodskogo filosofskogo kluba [Retrospective-Prognostic Concepts of the Nizhny Novgorod Philosophical Club]: materials of the 51st International Academic Symposium. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod Philosophical Club, 2023. Pp. 84–89.
5. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展 // 华乐出版社. 1996. 第12期. 页码: 81–82 / *Bian Meng*. The Formation and Development of Chinese Piano Culture // Chinese Music. 1996. No. 8. Pp. 81–82.
6. 罗雪娇. 二十世纪上半叶中西方钢琴音乐创作对比研究——以丁善德的《快乐的节日》和肖斯特科维奇的《儿童组曲——钢琴曲6首》为例, 新乡: 河南师范大学, 2012, 页码: 61 / *Luo Xuejiao*. A comparative study of Chinese and Western piano music compositions in the first half of the 20th century (Ding Shande's “Happy Holiday” and D. Shostakovich's “6 Pieces for Piano”): Ph. D. Thesis. Xinxiang, 2012. 61 p.
7. *Zhao Zehua, Bragina N.* Zhizn' i tvorchestvo Van Lisana v istoriko-kul'turnom kontekste [The Life and Creative Work by Wang Lisan in Historical and Cultural Context]. In: Nauchnyj poisk: lichnost', obrazovanie, kul'tura [Scholarship Search: Personality, Education, Culture (Shuya)]. 2022. No. 3. Pp. 67–73.
8. *Bulkin A.* Fortepiannyj detskiy al'bom: puti stanovleniya, poetika zhanra [Piano children's album: ways of formation, poetics of the genre]: Abstract of Ph. D. Thesis. Kiev, 2005. 16 p.
9. *Drobysheva-Razumovskaya L., Borodin B.* O russkoy traditsii zhanra “Fortepiannyj al'bom dlya detey i yunoshstva” [On the Russian tradition of the genre “Piano album for children and youth”]. In: Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art Education and Scholarship]. 2017. No. 3. Pp. 29–37.
10. 汪立三. 新潮与老根——在香港《第一届中国现代作曲家音乐节》上的专题发言 // 中国音乐学, – 北京: 人民音乐, 1986. 页码: 4 / *Wang Lisan*. New Currents and Old Traditions: The appearance at the First festival of modern Chinese composers' music in Hong Kong. In: Chinese Musicology. Beijing: People's Music, 1986. Pp. 44–48.

Чжао Цзэхуа

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

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE



УДК 784.4

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_68

И. И. КУЛОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ХРИСТИАНСКОЙ КАНОНИЧЕСКОЙ И ТРАДИЦИОННОЙ ОБРЯДОВОЙ СФЕР В КУЛЬТУРЕ ОСЕТИН

Статья посвящена изучению влияния канонических практик на народную обрядовую культуру осетин. Для выявления общности элементов традиционного и религиозного ритуалов приводятся исторические сведения о христианстве в среде осетин (аланов), рассматриваются отдельные составляющие обрядового моления у священного локуса, подвергаются анализу компоненты его интонационной сферы. На основе археологических данных, зафиксированных в трудах исследователей, сведений письменных источников и документов, содержащихся в различных сборниках, описаны основные этапы христианизации этноса и характер проникновения элементов религиозного культа в традиционную ритуальную сферу. Обнаружены связи отдельных элементов обозначенного культа с составляющими православного богослужения. Процесс взаимодействия народной культуры осетин с христианством, начавшийся еще в VI столетии и протекавший с различной степенью интенсивности в различные периоды, продолжается и в настоящее время. Результаты данного взаимодействия находят свое отражение в локативном, коммуникативном, акциональном и вербальном кодах обрядов: местом совершения множества обрядов является дзуар, соотносимый с церковью; в качестве актора выступает дзуарылаг, уподобляемый священнику; присутствующие при совершении ритуальных действий люди принимают в них молитвенное участие. Традиционные молитвословия сходны с каноническими на структурном и содержательном уровнях и в интонационном воплощении: членение на стихи и строки, рефренные формы молитв, диалогическая форма построения, распределение текста между актором и присутствующими, периодичность, упорядоченность отношений долгот, звуковысотная определенность, музыкально-интонационная дифференциация – псалмодирование на одном тоне или воплощение интонационной конфигурации (волны) в зависимости от формообразующего фактора (ударения, цезуры).

Ключевые слова: интонационное воплощение традиционных молитв осетин, обряды осетин, традиционные молитвы осетин, христианство в Осетии.

Для цитирования: Кулова И. И. Взаимодействие элементов христианской канонической и традиционной обрядовой сфер в культуре осетин // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 68-76.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_68

I. KULOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

INTERACTION OF THE ELEMENTS OF THE CHRISTIAN CANONICAL AND TRADITIONAL RITUAL SPHERES IN OSSETIAN CULTURE

The article is devoted to the influence of canonical practices on the folk ritual culture of the Ossetians. To reveal the commonality of the elements of traditional and religious rituals, the author shares historical information about Christianity among the Ossetians (Alans), considers separate components of ritual prayer at the sacred locus and analyzes the components of its intonational sphere. On the basis of archaeological data, found in the works of researchers, information from written sources and documents from various collections, article describes the main stages of the Christianization of the ethnos and the nature of the

penetration of elements of the religious cult into the traditional ritual sphere. Connections of its individual elements with the components of Orthodox worship are found. The process of interaction between the Ossetian folk culture and Christianity, which began as early as the 6th century and proceeded with varying degree of intensity in different periods, continues nowadays. Its results are reflected in the locative, communicative, actional and verbal codes of rites: the place where many of them are performed is the *dzuar*, which is associated with the church; in this case, the *dzuarylæg* plays a role similar to a priest; and people, present during the performance of a ritual, take part by praying. Traditional prayer books are similar to the canonical ones on the structural and content levels as well as intonationally (division into verses and lines, refrain forms of prayers, dialogic form of construction, distribution of the text between the “priest” and the people, periodicity, orderliness of relations between notes value, sound pitch definiteness, musical and intonation differentiation – psalmody on one tone or the embodiment of an intonation configuration (wave) depending on the formative factor (stresses, caesurae).

Keywords: intonation embodiment of traditional Ossetian prayers, Ossetian rituals, Ossetian traditional prayers, Christianity in Ossetia.

For citation: *Kulova I. Interaction of the elements of the Christian canonical and traditional ritual spheres in Ossetian culture // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 3. Pp. 68-76.*

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_68

Обрядовая сфера традиционной культуры осетин наряду с культурой этноса в целом испытала на себе влияние христианства, степень воздействия которого то усиливалась, то ослаблялась на протяжении всего исторического развития осетинского народа начиная с эпохи предков осетин – аланов. Первое «соприкосновение» осетин с одной из трех мировых религий, согласно исследованиям ученых, произошло еще в VI веке новой эры вследствие политических отношений западных аланов с Византией [1, с. 7].

В X–XIII веках христианство занимало в Алании относительно устойчивое положение, о чем свидетельствуют сохранившиеся до наших дней архитектурные памятники, среди которых *Хохы дзуар* (Горы дзуар¹) – Храм на горе Тепли (XI в.), *Зруджы Майрæм / Хозиты Майрæм* (Зруга Майрæм / Хозиевых Майрæм²) – Храм Богородицы в селении Зруг (XI–XII вв.), *Нузалы аргъуан* (Нузала церковь) – церковь в селении Нузал.

Храм на горе Тепли по архитектурному устройству соответствует нормам строительства христианских храмов: здание обращено на восток, имеет два пастофория³ с восточной стороны и по форме напоминает корабль. Под полом храма были обнаружены иконы, крестики, жертвенные наконечники стрел (возможно, имеются в виду копь, используемые для того, чтобы вынуть частицы из просфор и вырезать и раздробить Агнца на Литургии) [4, с. 183].

Храм Богородицы в селении Зруг также запечатлевает элементы архитектуры христианских церквей: единственным входом служит проем в западной части южной стены, что является характерной чертой средневековых грузинских храмов; в восточной стене четырехугольной постройки имеется апсида с пастофориями по

обеим сторонам. На верхнем ярусе апсиды сохранились фрески, изображающие фигуры апостолов, на нижнем – святителей с Евангелием. На стенах различимы библейские сюжеты: «Встреча Марии с Елизаветой», «Распятие», «Жены-мироносицы у гроба», «Чудо святого Евстафия» [5, с. 101].

Нузальский храм, именуемый и часовней (из-за своих малых размеров), являет собой образец полноценной церкви, так как имеет все, необходимое для совершения Литургии: преграду, алтарь, протесис [6, с. 11]. Роспись алтаря создает визуальную композицию богослужения: в верхнем регистре – трехчастный Деисус (Христос, Богородица и Иоанн Креститель в окружении Ангельского Воинства), в нижней части представлены образы создателей текстов литургии – Василия Великого и Иоанна Златоуста [6, с. 10, 11]. Во втором регистре наоса изображены мученики Георгий и Евстафий; на западной стене написан «процветший» крест [Там же, с. 9, 11].

Наличие христианских культовых сооружений подтверждает факт функционирования религиозного канона в аланском обществе, однако возникает вопрос о формах и способах его воплощения в обрядовой сфере. В «Аланском послании» (1240) епископа Феодора, направленного в Аланию на пастырское служение Константинопольским патриархом, повествуется о том, что, достигнув вверенных ему земель, Феодор «испытал горькое разочарование, застав свою паству христианской лишь по имени». И далее: «У Алан были повсюду священники из местных людей [курсив мой. – И. К.]; так как они были поставлены незаконно, то епископ Феодор, после долгих колебаний, совершил над ними вторичное рукоположение» [7, с. 9].

Представленные свидетельства отчасти обнаруживают среди населения бытование народного христианства, на что указывают многие ученые. Под «священниками из местных людей», вероятно, понимаются служители святых мест (*дзуаров*). По всей видимости, уже в этот период появляются предпосылки процесса «постепенного, закономерного ослабления канонического православия» и усиления трансформировавшихся в течение нескольких веков индоиранских представлений, а также влияния кавказских культур, отнесенного М. Э. Мамиевым к концу XIV – началу XV века и связанного с исчезновением Аланского государства [8, с. 237]. Кроме того, за пределы границ Алании был перенесен кафедральный центр Аланской епархии⁴ [9, с. 170], что усложняло деятельность митрополита в рамках вверенной ему территории и отразилось на деятельности клира и религиозной жизни населения: «Духовные и религиозные запросы населения Алании удовлетворялись преимущественно низшими слоями клира, формировавшимися из лиц местного происхождения» [9, с. 170].

В XVIII веке начался третий этап христианизации этноса. Данный этап проходил параллельно с процессом присоединения Осетии к Российской империи, большую роль в осуществлении которого сыграла деятельность духовных лиц. Первым документом, свидетельствующим о стремлении церковных иерархов довести до чиновников Российской империи сведения о процессах в осетинском сообществе, является «Донесение грузинского архиепископа Иосифа и архимандрита Московского Знаменского монастыря Николая императрице Елизавете Петровне о возможности приведения осетинского народа в православную веру и принятия им русского подданства» (не позднее конца ноября 1742 года). Указанный документ содержит краткое описание религиозного состояния осетинского общества, сведения о благосклонности к христианской вере и просьбу направить духовных лиц, способных проповедовать Слово Божие и крестить народ: «...иноверцы к тем церквам Божиим охотно прибегают, и святые посты Великой, Госпожин и Филиппов постно содержат. <...> Точию таковых духовных персон, которые бы могли семя Слова Божия в тех не просвященных народах сеять и чрез святое крещение привести их в православную веру, никого не имеется, и за тем принуждены они только одну молитву творить, взирая на небо, а других молебниц, яко идололатры творят, отнюдь того не дерзают и слухом слышать не хотят» [10, с. 30]. Изложенное архиепископом Иосифом подтверждается

в «Донесении грузинского игумена Христофора Коллегии иностранных дел о географическом местоположении осетинского народа и о склонности его к православной христианской вере» (не позднее конца декабря 1743 года) [10, с. 40].

25 мая 1745 года в Дигорию прибыла делегация духовенства, в состав которой вошли архимандрит Пахомий, игумены Христофор и Николай, иеромонах Ефрем (все четверо – грузинского происхождения). Здесь участники миссии проводили беседы о христианстве с имеющими на это желание жителями, изучали обычаи и ритуалы местного населения. На последние, как следует из описания, повлияла, помимо христианской, культура ислама и «татарской закон» [10, с. 74]. Среди осетин были те, кто выражал, готовность к принятию крещения: в период с 26 мая по 13 июля 1747 года таинство приняли 760 человек [10, с. 111]. Встречались и крещенные ранее, как правило в Грузии. Там же, в монастыре Иоанна Крестителя, пребывал иеромонах Парфений – «один из природных дигоров» [10, с. 92].

О состоянии обрядовой сферы осетинского общества середины XVIII века свидетельствуют и описания А. И. Ригельмана – инженера-строителя крепости Дмитрия Ростовского: «А что касается до осетинцев, то оные – за неимением священников – остались еще и до нынешних времен при некоторых христианских обрядах, точию без крещения. Однако ж, по желанию их, ныне чрез определенных от нашего Святейшего Синода грузинских архимандрита и священников крестятся и приводятся к закону» [11, с. 54].

В этот период началось строительство новых храмов. «При том же были прежние селения, там еще и поныне каменные церкви в целости состоят, только уже без покровов, со святым иконным на стенах писанием. И на камнях, лежащих на старинных кладбищах, высечены, а иные, совсем сделанные, кресты и поднесь находятся» [11, с. 54].

Приведенные выше сведения необходимы для изучения обрядовой культуры осетин, отдельные составляющие которой рассматривались учеными разного времени. Ритуал в свете календарного цикла, его структура и содержание являются предметом исследования В. Ф. Миллера (1881–1887), Л. А. Чибирова (1976) и В. С. Уарзиати (1990) [12; 3; 13]. В названных трудах авторы также указывают на связь некоторых традиционных обрядов с христианскими. В центре внимания М. В. Дарчиевой (2009), В. И. Бекоева (2010) и Д. В. Сокаевой (2020) оказывается поэтическая сторона культа [14; 15; 16]. В монографии Д. М. Дзалиевой (2014) представлен целостный анализ свадебного обряда, освещающий и его музыкальный компонент [17]. Однако

имеется лишь несколько работ (принадлежащих автору статьи), в которых проводятся параллели между традиционным обрядом и каноническим богослужением осетин и сравниваются их интонационные сферы [18; 19; 20].

В XXI веке одним из важнейших локусов совершения традиционных ритуалов осетин остаются *дзуары*. Вследствие сходности множества из них с христианскими храмами (часовнями), наличия на их территории предметов религиозного культа некоторые исследователи считают *дзуары* трансформацией средневековых христианских церквей [4; 5; 8; 6].

Посещение *дзуаров* является неотъемлемой частью ряда праздников. У *дзуара* освящаются кусарт⁵ и пироги, составляющие *кувинаг* – то, над чем читается молитва. Молитву над *кувинагом* (как правило, не позже полудня) совершает *дзуарылæг* (*дзуар* + мужчина / человек)⁶ – мужчина, избираемый ежегодно по жребию и непрерывно несущий подвиг постничества. Только *дзуарылæг* имеет право входа за ограду *дзуара* – *дзуары сис*⁷.

Содержание молитвы связано с конкретным праздником, текстовое воплощение не имеет строгой регламентации, а носит импровизационный характер. Однако существуют обязательные элементы содержательной структуры. В первую очередь, независимо от того, кому или чему посвящено моление, актер взывает к *Хуыцау* – верховному божеству осетинского пантеона⁸, затем (как правило) «оглашает» причину, по которой собрались присутствующие, далее обращается к *Уастырджы* – покровителю мужчин и путников⁹ и к патрону, в честь которого возведен *дзуар* и у которого испрашиваются различные блага для присутствующих. Также в молитве могут упоминаться иные патроны и небожители, небесные силы – *зæдтæ æмæ дауджытæ*. В качестве примера приведем отрывок из молитвы старшего у святилища Реком¹⁰ в переводе автора статьи¹¹ (Приложение 1).

Каждое обращение *дзуарылæг* (или, в некоторых случаях, *хистæр* – букв. «старшего», выбранного в качестве актера) сопровождается возгласом присутствующих мужчин «Оммен!» – «Аминь!» или «Оммен, Хуыцау!» – «Аминь, Хуыцау!», что напоминает диалогическое построение некоторых чинопоследований канонической религиозной практики, например хиротесии¹³ (во время пострижения архиереев произносит слова: «Во имя Отца», протодьякон и посвящае-

мый отвечают: «Аминь!», «И Сына» – «Аминь!», «И Святаго Духа» – «Аминь!»).

Помимо этого, все благопожелания завершаются стандартной словесной формулой, которая может меняться или не меняться на протяжении молитвы: «Хуыцау ахæм арфæ ракæнæд!» – «Хуыцау такое благословение [да] пошлет!»; «Уыцы ахъаз нын бакæ!» – «Эту помощь нам окажи!»; «Иемæ се 'ппæты дæр Рекомы хорзæх уæд!» – «Так всех их Рекома милость [да] будет!» и пр. Это сближает строение традиционных осетинских молитв с текстами акафистов, о чем в статьях «Христианские черты в традиционных осетинских молитвах: “Мад Майрæмы зарæг”» и «Христианские черты в традиционных осетинских молитвах: “Никколай зар”» пишет и литературовед О. Гурциева. Исследователь проводит сравнительный анализ содержания и структуры народных молитв (песен) и акафистов Богородице и святителю Николаю, в результате чего выявляется ряд совпадений, подтверждающих предположение о том, что в основу традиционных текстов положены канонические религиозные тексты [22; 23].

Характерной чертой произнесения традиционных молитв является использование элементов тонированной речи, присущей церковной традиции: разбивка на стихи, ритмизация (группировка длительностей соответственно фразовой акцентуации), звуковысотная организация текста (декламация в пределах терции с резким спадом – нисходящим скачком, ярко выраженной акцентировкой в окончании стихов (Пример 1¹⁴). На это указывает и расшифровка молитвы (обрядового приговора) снятия фаты – *хызисæны куывд* (Пример 2).

Таким образом, в процессе христианизации осетин наблюдается прерывистость, троекратная инверсия. Адаптация религии проходила в условиях развития народной культуры, в результате чего имело место взаимопроникновение элементов религиозного канона и традиционного обряда. Почитание *дзуара* как сакрального, священного места сравнимо с почитанием христианского храма, где совершаются церковные таинства, а *дзуарылæг*, наделенный определенными обязанностями и функциями, сопоставим со священником. При произнесении традиционных молитв используются те же речевые элементы, что и в чтении канонических сакральных текстов.

•—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

¹ Дзуар – традиционный священный локус. У осетин слово «дзуар» применяется также в значении «крест» или «покровитель».

² Майрæм – арабский вариант древнееврейского имени *Мариам*, от которого происходит и женское имя

Мария. Известно по меньшей мере три различных взгляда на функции божества *Мады Майрагм* (или просто *Майрагм*). Согласно первому, *Мады Майрагм* является покровительницей женщин, чадородия и детей. Второй основан на предположении о том, что такое понимание возникло под влиянием христианской религии и ранее имя *Мады Майрагм* было закреплено за покровителем мужчин [2, с. 404]. Третий соотносит образ *Мады Майрагм* с *Божией Матерью Марией*. Л. А. Чибиров проводит параллель между *Мады Майрагм* и богиней «животворной силы и плоти» *Мягцели* (у ингушей), женским божеством *Тушולי* (общим для чеченцев, ингушей и грузин-тушинцев), *Мерем* (у кабардинцев) и *Байрым* (у балкарцев) [3, с. 197].

³ Пастофорий (гр. *пастоφόρια*) – вспомогательные богослужебные помещения по обеим сторонам центральной апсиды.

⁴ Исходя из результатов анализа ряда источников, начиная с рубежа XI–XII веков до конца 80-х годов XIV века он располагался в крепости Сотитиуполь (Лазское царство), с 90-х годов XIV века по начало второй половины XV века в Трапезунде, затем, до конца XV века, – в Свастии (Малая Азия) [9, с. 170].

⁵ Принесенное в жертву животное.

⁶ В настоящее время его функции часто выполняет назначенный для проведения обряда *хистар*.

⁷ Илаев Т. Э. Интервью 07.01.2020, г. Владикавказ (Личный архив Куловой И. И.).

⁸ В христианской богослужебной практике осетин номинация *Хуыцау* используется в значениях «Бог», «Господь».

⁹ *Уасгерги / Уастырдж* (уас – «божество», «божественный», «святой») у осетин часто отождествляется со св. Георгием.

¹⁰ Молитва старших на Рекоме [Видеозапись]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=18SboQETYqY> (дата обращения: 12.05.2023).

¹¹ В статье с целью сохранения синтаксической структуры и порядка слов исходного текста, отражающих специфику осетинского языка, предложен дословный перевод.

¹² *Каънын* – «делать». В зависимости от контекста приобретает различные значения [21, с. 579].

¹³ *Хиротесия* – посвящения в нижние чины клира: чтеца, певца, иподьякона, священосца.

¹⁴ Нотация И. И. Куловой.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

<p>– [Хуыцау], табу Дахицан! – Оммен, Хуыцау! – Абон Ирыстони тæккæ кадджындæр бæрæгбон у, Маенæ ацы кадджын кувæндонæй Хуыцаумæ кувæм Нæ сыгъдæг зæрдæ мæ не ’ртæ кæрдзынæй. Йемæ бæрстдзырд Дзы фæуæм – Хуыцау ахæм арфæ ракæнæд!¹² – Оммен, Хуыцау! – Хуыцауы бæрзæндтыл бадæг Сызгъæрин Уастырдж! Хистарæй, кæстарæй де уазæг фæуæм æмæ ныл алы бæрæгбон дзæбæхæй куыд цæуа, Нæ кæстаргæ рæствæндаг цæуой – Уыцы ахъаз нын бакæ! – Оммен, Хуыцау! – О, Реком! Маенæ дæ кадджын кувæндон ’стæм кадджын бæрæгбон. Йемæ [æмæ] ардæм кувæг адæм æрбашыди, дуне адæм. Йемæ се ’ппæты дæр Рекомы хорзæх уæд! – Оммен, Хуыцау! – Реком у амæндтæ уарæг, Фыдбылдыз сафæг. Йемæ уе ’ппæт дæр амæндтæй хайджын куыд уат, Фыдбылдызæй хызт куыд уат, Уыцы ахъаз уын Реком бакæнæд! – Оммен, Хуыцау! – Уæдæ хохæй быдырмае цыдæриддæр и зæдтæ æмæ дауджытæ, Уыдон нæ рафыделтæн цы ’ргом æххуыс фæкодтой, Уыдонæй дæр хайджын цы уæм, Хуыцау ахæм арфæ ракæнæд! – Оммен, Хуыцау!</p>	<p>– [Господи], слава Тебе! – Аминь, Господи! – Сегодня Осетии самый почитаемый праздник (есть), Вот из этого почитаемого молитвенного места Богу молимся Нашим чистым сердцем и нашими тремя пирогами. Так прощены от Него станем – Бог такое благословение [да] пошлет! – Аминь, Господи! – На Бога высоте сидящий Золотой Уастырдж! Что старшие, что младшие твоими гостями станем, и [для нас] каждый праздник хорошим чтобы наступал, Наши младшие прямыми дорогами чтобы ходили – Эту помощь нам окажи! – Аминь, Господи! – О, Реком! Вот в твоём почитаемом молитвенном месте находимся в по- читаемый праздник. И сюда молящиеся люди пришли, много людей. Так всем им Рекома милость [да] будет! – Аминь, Господи! – Реком [есть] счастья распределитель, Бед уничтожитель. Так все вы счастьем наделены чтобы были, От беды убережены чтобы были, Эту помощь вам Реком [да] окажет! – Аминь, Господи! – В таком случае от гор до полей какие существуют небожители, Те нашим древним предкам какому очевидную помощь оказывали, Те тоже наделены чтобы были, Бог такое благословение [да] пошлет! – Аминь, Господи!</p>
---	---

Пример 1
Молитва старшего у святилища Реком

Та - бу Де - хи - цен! Ом - мен. Хуышу!

А - бон И - рыс - то - ны тэк - кә кад - джын - дәр бә - рәг - бон у,

Мае - нае а - цы кад - джын ку - ван - до - най Хуышау - мае ку - вем

Нае сыгь - дөг зар - дә мае не 'ртә кәр - дзы - най.

Йе - мае бәрст - дзырд Дзы фәе - уам,

Хуы - шау а - хам ар - фәе ра - кә - нәд! Ом - мен. Хуышау!

Пример 2
Молитва снятия фаты [17, с. 300]

Фари, фари, фари! Адл. леп - пу - ыа мае ну пьех - пест чыга!

Фари, фари, фари! Кар - ку бә - дул - джын! Фари, фари, фари!

Ар - сау хьәе бул - джын! Фари, фари, фари! Фы - руе же - бут - джын!

Фари, фари, фари! Би - нон - тәи уар - зон! Фари, фари, фари!

Хьәе - бес - тәи ад - джын! Фари, фари, фари! Адл. леп - пу - ыа мае ну пьех - пест чыга!

ЛИТЕРАТУРА

1. Социально-политическая история Северного Кавказа (до распада СССР): сб. ст. М.: ИЭА РАН, 2015. Вып. 3. 89 с.
2. Сокаева Д. В. Сакральные персонажи и символы фольклорной прозы осетин: генезис, семантика, этнографический контекст: дис. ... д-ра филол. наук (10.01.09). М., 2018. 558 с.
3. Чибиров Л. А. Народный земледельческий календарь осетин. Цхинвал: Ирыстон, 1976. 279 с.
4. Сланов А. А. Высокогорный христианский храм Хохы дзуар // Аланское православие: история и культура: сб. ст. Владикавказ: Изд.-полигр. предприятие им. В. А. Гассиева, 2017. С. 179–187.
5. Кузнецов В. А. Христианство на Северном Кавказе до XV века. Владикавказ: Ир, 2002. 159 с.
6. Салбиев Т. К. Фрески Нузальского храма как памятник взаимодействия двух духовных традиций // Известия СОИГСИ. 2018. № 28. С. 5–18.
7. Кулаковский Ю. А. Христианство у Алан // Византийский временник: в 25 т. / под ред. В. Г. Васильевского, В. Э. Регеля. СПб.: К. Л. Риккер, 1898. Т. 5. Вып. 1. С. 1–18.
8. Мамиев М. Э. Аланское православие: история и традиция. М.: Институт истории и археологии РСО–Алания, 2014. 264 с.
9. Малахов С. Н. К вопросу о локализации епархиального центра в Алании в XII–XVI вв. // Аланы: Западная Европа и Византия: сб. ст. Владикавказ: Северо-Осетинский институт гуманитарных исследований, 1992. С. 149–179.
10. Блиев М. М. Русско-осетинские отношения в XVIII веке: сб. док-тов: в 2 т. Орджоникидзе: Ир, 1976. Т. 1. 512 с.
11. Ригельман А. И. Ведомость и географическое описание крепости святого Димитрия Ростовского с принадлежащими и прикосновенными к ней местами, сочиненное по Указу Правительствующего Сената в 1768 году. Ростов н/Д: Изд. Ростовского-на-Дону общества истории и древностей, 1918. 55 с.
12. Миллер В. Ф. Осетинские этюды. Владикавказ: Северо-Осетинский институт гуманитарных исследований. 1992. 716 с.
13. Уарзиати В. С. Праздничный мир осетин // Iriston.com – история и культура Осетии. URL: <http://www.iriston.com/nogbon/news.php?newsid=1102> (дата обращения: 07.07.2023).
14. Дарчиева М. В. Вербальный код обрядового текста // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 10. С. 189–193.
15. Бекоев В. И. Народная поэзия в системе традиционной культуры осетин: автореф. дис. ... д-ра филол. наук (10.01.09). Махачкала, 2010. 58 с.
16. Сокаева Д. В. Осетинская традиционная молитва: характеристика жанра // IV Всероссийский конгресс фольклористов: сб. науч. ст.: в 3 т. М.: ГРДНТ им. В. Д. Поленова, 2020. Т. 3: Комплексные исследования традиционной культуры. С. 351–357.
17. Дзлиева Д. М. Динамика исторического развития свадебного музыкального фольклора осетин. Владикавказ: СОИГСИ им. В. И. Абаева, 2014. 362 с.
18. Кулова И. И. Обряды, молитвословия и песни, посвященные Мады Майраэм // Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития: материалы III Всерос. науч.-практ. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. С. 64–68.
19. Кулова И. И. Национальные элементы в православном богослужении осетин Северной Осетии // Музыкальная летопись: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф. Майкоп: Изд-во «Магарин О. Г.», 2019. С. 127–135.
20. Кулова И. И., Рудиченко Т. С. Молитвословия и песнопения в современной богослужебной практике осетин-христиан // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире: материалы IV Междунар. науч. конф.: в 2 т. Краснодар: Изд-во «Магарин О. Г.», 2020. Т. 1. С. 130–150.
21. Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка: в 5 т. М.–Л.: Наука, 1958. 655 с.
22. Гурциева О. А. Христианские черты в традиционных осетинских молитвах: «Мад Майраэмы зарæг» // Чырыстон Ир. 2015. № 2. С. 40–47.
23. Гурциева О. А. Христианские черты в традиционных осетинских молитвах: «Никколай зар» // Чырыстон Ир. 2017. № 1. С. 32–37.

REFERENCES

1. Sotsial'no-politicheskaya istoriya Severnogo Kavkaza (do raspada SSSR) [Social-political history of the North Caucasus (before the collapse of the USSR)]: collected articles. Moscow: Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, 2015. Issue 3. 89 p.
2. *Sokayeva D.* Sakral'nye personazhi i simvoly fol'klornoy prozy osetin: genezis, semantika, etnograficheskiy kontekst [Sacred characters and symbols of Ossetia folk prose: genesis, semantics, ethnographic context]: Thesis of Dr. Sci. in Philology. Moscow, 2018. 558 p.
3. *Chibirov L.* Narodnyj zemledel'cheskiy kalendar' osetin [Folk agricultural calendar of Ossetians]. Tskhinval: Iryston, 1976. 279 p.
4. *Slanov A.* Vysokogornyj khristianskiy khram Khokhy dzuar [High-mountain Christian church Khokhy dzuar]. In: Alanskoye pravoslaviye: istoriya i kul'tura [Alan Orthodoxy: History and Culture]: collected articles. Vladikavkaz: V. Gassiev Publishing House, 2017. Pp. 179–187.
5. *Kuznetsov V.* Khristianstvo na Severnom Kavkaze do XV veka [Christianity in the North Caucasus until the 15th century]. Vladikavkaz: Ir, 2002. 159 p.
6. *Salbiev T.* Freski Nuzal'skogo khrama kak pamyatnik vzaimodeystviya dvukh dukhovnykh traditsiy [The frescoes of the Nuzal temple as a monument of the interaction between two spiritual traditions]. In: Izvestiya SOIGSI [Proceedings of the North Ossetia Institute of Humanities and Social Researches]. 2018. No. 28. Pp. 5–18.
7. *Kulakovskiy Yu.* Khristianstvo u Alan [Christianity among the Alans]. Vizantiyskiy vremennik [Byzantine Temporary]: in 25 vol. Ed. by V. Vasil'evskiy, V. Regel. St. Petersburg: K. Rikker, 1898. Vol. 5. Issue 1. Pp. 1–18.
8. *Mamiev M.* Alanskoye pravoslaviye: istoriya i traditsii [Alan Orthodoxy: history and tradition]. Moscow: Institute of History and Archeology of the North Ossetia–Alanya Republic, 2014. 264 p.
9. *Malakhov S.* K voprosu o lokalizatsii eparkhial'nogo tsentra v Alanii v XII–XVI vv. [Towards the problem of the localization of the diocesan center in Alanya in the 12th–16th centuries]. In: Alany: Zapadnaya Yevropa i Vizantiya [Alans: West Europe and Byzantine]: collected articles. Vladikavkaz: The North Ossetia Institute of Humanity Researches, 1992. Pp. 149–179.
10. *Bliev M.* Russko-osetinskiye otnosheniya v XVIII veke [Russian–Ossetian relations in the 18th century]: collected documents: in 2 vol. Ordzhonikidze: Ir, 1976. Vol. 1. 512 p.
11. *Rigel'man A.* Vedomost' i geograficheskoye opisanie kreposti svyatogo Dimitriya Rostovskogo s prinadlezhashchimi i prikosnovennymi k ney mestami, sochinennoe po Ukazu Pravitel'stvuyushchego Senata v 1768 godu [Gazette and geographical description of St. Demetrius Fortress in Rostov with the places belonging to and touching it, composed by Decree of the Governing Senate in 1768]. Rostov-on-Don: Rostov-on-Don Society of History and Antiquities, 1918. 55 p.
12. *Miller V.* Osetinskiye etyudy [Ossetia Etudes]. Vladikavkaz: The North Ossetia Institute of Humanity Researches, 1992. 716 p.
13. *Uarziati V.* Prazdnichnyj mir osetin [Festive world of Ossetians]. In: Iriston.com – istoriya i kul'tura Osetii [Iriston.com – History and Culture of Ossetia]. URL: <http://www.iriston.com/nogbon/news.php?newsid=1102> (date of application: 07.07.2023).
14. *Darchieva M.* Verbal'nyj kod obryadovogo teksta [Verbal code of the ritual text]. In: Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. Gertsena [Proceedings of A. Herzen Russian State Pedagogical University]. 2009. No. 10. Pp. 189–193.
15. *Bekoev V.* Narodnaya poeziya v sisteme traditsionnoy kul'tury osetin [Folk poetry in the system of traditional culture of the Ossetians]: Abstract of Dr. Sci. Thesis in Philology. Makhachkala, 2010. 58 p.
16. *Sokaeva D.* Osetinskaya traditsionnaya molitva: kharakteristika zhanra [Ossetian traditional prayer: characteristics of the genre]. In: IV Vserossiyskiy kongress fol'kloristov [The 4th All-Russian Congress of Folklore Students]: collected articles: in 3 vol. Moscow: V. Polenov State Russian Palace of Folklore, 2020. Vol. 3: Complex Researches of Traditional Culture. Pp. 351–357.
17. *Dzlieva D.* Dinamika istoricheskogo razvitiya svadebnogo muzykal'nogo fol'klora osetin [Dynamics of the historical development of Ossetian wedding musical folklore]. Vladikavkaz: The North Ossetia Institute of Humanity and Sociology Researches, 2014. 362 p.
18. *Kulova I.* Obryady, molitvosloviya i pesni, posvyashchennye Mady Mayræm [Rituals, prayers and songs dedicated to Mady Mayræm]. In: Muzykoznanie v sovremennom mire: temy, problemy, tendentsii razvitiya [Musicology in the modern world: subjects, problems, tendencies of development]: materials

of the 3rd All-Russian conference. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2021. Pp. 64–68.

19. *Kulova I.* Natsional'nye elementy v pravoslavnom bogoslužhenii osetin Severnoy Osetii [National elements in the Orthodox worship of the Ossetians in the North Ossetia]. In: *Muzykal'naya letopis'* [Music Chronicle]: materials of the 9th International research-practical conference. Maikop: "Magarin O. G." Publishing House, 2019. Pp. 127–135.

20. *Kulova I., Rudichenko T.* Molitvosloviya i pesnopeniya v sovremennoy bogoslužhebnoy praktike osetin-khristian [Prayers and chants in the modern liturgical practice of Ossetian Christians]. In: *Bogoslužhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire* [Liturgical practices and cult arts in the modern world]: materials of the 4th International research conference: in 2 vol. Krasnodar: "Magarin O. G." Publishing House, 2020. Vol. 1. Pp. 130–150.

21. *Abaev V.* Istoriko-etimologicheskiy slovar' osetinskogo yazyka [Historical and etymological dictionary of the Ossetian language]: in 5 vol. Moscow–Leningrad: Nauka, 1958. Vol. 1. 655 p.

22. *Gurtsieva O.* Khristianskiye cherty v traditsionnykh osetinskikh molitvakh: «Mad Mayræmy zaræg» [Christian features in traditional Ossetian prayers: "Mad Mayræmy zaræg"]. In: *Chyryston Ir.* 2015. No. 2. Pp. 40–47.

23. *Gurtsiyeva O.* Khristianskiye cherty v traditsionnykh osetinskikh molitvakh: «Nikkolay zar» [Christian features in traditional Ossetian prayers: "Nikkolay zar"]. In: *Chyryston Ir.* 2017. No. 1. Pp. 32–37.

Кулова Ирма Ирбековна

аспирант кафедры истории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

irma_kulova@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1678-2492

Irma I. Kulova

Postgraduate student at the Music History Department

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

irma_kulova@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1678-2492

А. В. ХАРЛОВ

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СПОСОБ ИГРЫ НА МАРИЙСКОМ ТРАДИЦИОННОМ АЭРОФОНЕ

В статье анализируется практический аспект освоения традиционного архаичного марийского аэрофона шўвыр как конструктивного варианта древней волынки-пузыря. Актуальность статьи состоит в том, что имеется крайне малое количество публикаций, ориентированных на способы репрезентации конкретных наигрышей, и отсутствуют научные работы и методические пособия, в которых целью ставится практическое освоение одного из самых сложных традиционных инструментов, коим является марийский шўвыр.

В настоящее время данный инструмент вышел из активного бытования, однако сохранились сведения об изготовлении и применении шўвыра в рамках бытового и ритуального музицирования на севере Нижегородской области в первой половине XX века. В статье приводятся факты, основанные на результатах экспедиционных исследований автора и подтверждающие распространенность названного инструмента в обозначенный период на территории Тоншаевского района Нижегородчины в местах компактного проживания марийцев, а также прекращение его активного бытования в настоящее время.

Цель статьи состоит в передаче практического опыта музицирования на подобном инструменте, так как на сегодняшний день автор данной публикации является единственным музыкантом на территории Нижегородской области, владеющим навыками игры на шўвыре. Предлагается индивидуальный подход к музицированию, предполагающий не копирование аутентичных наигрышей, а создание оригинального мелодического компонента. При этом сохраняются базовые ладовые константы и предлагается более простой и универсальный способ аппликатурного решения на основе собственного практического опыта изучения данного типа волынки. Новизна статьи заключается в описании альтернативного способа звукоизвлечения, направленного на практическое освоение инструмента с целью введения в обиход волынки-пузыря в рамках бытового музицирования и сценической деятельности современных фольклорно-этнографических коллективов локальной нижегородской традиции.

Ключевые слова: фольклор, традиционная инструментальная культура, волынка-пузырь, шўвыр, аэрофон, бурдон.

Для цитирования: Харлов А. В. Индивидуальный способ игры на марийском традиционном аэрофоне // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 77-84.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_77

A. KHARLOV

M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

INDIVIDUAL WAY OF PLAYING THE MARI TRADITIONAL AEROPHONE

The article discusses the practical aspect of mastering the traditional archaic Mari aerophone shўvyr as a constructive version of the ancient bagpipe. The relevance of the article lies in the extremely small number of publications focused on ways of performing specific folk melodies and the lack of academic papers and teaching aids aimed at the practical development of performance on the one of the most complex traditional instruments – the Mari shўvyr.

Today the instrument has gone out of active use, but information about its manufacture and use in the framework of everyday and ritual music-making in the north of the Nizhny Novgorod region in the first half of the 20th century has been preserved. The article presents facts based on the results of the author's expeditionary research, confirming that in the first half of the 20th century the instrument was spread on the territory of the Tonshaevsky district in the Nizhny Novgorod region in places of compact residence of the Mari and the cessation of its active usage at the present time.

The purpose of the article is to share the practical experience of performance on such an instrument, since today the author is the only musician in the Nizhny Novgorod region who has the skills to play the *shǔvyr*. The author proposes the principle of changing the performance strategy, which involves not copying authentic tunes, but creating original melodies. At the same time, the basic modes are preserved and a simpler and more universal way of fingering is proposed based on our own practical experience in studying this type of bagpipe. The novelty of the article lies in the description of an alternative method of sound production, aimed at the practical development of the performance skills in order to introduce the bagpipes into everyday life as part of everyday music-making and stage performance activity of modern folklore bands of the local Nizhny Novgorod tradition.

Keywords: folklore, traditional instrumental culture, bagpipe, *shǔvyr*, aerophone, bourdon.

For citation: Kharlov A. Individual way of playing the Mari traditional aerophone // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 77-84.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_77

Грамотная репрезентация традиционных наигрышей на аэрофонах современными фольклористами предполагает использование аутентичных инструментов. Однако часто мелодическая составляющая зависит как от технических возможностей самого инструмента, подчас жестко ограничивающих фантазию музыканта минимальным количеством пальцевых отверстий или их полным отсутствием, малым звуковым «рабочим» диапазоном, отсутствием хроматики и т. п., так и от способности музыканта по-иному взглянуть на процесс звукоизвлечения. Не только традиционный инструмент уникален, но и сам исполнитель неповторим. У каждого своя манера, стиль, приемы звукоизвлечения, подчас индивидуально узнаваемые. Различия могут касаться и техники подачи воздуха: сильный поток ведет к передуванию и, как следствие, к завышению тона, слабый – к понижению. Важен и этический момент: традиционный инструмент должен применяться по назначению, а эксперименты необходимо соотносить с общепринятой практикой его использования. При этом конструктивные особенности аэрофонов часто напрямую зависят от появления современных, более практичных и долговечных материалов, применение которых делает использование инструмента более комфортным. Поэтому, как бы нам ни хотелось сохранить внешнюю аутентичность, она будет трансформироваться в соответствии с современными реалиями. Здесь важными являются соблюдение правила «достоинства» использования технической инновационности и допустимая граница применения новшеств, которую определяет сам мастер.

Однако иногда инновационной является сама техника звукоизвлечения без каких-либо современных конструктивных новаций. Мы рассмотрим пример стилистической импровизации на архаичной марийской волынке-пузыре, оставаясь при этом в рамках допустимого ис-

пользования *ритуального* инструмента. Критерием в данном случае выступает мнение мастера-изготовителя, и его одобрение (либо осуждение) должно восприниматься с пониманием.

Непосредственно перед анализом исполнительских возможностей инструмента считаем возможным кратко рассмотреть историю распространения и конструктивные особенности волынки-пузыря, так как нижегородский вариант названного инструмента (*шǔвыр*) практически неизвестен и нотированных наигрышей на нем не существует.

Одно из самых ранних упоминаний использования данного типа инструмента относится к началу XIII века. Так, изображение музыканта-волыньщика имеется на одной из миниатюр Радзивилловской летописи предположительно этого временного промежутка [1, с. 11], а также на миниатюрах новгородской Симоно-Хлудовской псалтыри XIII века, идентичных рисункам Радзивилловской летописи (Илл. 1)¹.

Иллюстрация 1



Приведенная выше информация подтверждает бытование русской волынки, однако конструкция инструмента на данной иллюстрации аналогична и традиционному марийскому аэрофону *шǔвыр*, происхождение названия которого марийские исследователи связывают именно с понятием пузырь, а точнее, с мочевым пузырем – *шондо шювырон* [2, с. 92]. А. Е. Клименко, говоря о конструктивных особенностях ин-

струмента, предполагает наличие у русской волынки одной бурдонной трубки [1, с. 13], но, как видно на Илл. 1, древнейшим видом был *пузырь* без бурдонной трубки, предположительно с двумя мелодическими, встроенными в один корпус (видимо, деревянный).

Рассматривая два основных вида волынки: с дополнительными трубками, кроме мелодической, с постоянно звучащим бурдоном и с двойной (парной) мелодической дудкой и без бурдонных трубок, – Г. М. Макаров определяет последний вид как характерный для народов Востока [2, с. 91]. На наш взгляд, однако, территория распространения *пузыря* была гораздо обширнее. Например, П. Н. Луппов на основании рукописи первой половины XIX века приводит сведения о существовании в Вятской губернии у вотяков и бесермян «духовой музыки, называемой волынкою, подобие бычачьего пузыря <...> с двумя небольшими рукавами и со вложенными в них деревянными трубочками» [3, с. 270, 272]. О бытовании среди верховых и низовых чувашей волынки, в основе конструкции которой применяется пузырь крупного животного, пишет и А. В. Семенов [4, с. 29]. Как указывает Г. М. Макаров, волыночные традиции в Волго-Камье в древности и средневековье имели не локальный и узко этнический, а общерегиональный характер. Волынка была известна всем народам Волго-Камья – как финно-угорским, так и тюркским [5, с. 14].

Таким образом, нам представляется возможным изучение первичных типологических признаков традиционного аэрофона волынки-пузыря, распространенного ранее на обширной территории, на основе анализа сходных конструктивных особенностей реальных мастеровых экземпляров марийского *шўвыра*, имеющихся в коллекции автора данной статьи.

Как указывает мастер А. В. Ибулаев (профессиональный псевдоним Васи́ль О́льш – несклоняемое произношение имени и отчества по-марийски), волынка – инструмент прежде всего обрядовый, «немножко волшебный», отгоняющий злых духов: «К *шўвыру* отношусь как к старшему брату, уважительно. К инструменту надо обращаться с напутственными словами, чтобы служил долго, исправно играл и радовал окружающих»². В связи с этим, одной из важных проблем, стоящих перед руководителем русского фольклорно-этнографического ансамбля, является этичность использования подобных ритуальных инструментов в сценической практике, так как, не будучи марийцем, сложно отразить в репрезентации марийских наигрышей весь спектр интонационных особенностей национальных мелодий как певческих, так и ин-

струментальных жанров. Потому предлагается подход к репрезентации наигрышей на пузыре, основанный на многолетнем опыте использования других традиционных аэрофонов [6].

Орнаментация, или применение мастеровой мелизматики на язычковых традиционных инструментах, – неперенный элемент импровизационного музицирования. Так как мелодическая трубка на *шўвыре* конструктивно напоминает жалейку, то принцип звукоизвлечения на ней сходен с жалеечным. Прерывание тянущегося звука своеобразным флажолетным призвуком, возникающим путем быстрого открытия/закрытия третьего пальцевого отверстия, является «классическим» мастеровым, ритмически импровизационным приемом, вносящим в линейный мелодический рельеф элемент непредсказуемости, что может отражаться в нотировании лишь весьма условно.

Первичные типологические признаки конструкции мелодических трубок *шўвыра* имеют сходные черты с русской двойной жалейкой, обнаруженной в Выксунском районе Горьковской (Нижегородской) области в 70-х годах прошлого века О. В. Гордиенко и атрибутированной исследователем как *приокская* [7, с. 54]. Это выражается в приеме звукоизвлечения, применении типичной трехпальцевой аппликатуры³ и использовании мастеровых флажолетов путем быстрого и кратковременного подъема указательного пальца. Главное различие состоит в независимых друг от друга раструбах, которых в двойной жалейке два. Конструкция же *шўвыра* предполагает один резонатор, в качестве которого может выступать деревянный (берестяной) конус или отшлифованный коровий рог. В мелодическом плане *приокская* жалейка обладает большим исполнительским потенциалом, так как обе мелодические трубки могут быть равноценными голосовыми «партнерами», выстраивая реальное вариантное двухголосие. По мнению О. В. Гордиенко, «кроме практической (т. е. сигнальной) у нее есть и эстетическая функция, и в репертуар инструмента помимо сигналов входят протяжные песни, романсы, плясовые песни, баллады, частушки, хороводные песни <...> Этому способствует и лежащий в основе звукоряда миксолидийский мажорный лад» [7, с. 57–58]. Вторая мелодическая трубка выполняет функцию нижнего голоса, способного вариантно меняться в пределах кварты (Пример 1).

При всей разнице принципов звукоизвлечения на приокской двойной жалейке и *шўвыре*, средство, на наш взгляд, – в близком подходе к процессу музицирования, но практической равноправности голосовых трубок жалейки *шўвыр* противопоставляет бурдонно-волыночную

технику музицирования. При этом в качестве бурдона могут выступать обе мелодические трости (Илл. 2).

Иллюстрация 2
Двойная приокская жалейка⁵
и марийский шўвыр⁶



Рассмотрим особенности двух вариантов аппликатурного решения при музицировании на шўвыре: *мастерового*, т. е. применяемого изготовившим инструмент мастером, и *авторского*, предлагаемого нами⁷ (Илл. 3).

Иллюстрация 3
Мастерская аппликатура
А. В. Ибулаева (Васли Ольош)



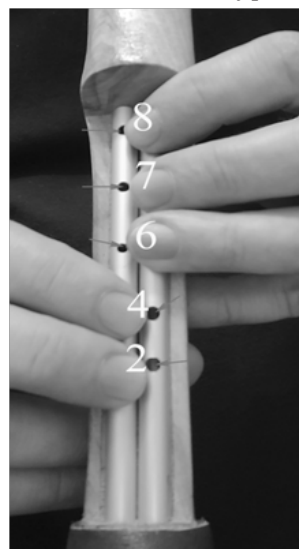
Мастерская аппликатура шестипальцевая: правая рука находится над левой, зажимая 3 отверстия. В левой руке четвертый палец не участвует в игре, однако придает устойчивость

второму и третьему. Третий палец зажимает наискосок отверстия 1 и 2, а указательный сразу три – 3, 4 и 5. Флажолетные призвуки исполнитель делает кратковременным поднятием указательного пальца левой руки, освобождая сразу три отверстия. Правая рука играет тремя пальцами на отверстиях 6, 7 и 8. Приводим фрагмент мастерского наигрыша А. В. Ибулаева (Васли Ольош), основанного на типичной ладовой формуле (Пример 2).

Наигрыш представляет собой произвольную мелодическую импровизацию в терцовом амбитусе, исполняемую правой рукой (Пример 2, верхние скобки), в соединении с двумя нижними опорными тонами, управляемыми левой.

Аппликатура, предлагаемая автором статьи, рассчитана на реверсивное, т. е. обратное положение рук относительно мастерского. Внизу находится правая рука, зажимающая указательным и третьим пальцами всего два отверстия – 2 и 4. При этом отверстия 1, 3 и 5 остаются всегда открытыми. Такая манера звукоизвлечения нам кажется более простой для освоения. Левая рука находится в позиции отверстий 6, 7 и 8. Таким образом, звуком управляют всего 5 пальцев. В случае закрытия отверстий 2 и 4 наигрыш сопровождается нижним бурдоном, а при освобождении их играет одна левая рука в сопровождении верхнего бурдона (Илл. 4).

Иллюстрация 4
Аппликатура автора статьи



Особенности ладового строения марийских волюночных наигрышей формировались под непосредственным влиянием напевов. Как указывает А. А. Войтович, базовой для них является гемитонная пятиступенная шкала в амбитусе сексты: $g - h - c - d - e$. При этом обязательно наличие полутона между ступенями 2 и 3 [8, с. 36] (см. Пример 3).

Таким образом, пятизвучная ладовая формула данного наигрыша выглядит как «сцепление квинты $g-d$ и кварты $h-e$, совпадая с гемитонной пятиступенной шкалой “сернурского” певческого звукоряда с полутоном между 2-й и 3-й ступенью», который, как указывают А. А. Войтович [8, с. 36] и Н. В. Мушкина [9, с. 60], является базовым в данной локальной группе луговых мари.

Представим фрагмент наигрыша автора статьи на другой волынке этого же мастера (Васли Ольош) и ладовую формулу, лежащую в его основе (Пример 4).

Наигрыш представляет собой импровизационный формульно-вариативный образец на двухбурдонной основе. Примечательно, что мелодические формулы могут быть одинаковыми как в сочетании с нижним бурдоном (« g »), так и с верхним (« h »).

Приведенные примеры показывают, что облегченная аппликатура, предлагаемая автором статьи, не нарушает привычную пятиступенную ладовую опору традиционных песен и наигрышей луговых мари. Единая ладовая основа инструментальных и певческих образцов делает процесс мелодического строения наигрышей зависимым от опыта песенной репрезентации. Поэтому нет смысла в разучивании русским музыкантом, не владеющим марийским языком и недостаточно разбирающимся в стилистике марийского певческого фольклора, традиционного наигрыша в точности до малейших деталей.

Однако представить свою инструментальную версию, используя опыт музицирования на русских аэрофонах, вполне допустимо. Интересно и положительная реакция мастера на данный наигрыш: «Круто! И сразу мысли интересные в голову приходят... Эксперимент должен быть всегда, потому что в споре рождается истина. Правильно это или нет, нравится это народу или нет, а следовательно, приживется или нет – это как раз покажет опыт. Это очень хорошо и даже десять раз хорошо»⁸.

На основании вышесказанного можно говорить об обязательной «ладовой константе», которую должен учитывать музыкант, играющий на *шӹвыре*, так как она обусловлена конструктивными особенностями инструмента. Поскольку закрепленные в звукорядах ладовые системы в традиционной марийской вокальной и инструментальной музыке идентичны, то на примере строя волынки можно узнать, какие звукоряды

использовались в прошлом в марийских мелодиях [9, с. 60]. Изменение аппликатуры трансформирует подход к звукоизвлечению, так как при сохранении общего строя инструмента возникает доминанция двухбурдонного стиля игры, при котором одни и те же мелодические формулы солируют поочередно на фоне разных бурдонов (см. Пример 4).

К сожалению, волынка-пузырь редко используется в сценической практике фольклорных коллективов. Отчасти это связано с прекращением активного бытования инструмента в естественной среде. Как указывает мастер Васли Ольош, волынки вышли из активного обихода в начале XX века: «Мама говорила, что последний *шӹвыр* в деревне был во время гражданской войны. Один из воинов их деревни играл, уезжая на лошади куда-то на войну. С тех пор у них волынки в деревне не было»⁹. В Нижегородской области волынка-пузырь была распространена в Тоншаевском районе и до середины XX века активно применялась в качестве основного музыкального инструмента в силу ее дешевизны. Рассказы по поводу ее использования на марийских праздниках встречаются повсеместно [10, с. 36]. Однако со второй половины XX века сведения о ее бытовании отсутствуют. Многие концертирующие этномузкологи отдают предпочтение волынкам других разновидностей, чьи конструктивные особенности (наличие отдельных бурдонных трубок, большой по размеру воздушный резервуар) делают процесс звукоизвлечения более удобным. Так, в личной беседе¹⁰ известный мультиинструменталист Сергей Старостин, указывая на сложность и капризность пузыря, требующего серьезной тренировки дыхательной системы человека и тщательного ухода после каждого концерта, указал на маловероятность использования им данного инструмента.

Поэтому возврат пузыря в сценическую практику нижегородского фольклорно-этнографического ансамбля «Свети-цвет» (под руководством автора данной статьи) является важным маркером, свидетельствующим о необходимости *практического изучения* данного марийского аэрофона. По нашему мнению, изменение подхода к звукоизвлечению при освоении «иноязычного» варианта волынки-пузыря допустимо в рамках эксперимента при условии уважительного отношения к ритуальной специфике инструмента и одобрения мастера, его создавшего.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Электронный ресурс: http://www.merjamaa.ru/news/russkaja_volynka_merjanskij_shevyr/2019-09-04-1458.

² По материалам консерваторской экспедиции 2021 года в с. Мишкино, Республика Башкортостан.

³ В случае игры на жалейке с 6 пальцевыми отверстиями большие пальцы и мизинцы обеих рук не участвуют в процессе звукоизвлечения.

⁴ Фрагмент «Камаринской» (Старинная частушка-плясовая, наигрыш на среднерусской двойной жалейке, чередующийся с пением). Зафиксировано О. В. Гордиенко в 1978 году в с. Н. Верея Выксунского района [7, с. 62].

⁵ Рисунок взят из «Краткого описания язычковых духовых инструментов русских пастухов» [7, с. 55].

⁶ *Шувыр* мастера Василя Ольш (г. Уфа, 2021 г.).

⁷ Автор опирается на личный многолетний опыт игры на пастушьих нижегородских аэрофонах. Аппликатурное решение предлагается на основе неоднократных репрезентаций традиционных наигрышей на рожках и жалейках.

⁸ Из личной беседы, состоявшейся в ходе консерваторской экспедиции в Республику Башкортостан (июнь 2021 года).

⁹ Из личной беседы, проведенной во время указанной экспедиции (см. прим. 8).

¹⁰ Из личной беседы в рамках фольклорного фестиваля «Зов ополчения» (г. Городец Нижегородской области, сентябрь 2014 г.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

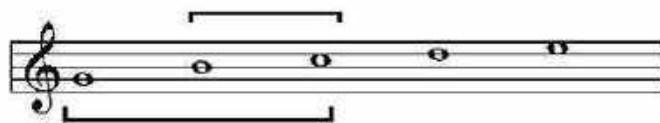
Пример 1



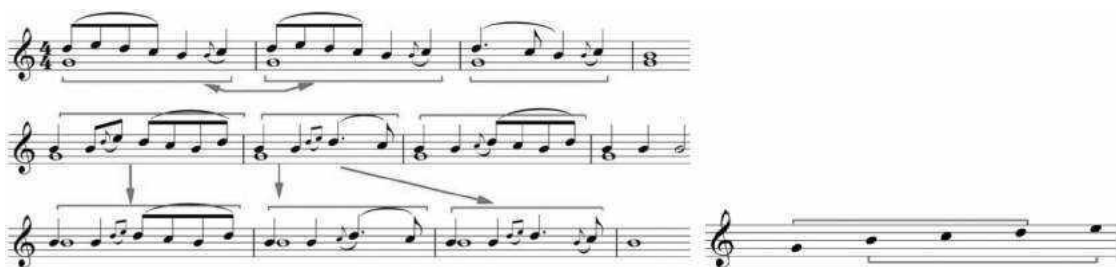
Пример 2



Пример 3



Пример 4



ЛИТЕРАТУРА

1. Клименко А. Е. Духовые инструменты в военной музыке Древней Руси // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 2. С. 11–17.
2. Макаров Г. М. Формирование названий музыкальных инструментов финно-угорских народов Волго-Камья (по материалам терминологии) // Музыкальная культура Финно-угорского мира: традиции, современность, перспективы: материалы Международной науч.-практ. конф. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2022. С. 81–104.
3. Луппов П. Н. Материалы для истории христианства у вотяков в первой половине XIX века. Вятка: Губернская типография, 1911. 318 с.
4. Семенов А. В. Чувашская волынка: конструктивные особенности // Музыкальный фольклор в исследованиях молодых ученых: материалы Международной студенческой науч.-практ. конф. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2022. С. 29–30.
5. Макаров Г. М. Традиционные аэрофоны татар Волго-Камья (Проблемы генезиса и исторической реконструкции): автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Казань, 2004. 23 с.
6. Харлов А. В. К вопросу бытования традиционных пастушьих инструментов в Нижегородской области // Музыкальное образование и наука (Н. Новгород). 2019. № 1. С. 28–31.
7. Гордиенко О. В. Краткое описание язычковых духовых инструментов русских пастухов. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Спутник+, 2022. 104 с.
8. Войтович А. А. О доминирующей роли одной звуковысотной структуры в песенной традиции луговых (сернурских) мари // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2019. № 3. С. 33–43.
9. Мушкина Н. В. О некоторых особенностях мелодики марийских народных песен // Финно-угроведение. 2016. № 1. С. 59–64.
10. Харлов А. В. Традиционная музыкальная культура Нижегородской области на рубеже XX–XXI веков: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2020. 229 с.

REFERENCES

1. Klimenko A. Dukhovye instrumenty v voennoy muzyke Drevney Rusi [Wind instruments in the military music of Ancient Russia]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 2. Pp. 11–17.
2. Makarov G. Formirovanie nazvaniy muzykal'nykh instrumentov finno-ugorskikh narodov Volgo-Kam'ya (po materialam terminologii) [Formation of names of musical instruments of the Finno-Ugric peoples in the Volga-Kama region (based on terminology)]. In: Muzykal'naya kul'tura Finno-ugorskogo mira: traditsii, sovremennost', perspektivy [Musical culture of the Finno-Ugric world: traditions, modernity, prospects]: materials of the International research and practical conference. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2022. Pp. 81–104.
3. Luppov P. Materialy dlya istorii khristianstva u votyakov v pervoy polovine XIX veka [Materials for the history of Christianity among the Votyaks in the first half of the 19th century]. Vyatka: Provincial Printing House, 1911. 318 p.
4. Semenov A. Chuvashskaya volynka: konstruktivnye osobennosti [The Chuvash bagpipe: constructive features]. In: Muzykal'nyj fol'klor v issledovaniyakh molodykh uchenykh [Musical folklore in the researches of young scholars]: materials of the International student research and practical conference. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2022. Pp. 29–30.
5. Makarov G. Traditsionnye aerofony tatar Volgo-Kam'ya (Problemy genезisa i istoricheskoy rekonstruktsii) [Traditional aerophones of the Volga-Kama Tatars (Problems of genesis and historical reconstruction)]: Abstract of Ph. D. Thesis. Kazan, 2004. 23 p.
6. Kharlov A. K voprosu bytovaniya traditsionnykh pastush'ikh instrumentov v Nizhegorodskoy oblasti [On the problem of traditional shepherd instruments being in the Nizhny Novgorod region]. In: Muzykal'noe obrazovanie i nauka (Nizhny Novgorod) [Musical Education and Scholarship]. 2019. No. 1. Pp. 28–31.
7. Gordienko O. Kratkoe opisaniye yazychkovykh dukhovyykh instrumentov russkikh pastukhov [A brief description of the tongue wind instruments of the Russian shepherds]. The 2nd ed., correct. and add. Moscow: Sputnik+, 2022. 104 p.
8. Voytovich A. O dominiruyushchey roli odnoy zvukovysotnoy struktury v pesennoy traditsii lugovykh (sernurskikh) mari [On the dominant role of one sound-pitch structure in the song tradition of the

meadow (Sernursky) Mari]. In: Problemy muzykal'noy nauki (Ufa) [Problems of musical scholarship]. 2019. No. 3. Pp. 33–43.

9. *Mushkina N.* O nekotorykh osobennostyakh melodiki mariyskikh narodnykh pesen [On some features of Mari folk songs melodies]. In: Finno-ugrovedenie [Finno-Ugric Studies]. 2016. No. 1. Pp. 59–64.

10. *Kharlov A.* Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura Nizhegorodskoy oblasti na rubezhe XX–XXI vekov [Traditional musical culture of the Nizhny Novgorod region at the turn of the 20th–21st centuries]: Ph. D. Thesis. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2020. 229 p.

Харлов Андрей Владимирович

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки

Россия, 603950, Нижний Новгород

artandy79@yandex.ru

ORCID: 0009-0007-4816-7239

Andrey V. Kharlov

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Music Theory

M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

Russia, 603950, Nizhny Novgorod

artandy79@yandex.ru

ORCID: 0009-0007-4816-7239

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ IN ALLIANCE WITH THE WORD



УДК 78.071.1: 782.9: 792.09

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_85

А. В. НАУМОВ

Государственный институт искусствознания

СЛОВО И МУЗЫКА В РЕЖИССУРЕ Б. А. ФЕРДИНАНДОВА: «ЭДИП-ЦАРЬ»

Основная цель данной статьи, основанной на документах из архива режиссера Б. А. Фердинандова, – введение в обиход материалов постановки «Эдип-царь» по мотивам одноименной трагедии Софокла в переводе В. Г. Шершеневича. Особенностью спектакля, осуществленного в московском Опытном-героическом театре осенью 1921 года, стала особая техника произнесения текста, в сочетании с очень экономной пластикой, но на весьма развитом музыкальном фоне. Это был первый опыт последовательного применения в спектакле авторского «метроритмического метода», в дальнейшем распространявшегося на визуальные и аудиальные компоненты постановок. Ключевым сотрудником режиссера в работе над «Эдипом» выступил композитор Е. П. Павлов. От созданной последним музыки к спектаклю сохранились только фрагменты клавира, по которым, тем не менее, можно оценить значительный вклад музыканта в разработку звукового плана постановки. Будучи, по-видимому, хорошо знакомыми с опытами современников (В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова и др.), Фердинандов и Павлов ввели в спектакль практически исчерпывающее множество вариантов текст-музыкальных сочетаний: пение, метризованную и ритмизованную декламацию, свободное произнесение текста в стиле старинной мелодрамы. Соотнесение теории и практики, выявление типичных приемов связи музыки и слова в спектакле составляют круг научных задач статьи. При столь тщательной фиксации несложно также осуществить реконструкцию постановки 1921 года на современной сцене, что отчасти созвучно идеям самого Фердинандова о создании «театрального музея», в котором спектакли в различных стилях, характерных для прежних эпох, подготавливали бы публику к восприятию новейших экспериментов, обосновывая их и связывая настоящее с прошлым, в чем и состоит основной вывод исследования. Другое значение сохранившихся материалов, также предусмотренное Фердинандовым, – возможность их использования в качестве учебного пособия для артистов драмы (последнее в наши дни актуально и для певцов).

Ключевые слова: Б. А. Фердинандов, Опытный-героический театр, «Эдип-царь», Софокл, декламация, ритмодекламация.

Для цитирования: Наумов А. В. Слово и музыка в режиссуре Б. А. Фердинандова: «Эдип-Царь» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 85-92.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_85

A. NAUMOV

State Institute for Art Studies

WORD AND MUSIC IN B. FERDINANDOV'S STAGE PRODUCTIONS: "OEDIPUS THE KING"

The article is based on documents from the archive of the director B. Ferdinandov and has a purpose of introducing the materials of the production based on Sophocles' tragedy "Oedipus the King" translated by V. Shershenovich, staged at the Moscow Experimental Heroic Theatre in the autumn of 1921. Ferdinandov used a specific technique of text delivery, combined with very parsimonious plastique – yet with a well-developed musical background. This was the first experience of consistently used "measure and rhythmical method" invented by the author and further extended to the visual and audible components of productions.

Composer Evgeniy Pavlov was an important collaborator of the director during the work on Oedipus. Only fragments of clavier of the music he composed for the production have survived, but even they provide an idea of the significance of the musician's contribution to the musical plot of the production. Apparently being well acquainted with the work of their contemporaries, Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov and others, Ferdinandov and Pavlov introduced an almost exhaustive number of textual and musical combinations into the production: singing, metrical and rhythmical recitation, free text pronunciation in the old melodrama style. The correlation of theory and practice, identification of typical methods of linking music and words in a performance constitute the range of academic aims of the article. With such a careful documentation, it is not difficult to imagine a reconstruction of a production of 1921 on the contemporary stage, which in part is consonant with Ferdinandov's own ideas of a "theatre as a museum": productions from previous epochs in various styles would prepare modern public for new experiments, justifying them and linking the present to the past. This is the main finding of the study. Another significance of the surviving materials, also envisaged by their creator, is the possibility of their use as a teaching aid for drama artists, just as relevant today for singers.

Keywords: B. Ferdinandov, Experimental Heroic Theatre, "Oedipus the King", Sophocles, recitation, rhythmic declamation.

For citation: Naumov A. Word and music in B. Ferdinandov's stage productions: "Oedipus the King" // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 3. Pp. 85-92.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_85



Борис Алексеевич Фердинандов (1889–1959) – фигура в истории отечественного театра известная, однако фактически пребывающая на периферии внимания как историков сцены в целом, так и сфер драматургии, актерского ремесла, музыки, декорационно-костюмерного оформления в частности. Выдающийся деятель искусства, демонстрировавший яркие дарования артиста, режиссера, сценографа, литератора, педагога и незаурядный общественный темперамент, остается в тени своих современников. Среди «конкурентов» – К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, М. А. Чехов, К. А. Марджанов, Н. М. Фореггер, С. М. Эйзенштейн, Н. П. Акимов, Н. П. Охлопков, А. Д. Попов и другие прославленные мастера первой половины XX века, но ситуация все же досадна, ибо главная причина полузабвения – нереализованность большинства постановочных и прочих творческих планов. «Бумажный театр», разработки режиссерских партитур к неосуществленным постановкам ждут своего часа в архиве, и, думается, этот час настанет. Для музыковеда многие из отмеченных материалов представляют интерес, поскольку сам Фердинандов неизменно проявлял пристальное внимание к звуковой стороне спектаклей, а по методам работы представляется вторым после Мейерхольда крупнейшим режиссером, способным создавать подлинно синтетические действия на стыке драматического и музыкального жанров, свободно переходя от одного к другому.

Основная информация о Фердинандове изложена в статье В. В. Иванова [1], вышедшей в 1996 году и являющейся главным источником

биографических и творческих сведений (с тех пор они были несколько дополнены в последующих публикациях – см., например: [2]). Родился Борис Алексеевич в Москве в семье учителя математики, учился в Реальном училище Фидлера (1900–1906) и Сельскохозяйственном институте (ныне Академия им. К. А. Тимирязева, 1906–1910). Посещал как вольнослушатель Академию живописи, ваяния и зодчества, первая выставка с его участием состоялась в 1908 году в Петербурге. Чуть позже возникло увлечение театром – занятия в актерских школах А. А. Адашева и С. В. Халютиной в 1909–1911 годах, работа в должности сотрудника МХТ в сезоне 1911/1912. В дальнейшем различные ипостаси успешно совмещались: два предвоенных сезона Фердинандов играл в столичной труппе «Свободный театр» Георгия Питоева, параллельно дебютировал в сценографии – оформил, помимо прочего, «Парсифаль» Р. Вагнера в театре Музыкальной драмы И. М. Лапицкого (октябрь 1913 года) [3, с. 76]. Мы оставляем в стороне многообразный контекст театральной жизни столицы тех лет, несомненно, столь же значимый для формирования художественных воззрений, сколь и собственно творческая деятельность.

С началом Первой мировой Фердинандов попал на фронт, вернулся домой в конце 1917-го и вошел в труппу Московского камерного театра как артист на амплу злодея и художник-сценограф. Помимо прочего, он был введен на роль Арлекина в пантомиме «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера – Э. Донаньи (спектакль 1916 года) и выполнил оформление для «Ящика с игрушками» К. Дебюсси (1918); то и другое – спектак-

ли именно музыкальные. Немаловажно, что в 1917 году он оказался участником постановки оперы «Демон» А. Г. Рубинштейна, над которой А. Я. Таиров работал в Театре Московского совета рабочих депутатов («Театре МСРД»), бывшей Оперы Зимина, – готовил макет декорации по эскизу известного художника А. В. Лентулова.

Первый самостоятельный опыт режиссуры – «Мольеровский спектакль» в школе Камерного театра. Весной 1920 года он был поставлен Фердинандовым в сотрудничестве с В. Г. Шершеневичем, поэтом-имажинистом, переводчиком фарсов Ж.-Б. Мольера и абсолютным на тот момент единомышленником. Благодаря этому сотрудничеству был сформулирован (вначале только для себя) принцип единства творчества, теории и педагогики – ключевое свойство театральных «систем» XX века, на тот момент еще только грезившееся большинству современников. Шершеневич поначалу взял на себя роль «манифестатора» – выступал в печати с обоснованием методологических тезисов Фердинандова [4]. Сам режиссер начал публиковаться позднее (см.: [5]), но к 1923 году, когда альянс распался, Фердинандов также был автором «с репутацией» и смело планировал последующие литературные труды.

Главный объект нашего повествования – вторая после мольеровской совместная работа Фердинандова и Шершеневича, «Эдип-царь» Софокла. Выпущен спектакль уже вне стен Камерного театра – в так называемом Опытно-героическом театре (ОГТ), студии таировских учеников, избранной в качестве арены для экспериментов. Фердинандов был приглашен туда поначалу как сценограф, но вскоре преодолел отведенные рамки, активно насаждая плоды собственных разработок предшествующего времени, благо часть труппы была ему знакома по мольеровской работе, а других он сам и привел. «Эдип», как одна из начальных стадий формирования индивидуальной «системы», был намеренно ограничен режиссером в исполнительских средствах. Сводя к минимуму элементы сценического движения, запрещая актерам открыто проявлять эмоциональное «волнение», Фердинандов сосредоточил их внимание на произнесении слов, фонетике и ритмике стиха (см.: [6]).

Уже в августе в помещении Колонного зала был показан «концертный» вариант, а затем лидеры ОГТ занялись поиском помещения для стационарного спектакля, и 11 октября 1921 года в здании Сафоново-театра (иначе – Рогожско-Симоновского, ныне – старая сцена Театра на Таганке) сыграли премьеру. «Эдип» произвел впечатление: имел довольно широкую прессу, вызвал жестокую полемику, возглавленную са-

мим Таировым. Безоговорочный успех имела только декорация, макет которой был отправлен на Всемирную выставку в Париже 1925 года и удостоен серебряной медали (Илл. 1).

Особое место в спектакле занимала музыка, написанная Евгением Павловичем Павловым (1894–1925) – актером-студийцем школы Камерного театра, сыном известного оперного певца, пианистом, композитором, последователем А. Н. Скрябина [7, р. 101] (Илл. 2). Особое значение, придававшееся его работе, отчасти отражено в подзаголовке афиши: «Эдип» именовался *трагической ораторией* в 5 действиях. Сохранились фрагменты фортепианного переложения, по которому велись репетиции. К сожалению, музыка дошла до нашего времени не полностью и не в оркестровой партитуре, однако важнейший компонент постановки – звук – в нотах запечатлен, это важно. Можно утверждать, что роль Павлова в ранних исканиях Фердинандова была определяющей. После кончины композитора активная деятельность режиссера в драме была на время приостановлена, начался бесплодный поиск замены, в частности, направлялось приглашение даже С. С. Прокофьеву за границу (см.: [8, с. 204–208]). В качестве альтернативного выхода предпринималась попытка обращения к опере, в которой усматривалось нечто вроде драматургического сценария с «готовой» музыкой. При участии дирижера и композитора И. Д. Дружинина готовились спектакли по «Орфею» К. В. Глюка, «Каменному гостю» А. С. Даргомыжского, «Женитьбе» М. П. Мусоргского – сочинениям в истории оперы революционным, реформаторским, направленным на синтез декламации и пения.

Сущность постановочного метода, правившего «Эдипом», Фердинандов изложил впервые в упоминавшейся статье 1922 года: «Процесс творческий, одной из форм которого является искусство, и в частности наше театральное искусство, отличается от иных форм движения тем, что мы его, это движение, сознательно строим. Придаем ему определенную форму, т. е. располагаем его элементы ударные и неударные, долгие и короткие в определенном порядке. Следовательно, придаем ему прежде всего определенную метроритмическую форму. Таким образом, метроритм есть основа театрально творческого процесса как некоторой формы организованного движения. Этот организованный метроритм должен присутствовать как в слове, так и в мимике, так и в волнении» [5, с. 37].

Коль скоро для постановки трагедии Софокла число применяемых средств было намеренно сокращено, фактически единственным выразительным элементом оставался звук: *трагическая*

оратория шла в непрерывном сопровождении музыки, при сквозном наложении декламации на звучание оркестра. Знакомство с сохранившимися клавирными фрагментами позволяет утверждать, что Фердинандов и Павлов использовали все возможные, исторически отработанные варианты указанных сочетаний. В этом отношении «Эдип» беспрецедентен, он демонстрировал и широкое знакомство с опытами современников (см.: [9; 10, с. 195–202]), и всестороннюю эрудицию, и личную изобретательность.

Приведем в подтверждение несколько примеров из рукописи Е. П. Павлова, где представлены:

- хоровое пение с сопровождением (Илл. 3);
- декламация «в разрезах» оркестрового звучания, по типу старинной театральной мелодрамы (Илл. 4);
- свободное наложение реплик на музыку, фиксируемое (по знаку дирижера) лишь относительно сильных долей такта (Илл. 5);
- точная ритмическая фиксация текста в различных видах; в зависимости от сюжетной ситуации, – более простом и равномерном (Илл. 6) или взволнованно-экспансивном (Илл. 7).

Те или иные способы записи метроритмической основы сочетались с относительной свободой звуковысотного и динамического параметров, однако невозможно не заметить, что при различной насыщенности оркестровой фактуры звучность актерских голосов должна была естественным образом колебаться, а довольно сложная, «скрябинская» гармония требовала целенаправленной координации во избежание слишком резких диссонансов. Участие в спектаклях Фердинандова – Павлова подразумевало тонкость музыкального слуха как необходимый атрибут актерской одаренности. В позднейших спектаклях ОГТ названный потенциал рас-

крывался еще более отчетливо, что отразилось и в соответствующих нотных текстах.

В. В. Иванов называл «концепцию метроритма» угрюмой, имея в виду сложность исполнения режиссерски-композиторских заданий [11, с. 69]. При жизни автора «систему» нередко именовали формалистической (на официальном уровне) или попросту сумасшедшей (в кулуарах, переписке и мемуаристике). Сам же Фердинандов в попытке спасти гибнущее начинание выдвинул в 1928 году идею просветительского плана: «Необходимо провести зрителя по этапам истории театра (драматического и оперного). Ограничив старые театральные организмы их привычной спецификой, новые театры обязать широкой программой планового порядка, представления одного из исторических направлений: театр классической драмы, мольеровский, шекспировский и т. д. “Театры-музеи исторической установки” (не копии “Старинного театра”, хотя очень желательны и такие) должны располагаться в районах, для школьников и пр. Следует организовать планомерное обслуживание масс в целях повышения общей культуры и приобщения к мировому прогрессу...» [13, л. 68–69].

Думается, в этом намерении заключена неподвластная годам ценность. Реставрация как метод в современном театре жива, Фердинандов довольно много сделал для запечатления разных постановок. Возможно, его архив еще дождет выхода из «бумажного» состояния, только это должно быть осуществлено не в теоретическом, а в практическом дискурсе. Сцена XXI века, даже отошедшая от исполнительских приемов столетней давности, в состоянии, тем не менее, воскресить находки 1920-х годов, а отталкиваясь от них, возможно, найти и нечто новое в будущем.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Иллюстрация 1
Б. А. Фердинандов с макетом декорации
и эскизами костюмов к спектаклю «Эдип-царь». Авторский коллаж,
1930-е гг. РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 37



Иллюстрация 2
Е. П. Павлов. Фотопортрет, 1922 (?).
РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1. Ед. хр. 327. Л. 104

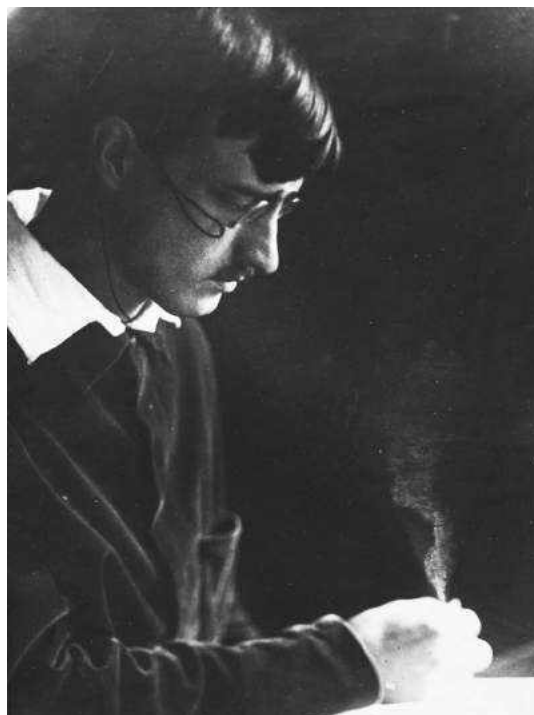


Иллюстрация 3
Павлов Е. П. Женский хор из III стасима трагедии «Эдип-царь»
(перев. В. Г. Шершеневича), фрагмент рукописи (автограф).
РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 22



Иллюстрация 4
Павлов Е. П. Монолог Креона из II эпизодия, начало.
РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1 Ед. хр. 9. Л. 12 об.



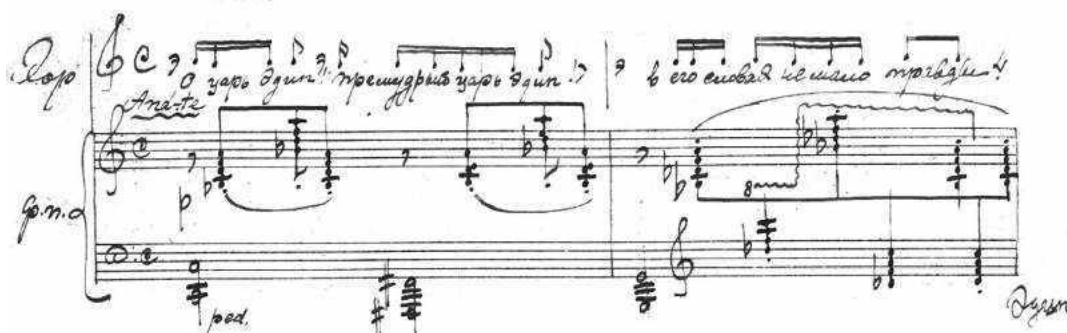
Иллюстрация 5
Сцена Иокасты с хором из II эпизодия,
фрагмент. Там же. Л. 14 об.



Иллюстрация 6
Декламация хора из I стасима, фрагмент.
Там же. Л. 8



Иллюстрация 7
Декламация хора из II эпизодия,
фрагмент. Там же. Л. 13



ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов В. В. Бунт маргинала: Аналитический театр Бориса Фердинандова // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. М.: ГИТИС, 1996. [Вып. 1.] С. 211–241.
2. Жаткин Д. Н., Сердечная В. В. Заметки Б. А. Фердинандова об участии театральных режиссеров в шекспировской конференции 1940 года // Россия в мире: Проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы XIII Международной науч.-практ. конф. Пенза: ПГТУ, 2022. С. 29–37.
3. Биккулова Д. Р. Оперная революция: Театр музыкальной драмы Иосифа Лапицкого. М.: ГИТИС, 2020. 178 с.
4. Шершеневич В. Г. Пути ОГТ // Театр и Студия. 1922. № 1–2. С. 43–47.
5. Фердинандов Б. А. Театр сегодня // О театре: сб. ст. Тверь: Б. указ. изд., 1922. С. 33–48.
6. Шершеневич В. Г. Эксперимент нового театрального действия (К постановке «Царя-Эдипа» в Сафоновском театре) // Вестник театра. 1921. № 93–94 (15 августа). С. 5–6.
7. Vodarsky-Shiraeff A. Pavlov, Evgeny // Russian composers and musicians: A biographical dictionary. New York: H. W. Wilson Company, 1940. P. 101.
8. Раку М. Г. Время Сергея Прокофьева: Музыка. Люди. Замыслы: Драматический театр. М.: Слово, 2022. 432 с.
9. Дьячкова М. А. Об источниках либретто оперы Э. Хумпердинка «Королевские дети» // Музыкальное образование и наука. 2019. № 1. С. 9–11.
10. Наумов А. В. Московский Художественный театр в поисках музыки. 1919–1926: Строфы и антистрофы. М.: Сам Полиграфист, 2023. 544 с.
11. Иванов В. В. Ритмометрический театр Бориса Фердинандова // Искусство движения: история и современность: материалы науч.-практ. конф. М.: ЦИТМ им. А. А. Бахрушина, 2002. С. 65–76.
12. Фердинандов Б. А. [О театральном искусстве Москвы (1928)]. РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1. Ед. хр. 117. 79 л.

REFERENCES

1. *Ivanov V.* Bunt marginala: Analiticheskiy teatr Borisa Ferdinandova [The marginal's rebellion: Analytical theatre of Boris Ferdinandov]. In: Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka [Mnemozina: Documents and facts from the history of Russian theatre of the 20th century]. Moscow: GITIS Publishing House, 1996. Issue 1. Pp. 211–241.
2. *Zhatkin D., Serdechnaya V.* Zametki B. A. Ferdinandova ob uchastii teatral'nykh rezhisserov v shekspirovskoy konferentsii 1940 goda [B. Ferdinandov's notes on the theatre directors' participation in Shakespeare Conference of 1940]. In: Rossiya v mire: problemy i perspektivy razvitiya mezhdunarodnogo sotrudnichestva v gumanitarnoy i sotsial'noy sfere [Russia in the world: Problems and prospects for International cooperation in humanitarian and social spheres]: materials of the 13th International research conference. Penza: Penza State Technical University, 2022. Pp. 29–37.
3. *Bikkulova D.* Opernaya revolyutsiya: Teatr muzykal'noy dramy Iosifa Lapitskogo [Opera Revolution: Joseph Lapitsky's Musical Drama Theatre]. Moscow: GITIS Publishing House, 2020. 178 p.
4. *Shershenevich V.* Puti OGT [Ways of Experimental Heroic Theatre]. In: Teatr i Studiya [The Theatre and Drama School]. 1922. No. 1–2. Pp. 43–47.
5. *Ferdinandov B.* Teatr segodnya [The theatre today]. In: O teatre [About the Theatre]: collected articles. Tver: Without impr., 1922. Pp. 33–48.
6. *Shershenevich V.* Eksperiment novogo teatral'nogo deystviya (K postanovke «Tsarya-Edipa» v Safonovskom teatre) [The experiment of a new theatrical action (To the Staging of “Oedipus Rex” in Safonov Theatre)]. In: Vestnik teatra [Theatre Bulletin]. 1921. No. 93–94 (August 15). Pp. 5–6.
7. *Vodarsky-Shiraeff A.* Pavlov, Evgeny. In: Russian composers and musicians: A biographical dictionary. New York: H. W. Wilson Company, 1940. P. 101.
8. *Raku M.* Vremya Sergeya Prokof'eva: Muzyka. Lyudi. Zamysly: Dramaticheskiy teatr [The Time of Sergei Prokofiev. Music. People. Concepts: Dramatic Theatre]. Moscow: Slovo, 2022. 432 p.
9. *D'yachkova M.* Ob istochnikakh libretto opery E. Khumperdinka «Korolevskie deti» [On the sources of the libretto of E. Humperdinck's opera “Royal Children”]. In: Muzykal'noe obrazovanie i nauka [Music Education and Scholarship]. 2019. No. 1. Pp. 9–11.
10. *Naumov A.* Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr v poiskakh muzyki. 1919–1926: Strofy i antistrofy [The Moscow Art Theatre in Search of Music. 1919–1926: Strophes and Anti-strophes]. Moscow: Sam Polygraphist, 2023. 544 p.
11. *Ivanov V.* Ritmometricheskii teatr Borisa Ferdinandova [Boris Ferdinandov's Rhythmical theatre]. In: Iskusstvo dvizheniya: istoriya i sovremennost' [The Art of Movement: History and Modernity]: materials of the research and practical conference. Moscow: A. Bakhrushin State Central Art Museum, 2002. Pp. 65–76.
12. *Ferdinandov B.* O teatral'nom iskusstve Moskvy (1928) [About the Theatre Art of Moscow. (1928)]. Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva [Russian State Archive of Literature and Arts]. F. 2392. L. 1. St. un. 117. 79 s.

Наумов Александр Владимирович

кандидат искусствоведения, доцент,
старший научный сотрудник сектора истории музыки
Государственный институт искусствознания
Россия, 125009, Москва
avlnaumov@list.ru
ORCID: 0000-0003-3883-7917

Alexander V. Naumov

Ph. D. (Art), Associate Professor, Senior Researcher at the Department of Music History
State Institute of Art Studies
Russia, 125009, Moscow
avlnaumov@list.ru
ORCID: 0000-0003-3883-7917

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 780.7+781.6 (785)

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_93

Ю. К. ДРОБОТ

Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева

СВОБОДНАЯ ФАНТАЗИЯ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ И КЛАВИРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ К. Ф. Э. БАХА (К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ)

Статья посвящена проблемам свободно-импровизационной манеры клавирного исполнительства эпохи барокко и соответствующим проявлениям в жанре свободной фантазии. Материалом для анализа являются клавирные фантазии К. Ф. Э. Баха, которые рассматриваются в свете основных положений музыкально-теоретического трактата «Опыт изложения подлинного искусства игры на клавире» (1753, 1762), в частности главы «О свободной фантазии», опубликованной во второй части. Указанная глава содержит практические советы по освоению навыков создания фантазии как искусства свободной импровизации на клавире. Отмечено, что К. Ф. Э. Бах обращался к жанру свободной фантазии в берлинский (1738–1768) и гамбургский (1768–1788) периоды творчества. При этом фантазии берлинского периода написаны в большем соответствии с теоретическими установками трактата и в значительной степени напоминают пьесы инструктивного характера. Фантазии гамбургского периода представляют собой развернутые композиции концертно-виртуозного плана с контрастно сопоставляемыми разделами, развитой фактурой, переходами в далекие тональности. Исполнение таких фантазий создает впечатление свободной импровизационности, вопреки тому, что фактурное изложение в них полностью зафиксировано. Показательно и другое: связи с искусством эпохи барокко здесь вытесняются тенденциями, предвосхищающими появление и развитие фортепианной музыки эпохи романтизма. Итогом представленных наблюдений является вывод о том, что жанр свободной фантазии получил более разнообразное воплощение в клавирном творчестве К. Ф. Э. Баха, нежели в его теоретическом наследии. Положения вышеназванного трактата остались в прошлом, тогда как творчество композитора свободно устремилось в будущее.

Ключевые слова: западноевропейское барокко, теоретические трактаты, клавирное творчество К. Ф. Э. Баха, свободная фантазия, бестактовая запись, басовый голос, гармонический каркас, импровизация.

Для цитирования: Дробот Ю. К. Свободная фантазия в теоретическом наследии и клавирном творчестве К. Ф. Э. Баха (к проблеме соотношения теории и практики) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 93-103.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_93

Yu. DROBOT

S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music

FREE FANTASIA IN THE THEORETICAL HERITAGE AND CLAVIER WORKS BY C. PH. E. BACH (TO THE PROBLEM OF THEORY AND PRACTICE CORRELATION)

The article is devoted to the issues of the free-improvisational manner of Baroque clavier performance and its manifestation in the genre of free fantasia. The clavier fantasias by C. Ph. E. Bach are chosen as the material for analysis, which are considered in the light of the main points of the musical-theoretical treatise “Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments” (1753, 1762), in particular, the chapter

“On Free Fantasia” published in the second part. This chapter contains practical tips on mastering the skills of creating fantasia as an art of free improvisation on the clavier. It is noted that C. Ph. E. Bach turned to the genre of free fantasia in the Berlin (1738–1768) and Hamburg (1768–1788) periods. It is established that his fantasias of Berlin period are written in greater accordance with the theoretical guidelines of the treatise and to a greater extent resemble didactic pieces. The fantasias of Hamburg period are expanded compositions of a virtuoso concert repertoire, with contrasting sections, complex texture, modulations to distant keys. The performance of such fantasias creates the impression of free improvisation, although the whole piece is notated, and the connection with the art of the Baroque is replaced by anticipation of the emergence and development of piano music of Romanticism. The result of our observations is that the genre of free fantasia has received a more diverse embodiment in clavier music than in the theoretical heritage of C. Ph. E. Bach. The ideas of the theoretical treatise are left in the past, while the composer’s music rushed into the future.

Keywords: Western European Baroque, theoretical treatises, clavier music by C. Ph. E. Bach, free fantasia, bar-less notation, bass voice, harmonic framework, improvisation.

For citation: Drobot Yu. *Free fantasia in the theoretical heritage and clavier works by C. Ph. E. Bach (to the problem of theory and practice correlation)* // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 93-103.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_93



Музыкальное искусство западноевропейского барокко было тесно связано с практикой импровизации. В соответствии с традицией, нотная запись ряда музыкальных композиций не отображала всего авторского текста и фиксировала только его основной интонационно-гармонический каркас, поэтому целостная звуковая картина воссоздавалась непосредственно в процессе исполнения. К формированию последней равным образом были причастны автор, имя которого указывалось на титульном листе нотной рукописи или печатного издания, и музыканты-исполнители, вклад которых в названный процесс зачастую представлялся не менее существенным.

Многоголосные композиции, написанные в тактометрической системе и предназначенные для камерного музицирования, нередко фиксировались посредством двух голосов (мелодии и баса), каждый из которых записывался на отдельном нотоносце в соответствующем ключе. Музыканты импровизировали украшения в мелодии и отсутствующие голоса в гармонии, присовокупляя их к имевшемуся тексту, при этом выбор инструментов ансамбля также был достаточно свободным. Например, в издании «Королевских концертов» Ф. Куперена (1722) отсутствовали авторские обозначения конкретных инструментов, вследствие чего допускался любой состав, подходящий по tessiture. Если одним из исполнителей был автор музыки, он мог импровизировать свою партию, обходясь без нотного текста.

Еще один путь свободно-импровизационного музицирования был связан с жанром инструментальной фантазии. Нотная запись таких музыкальных композиций не имела деления на такты и довольно часто представляла

собой последовательность аккордов, выписанных крупными ритмическими длительностями. Этот гармонический каркас «расцветивался» определенными мелодико-ритмическими и фактурно-динамическими средствами; в результате музыкальное произведение обретало завершенную форму и полноту изложения, необходимые эмоциональные краски и выразительность. В трактате «Совершенный капельмейстер» (1739) И. Маттезон характеризовал фантазию как самый свободный и ничем не связанный вид музыкальной композиции, в котором не соблюдаются никакие правила, автор вправе реализовывать самые разнообразные идеи и т. д. [1, S. 53]. Проявления отмеченного принципа импровизационной свободы обнаруживались не только в фантазиях, но и в более крупных, циклических композициях. В качестве примера можно привести клавирные сюиты Г. Ф. Генделя, которые открываются прелюдиями свободно-импровизационного характера, напоминающими по записи фантазию (с тактовыми чертами или без них).

Музыканты эпохи барокко были обучены навыкам создания полнотекстовых композиций на основе частичной нотной записи, используемой в практиках *basso continuo*, *partimento* и др. (см.: [2]), однако эти навыки со временем были утрачены. Воссоздание их в настоящее время возможно при помощи изучения трактатов, написанных в XVII–XVIII столетиях, – именно такой путь избрали музыканты, представляющие аутентичное (исторически ориентированное) исполнительство.

Поскольку авторы указанных трактатов были чаще всего и практикующими исполнителями, и авторами музыкальных сочинений, перспективным представляется сравнительный

анализ приводимых теоретических рекомендаций и творческих принципов одного и того же музыканта. К числу таких авторов, соединивших в себе ипостаси теоретика, композитора и исполнителя, следует отнести одного из сыновей великого И. С. Баха – Карла Филиппа Эмануэля (1714–1788), выдающегося немецкого музыканта середины и второй половины XVIII века. Перу К. Ф. Э. Баха принадлежит музыкально-теоретический трактат «Опыт изложения подлинного искусства игры на клавире» («*Verzuch uber die warhe Art das Clavier spielen*», Берлин, часть 1 – 1753, часть 2 – 1762), опубликованный в период службы в качестве придворного музыканта-клавириста капеллы Фридриха II, короля Пруссии (Илл. 1).

Данный трактат приобрел большую популярность и оставался настольной книгой для обучения музыкантов-клавиристов вплоть до появления новых фортепианных методик в первой половине XIX века. В «Опыте...» получил обобщение богатый композиторский и исполнительский опыт К. Ф. Э. Баха, работавшего при одном из ведущих европейских дворов, где поддерживался высокий уровень музыкальной культуры и доминировали новейшие тенденции развития исполнительского искусства того времени. Глава 41 «О свободной фантазии» («*Von der freyen Fantasie*»), содержащая практические советы по освоению этого импровизационного искусства, завершает вторую часть трактата, которая была опубликована в 1762 году [3, S. 325–341] (Илл. 2).

Излагая собственное определение фантазии в начальных параграфах данной главы, К. Ф. Э. Бах отмечает бестактовую форму ее фиксации и важность тональных переходов в композиционном развертывании: «Фантазию называют свободной, если она не содержит подобающего деления на такты и отклоняется в несколько тональностей» (§ 1)¹.

Последующее изложение посвящено принципам создания фактуры на основе аккордовых последовательностей с акцентом на импровизационной составляющей данного процесса, поскольку практические советы даются музыкантам-исполнителям: «Свободная фантазия состоит из чередующихся гармонических построений, которые могут быть исполнены (курсив мой. – Ю. Д.) во всевозможных фигурациях и разложенных аккордах» (§ 3); «В фантазии необходимо ощутить красоту многообразия. В ней должны встречаться все фигуры, все манеры хорошего исполнения» (§ 12); «Все аккорды могут быть разложены самым различным образом и выражены в быстрых и медленных фигурах» (§ 13); «Аккорды заполняются пассажами, которые могут охватить одну или несколько

октав по аккордовым тонам в восходящем или нисходящем движении» (§ 13). Приводя конкретные указания по поводу того, каким должно быть разложение аккорда, в каком темпе следует исполнять пассажи, где можно применять имитации и органные пункты, как переходить в удаленные тональности и для чего необходимо использовать хроматические построения, выводящие за пределы ближайших родственных тональностей, К. Ф. Э. Бах раскрывает процесс создания формы свободной фантазии, основными компонентами которой являются четко продуманный тональный план и импровизируемый фактурный рельеф.

Среди практических советов К. Ф. Э. Баха относительно тональных переходов и способов фактурного изложения аккордов важнейшими являются следующие:

1. Фантазия начинается и завершается в одной тональности. В начале фантазии исходную тональность рекомендуется выдерживать достаточное количество времени для концентрации внимания и только после этого начинать переходы. Возвращение данной тональности в конце может быть таким же продолжительным. При первоначальном показе можно использовать органные пункты на тонике, при возвращении главной тональности – на тонике и перед заключительным аккордом – на доминанте.

2. Первый переход осуществляется в ближайшую родственную тональность (из мажора – в квинту с большой терцией или в сексту с малой, из минора – в кварту с малой терцией, в сексту и септиму с большой). Дальнейшее движение происходит в более удаленные и, при длительном музицировании, во все возможные тональности, находящиеся на различных расстояниях от главной.

3. Переходы осуществляются при помощи аккордов, построенных на вводных хроматических полутонах тональностей, к которым направляется движение. Кроме того, при переходах допускается использование прерванных каденций, когда вместо ожидаемой тоники вводится другой оборот, с образованием цепочек хроматических построений. Для ускоренного достижения удаленных тональностей следует использовать септаккорд с уменьшенной септимой и уменьшенной квинтой.

4. Для естественности переходов пребывание в каждой из тональностей должно быть соразмерным, а их смена – не слишком быстрой. В каждой тональности необходимо осуществлять варьирование с помощью внутрिलाдовых гармонических построений.

5. Полные каденции не являются постоянно необходимыми; эти каденции присутствуют в конце и, пожалуй, однократно в середине.

6. Завершая фантазию, необходимо достаточно долго задержаться в основной тональности, чтобы она хорошо запечатлелась в памяти слушателей.

7. В разложении аккордов (по терминологии Ю. Тюлина – гармонической фигурации) предпочтительным является движение по аккордовым тонам в пределах одной или нескольких октав в восходящем и нисходящем направлении. Вместе с тем, следует избегать однообразной игры, состоящей из одних только арпеджированных аккордов, которая является утомительной для слушателя.

8. При разложении аккорда к основным тонам могут быть прибавлены различные неаккордовые звуки, что создает больше возможных фактурных вариантов, чем обычное арпеджио.

9. Необходимый выразительный эффект образуется в том случае, если к аккордовым тонам арпеджио прибавляются большие или малые секунды. Этот прием называется разложением с апподжиатурой и используется при повторениях аккордов, в дополнение к контрастной динамике.

10. Кроме арпеджио с их последовательными переходами из регистра в регистр, в разложении аккордов допускаются контрастные переходы от низких звуков к высоким, что следует осуществлять обеими руками или только левой рукой, оставляя правую в первоначальном положении.

11. В цепочках хроматических аккордовых последований, которые появляются в удаленных тональностях и предшествуют возвращению в исходную тональность, лучше всего использовать медленные фигуры и «глубокомысленные» пассажи, подчеркивая их значимость замедлением темпа и усилением динамики.

Примеры различных фигур в разложении и комментарии к ним приводятся в § 13 [3, с. 337–339]:

1. Разложение аккорда, при котором повторяются как его главные, так и определенные побочные тоны (а).

2. Разложение с апподжиатурой, где «из соображений изящества» перед каждым интервалом трезвучия следует затронуть большую (b) или малую (c) секунду (Илл. 3).

3. Заполнение аккордов пассажами, которые могут охватить одну или несколько октав по аккордовым тонам в восходящем или нисходящем движении; в таких пассажах могут встречаться повторы (d) с одновременным присоединением неаккордовых звуков (e), вследствие чего «возникают приятные необходимые преобразования».

4. Распределение восходящих и нисходящих пассажей между обеими руками с образованием мелодических секвенций (f).

5. Разложение ломаных трезвучий и септаккордов с образованием пассажей, ритмических фигур и секвенций (прогрессий) (g, h).

6. Применение имитаций в различных тонах в прямом и противоположном направлениях (i) (Илл. 4).

Теперь рассмотрим клавирные сочинения Ф. Э. Баха, написанные в жанре и технике свободной фантазии, чтобы определить степень соответствия теоретических положений их практическому воплощению.

К жанру фантазии Ф. Э. Бах обращался на протяжении берлинского (1738–1768) и гамбургского (1768–1788) периодов своего творчества. Композитор включал свои фантазии в сборники различных клавирных пьес как самостоятельные произведения, а также как части сонат. Отдельные музыкальные фрагменты с бестактовой записью встречаются в клавирных сочинениях других жанров, в том числе – сонатах, что говорит о влиянии традиций эпохи барокко.

К берлинскому периоду относятся клавирные фантазии, созданные в 1753, 1759, 1762, 1765, 1766 и 1767 годах и опубликованные в нотных приложениях к обеим частям трактата (1753, 1762), а также в сборниках «Различные виды пьес для клавира» («Clavierstücke verschiedener Art») Wq. 112 (1765), «Короткие и легкие пьесы для клавира» («Kurze und Leichte Clavierstücke») Wq. 113, Wq. 114 (в 2 выпусках, 1766) и «Сборник сольфеджио, фантазий и характерных пьес» («Sammlung von Solfeggios, Fantasien und charakteristische Stücke») Wq. 117 (1770).

Фантазия c-moll (1753) является финалом клавирной сонаты f-moll (Н. 75, Wq. 63/6) – одной из шести сонат, опубликованных в нотном приложении к первой части трактата (1753).

Три фантазии 1759 года вошли в сборник «Различные виды пьес для клавира» (1765) и были вновь опубликованы в «Сборнике сольфеджио, фантазий и характерных пьес» (1770):

1) Фантазия D-dur (Н. 144) Wq. 112/2, Wq. 117/8;

2) Фантазия B-dur (Н. 146) Wq. 112/8, Wq. 117/9;

3) Фантазия F-dur (Н. 148) Wq. 112/15, Wq. 117/10.

Фантазия D-dur (Н. 160) Wq. 117/14 (1762) была опубликована дважды: в нотном приложении ко второй части «Опыта...» (1762) [3, с. 343] и в «Сборнике сольфеджио, фантазий и характерных пьес» (1770).

Фантазия d-moll (Н. 195) Wq. 113/3, Wq. 117/15 (1765) вошла в первый выпуск «Коротких и легких пьес для клавира» (1766) и была повторно опубликована в «Сборнике сольфеджио, фантазий и характерных пьес» (1770).

Три фантазии 1766 года были опубликованы в «Сборнике сольфеджио, фантазий и характерных пьес» (1770):

- 1) Фантазия G-dur (Н. 223) Wq. 117/11;
- 2) Фантазия d-moll (Н. 224) Wq. 117/12;
- 3) Фантазия g-moll (Н. 225) Wq. 117/13.

Фантазия d-moll (Н. 234) Wq. 114/7, Wq. 117/16 (1767) вошла в первый выпуск «Коротких и легких пьес для клавира» (1766) и была повторно опубликована в «Сборнике сольфеджио, фантазий и характерных пьес» (1770).

К созданию клавирных фантазий в гамбургский период творчества композитор приступил после длительного перерыва – в 1780-е годы, и все эти фантазии (за исключением последней) публиковались в Лейпциге в нескольких выпусках серии «Знатоки и любители» («Kenner und Liebhaber»), каждый из которых имел собственное название. Так, три фантазии 1782 года вошли в четвертый (1783) и пятый (1785) выпуски данной серии, известной под названием «Клавирные сонаты, свободные фантазии и избранные рондо» («Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos»):

- 1) Фантазия Es-dur (Н. 277) Wq. 58/6;
- 2) Фантазия A-dur (Н. 278) Wq. 58/74;
- 3) Фантазия F-dur (Н. 279) Wq. 59/5.

Фантазия C-dur (Н. 284) Wq. 59/6 (1784) также была опубликована в пятом выпуске серии «Знатоки и любители» (1785).

Две фантазии 1786 года вошли в шестой выпуск (1787):

- 1) Фантазия B-dur (Н. 289) Wq. 61/3;
- 2) Фантазия C-dur (Н. 291) Wq. 61/6.

Фантазия fis-moll 1787 года (Н. 300, Wq. 67) при жизни К. Ф. Э. Баха не публиковалась².

Все перечисленные клавирные фантазии можно разделить на две группы. К первой относятся фантазии, написанные с дидактическими целями и предназначенные для обучения искусству импровизации в соответствии с наставлениями главы «О свободной фантазии». Подобные фантазии, как правило, нотированы фрагментарно, поэтому исполнителю необходимо импровизировать. Они лаконичны, выдержаны в едином настроении, просты по фактуре, не содержат длительных переходов в далекие тональности, и уже сами названия сборников, в которых публиковались эти фантазии, указывают на подобную стилистику (например, «Короткие и легкие пьесы для клавира»). Такие фантазии Ф. Э. Бах писал и публиковал в берлинский период творчества.

Вторую группу составляют более сложные произведения, представляющие собой развернутые музыкальные композиции концертно-виртуозного плана с контрастно сопоставляемыми

разделами, развитой фактурой и переходами в далекие тональности. Исполнение таких фантазий создает впечатление свободной импровизационности, однако вся фактура в них выписана, и уже по записи можно определить, что она состоит из постоянно меняющихся фигур с причудливыми ритмическими структурами и нерегулярной фразировкой, которыми «расцвечиваются» переходы в далекие гармонические сферы. За этими фигурами, «открывающими» неожиданные смены настроений, изысканную утонченность и эмоциональную мощь, кроется стремление композитора показать свое безупречное импровизаторское мастерство, эмоционально воздействуя на слушателя путем «разжигания или усмирения страстей, для чего и должна быть использована фантазия» [3, S. 336; 4, с. 17]. Такие фантазии К. Ф. Э. Бах создавал и публиковал в 1780-е годы, в гамбургский период своего творчества.

Любопытно, что о двух разновидностях фантазии композитор пишет в своем трактате: «С тем, чтобы мои читатели на основании данных примеров получили разностороннее, ясное и полезное представление об обработке свободной фантазии, я обращаю их внимание на примеры, приведенные в предыдущем параграфе и в прилагаемом здесь Allegro. Оба образца являются примером свободной фантазии: в первом случае это связано с множественной хроматикой, а другой пример большей частью состоит из совершенно естественных и привычных фраз» [3, S. 340; 4, с. 18].

Если рассматривать фантазии обеих групп, выявляя в них логику тонального плана при развертывании музыкальной формы и особенности фактуры как одного из важнейших принципов проявления импровизационного начала, можно сделать вывод о том, что большинство фантазий, созданных в берлинский период творчества, представляют собой короткие пьесы-миниатюры импровизационного характера с фрагментарно выписанным нотным текстом. Яркий пример – Фантазия D-dur (Н. 160), вошедшая в нотное приложение ко второй части трактата. Партию баса с цифровкой К. Ф. Э. Бах также поместил в завершении главы «О свободной фантазии» как инструктивный материал, сопроводив подробными рекомендациями по поводу тонального плана и импровизации музыкальной ткани (Илл. 5).

Двуручная запись данной фантазии, с полностью совпадающей басовой линией, частично выписанными пассажами и указаниями на игру *arpeggio* возле нотированных (по цифровке) аккордов, опубликована в нотном приложении (Илл. 6).

Данная фантазия была весьма популярной, что способствовало ее повторной публикации в издании «Сборник сольфеджио, фантазий и характерных произведений» (1770, Wq. 117/14). Фантазии, представленные в сборниках 1760-х годов, еще более просты; их краткость и фактурная облегченность напоминают сонатину (как упрощенную разновидность сонаты) или фугетту (как упрощенную разновидность фуги).

Клавирные фантазии, созданные в поздний период творчества, представляют собой намного более сложные образцы жанра и во многом превосходят фортепианные фантазии эпохи романтизма, в том числе их структуру, образность и гармонические краски. Сравнение поздних фантазий и сведений о свободной фантазии, изложенных на страницах трактата в 1762 году, позволяет сделать вывод о несовпадении изначальных теоретических положений и их практической реализации в творчестве К. Ф. Э. Баха 1780-х годов. Его поздние фантазии сложнее и разнообразнее тех композиций, которые могли быть созданы на основе авторских советов по обучению импровизации при помощи неполной, условно-схематической бестактовой записи (аналогичные произведения создавались К. Ф. Э. Бахом во время пребывания в Берлине).

Клавирные фантазии гамбургского периода представляют собой развернутые композиции, выходящие за рамки неких вступительных построений перед исполнением основных пьес (о чем сказано в одном из параграфов главы «О свободной фантазии»). По своим художественным достоинствам они значительно превосходят уровень фактурного расцветивания цепочки гармонических последований (на это ориентировались практические советы К. Ф. Э. Баха).

Поздние фантазии К. Ф. Э. Баха впечатляют своими масштабами, мастерством сопоставления тональностей и длительных модуляционных переходов, наполненных красочными диссонирующими гармониями, разнообразием манер и фактурных планов. По мнению И. Р. Палажченко, им свойственны «масштабное уменьшение и количественное разрастание (по сравнению с фантазиями И. С. Баха) контрастных разделов, стремление к максимальной свободе движения, <...> бесконечно разнообразные стилевые и жанровые ориентации различных разделов» [7, с. 14–15]. В свободно-импровизационном движении голосов отчетливо прослушиваются голос, ведущий мелодию, а также скрытое двухголосие и трехкомпонентная фактура. Традиционный для барочной фантазии бестактовый способ фиксации звукового материала не мешает композитору строить симметричные фразы, повто-

рять и варьировать мелодические обороты, а в некоторых (преимущественно инициальных) построениях музыкального целого создавать ощущение метрической пульсации. Многие из этих моментов не были отмечены при изложении теоретических сведений о фантазии и в практических советах по освоению искусства импровизации, что говорит о важности индивидуального слухового опыта, дополняющего теоретические знания и собственную практику музыканта той эпохи.

Например, в Фантазии C-dur (Н. 284) из сборника 1785 года (Wq. 59/6) все фактурные средства и гармонические краски, прежде всего неустойчивые гармонии при модуляционных переходах, используются для создания развернутой композиции, основанной на принципе чередования контрастных разделов (Andantino – Prestissimo – Andantino – Allegretto – Andantino – Allegretto – Andantino – Allegretto – Andantino – Prestissimo – Andantino) с многократным повторением начальной темы, построенной на восходящих арпеджио по звукам тонического трезвучия. Если в первом разделе Фантазии тема звучит в основной и доминантовой тональностях, то при ее появлении в последующих разделах происходит вытеснение тонического трезвучия диссонирующими аккордами, что приводит к разрушению гармонической устойчивости и «размыванию» ладотональной основы. Тональность проведения темы определить довольно сложно из-за эллиптических переходов диссонанса в диссонанс и отсутствия разрешений. По структуре данная Фантазия близка клавирным фантазиям В. А. Моцарта (например, Фантазии d-moll KV 397, написанной в Вене около 1782 года), а ее гармония и фактурные особенности превосходят фортепианную музыку эпохи романтизма (Илл. 7).

Общеизвестно, что К. Ф. Э. Бах получил основательную музыкальную подготовку под руководством своего отца, в том числе – при обучении игре на клавире. Некоторые методы этого обучения К. Ф. Э. Бах изложил в письмах к И. Н. Форкелю – первому биографу И. С. Баха, и данные материалы вошли в первую биографию великого немецкого композитора. А. А. Панов и И. В. Розанов отмечают: «В третьем разделе этой книги, посвященном “искусству Баха обращаться с клавиром”, важное место занимают проблемы техники клавирного исполнительства. Именно здесь подробно описываются и характеризуются организация игровых движений и положение пальцев рук на клавиатуре. <...> Именно Баху (И. С. Баху. – Ю. Д.), по словам Форкеля, принадлежит крылатая фраза об “определенном чувстве внутренней

силы и господства над движением” в процессе звукоизвлечения» [8, с. 14]. В клавирных фантазиях К. Ф. Э. Баха указанная педагогическая и исполнительская установка была раскрыта в полной мере: «господство над движением» в условиях свободной импровизационности способствовало преобразованию «внутренней силы» звуков, извлекаемых из инструмента. Технология организации игровых движений предстала образно-эмоциональным компонентом исполнения.

Подводя итоги нашим наблюдениям, отметим, что жанр свободной фантазии получил более разнообразное воплощение в клавирном творчестве, нежели в теоретическом наследии К. Ф. Э. Баха. Если фантазии 1750–1760-х годов

в целом соответствуют теоретическим установкам о фактурном расцвечивании гармонического каркаса, изложенным в главе «О свободной фантазии», то поздние клавирные фантазии представляют собой развернутые пьесы, связанные с искусством эпохи барокко лишь формально, в большей степени предвосхищая появление и развитие фортепианной музыки эпохи романтизма с ее значительной темпоритмической свободой и яркой эмоциональностью, технической сложностью и виртуозностью, полнотой фактурного «плетения» и гармоническими красками. Творчество К. Ф. Э. Баха, не скованное рамками устаревающих положений его же теории – детища своего времени, свободно устремилось в будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее перевод выполнен автором статьи (см.: [4]).

² Список клавирных фантазий составлен на основе сведений из каталогов А. Воткенна и Ю. Хельма [5; 6].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Иллюстрация 1

Титул издания второй части трактата К. Ф. Э. Баха «Опыт изложения подлинного искусства игры на клавире» (Берлин, 1762)

Carl Philipp Emanuel Bachs
V e r s u c h
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
Zweyter Theil,
in welchem die Lehre von dem Accompagnement
und der freyen Fantasie
abgehandelt wird.

Mit einer Kupfertafel.

In Verlegung des Auctoris.



Berlin, 1762.

Gedruckt bey George Ludewig Winter.

Начало главы 41 «О свободной фантазии» в первом издании трактата

Ein und vierzigstes Capitel.
Von der freyen Fantasie.

§. 1.

Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteinteilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bey andern Stücken zu geschehen pflaget, welche nach einer Tacteinteilung gesetzt sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

§. 2. Zu diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind

§ 3

blos

Примеры (a-c) из § 13 главы «О свободной фантазии»



Примеры (d-i) из § 13 главы «О свободной фантазии»

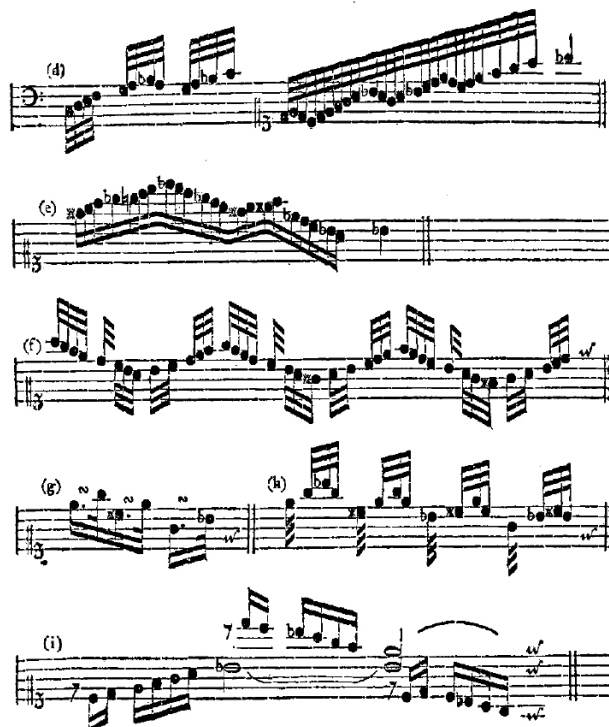


Иллюстрация 5
К. Ф. Э. Бах. Фантазия D-dur (Н. 160), партия баса



Иллюстрация 6
К. Ф. Э. Бах. Фантазия D-dur (Н. 160), полная запись



ЛИТЕРАТУРА

1. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister (Hamburg 1739): Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von M. Reimann. Kassel: Bärenreiter, 1954. 537 S.
2. Митюкова З. З., Маклыгин А. А. Partimento как вид импровизационной педагогической практики XVIII века // Музыка: Искусство, наука, практика (Казань). 2015. № 3. С. 11–22.
3. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (Berlin, 1753 und 1762): Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1978. 372 S.
4. Дробот Ю. К. Ф. Э. Бах об искусстве свободной фантазии // Музыковедение. 2015. № 12. С. 11–19.
5. Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works: Chronology. URL: <https://cpebach.org/timeline/chronology.html> (дата обращения: 18.07.2023).
6. List of works by Carl Philipp Emanuel Bach (IMSLP). URL: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Carl_Philipp_Emanuel_Bach (дата обращения: 18.07.2023).
7. Палажченко И. Р. Инструментальная фантазия XVII–XVIII веков (генезис и пути развития): автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 1992. 24 с.
8. Панов А. А., Розанов И. В. О постановке рук и туше клавиристов времен К. Ф. Э. Баха // Старинная музыка. 2020. № 1. С. 12–19.

REFERENCES

1. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister (Hamburg, 1739): Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von M. Reimann. Kassel: Bärenreiter, 1954. 537 S.
2. Mityukova Z., Maklygin A. Partimento kak vid improvizatsionnoy pedagogicheskoy praktiki XVIII veka [Partimento as a type of improvisational pedagogical practice in the 18th century]. In: Muzyka: Iskusstvo, nauka, praktika (Kazan) [Music: Art, science, practice]. 2015. No. 3. Pp. 11–22.
3. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (Berlin, 1753 und 1762): Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1978. 372 S.

4. *Drobot Yu.* F. E. Bakh ob iskusstve svobodnoy fantazii [Ph. E. Bach on the art of free fantasia]. In: *Muzykovedenie* [Musicology]. 2015. No. 12. Pp. 11–19.
5. Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works: Chronology. URL: <https://cpebach.org/timeline/chronology.html> (date of application: 18.07.2023).
6. List of works by Carl Philipp Emanuel Bach (IMSLP). URL: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Carl_Philipp_Emanuel_Bach (date of application: 18.07.2023).
7. *Palazhchenko I.* Instrumental'naya fantaziya XVII–XVIII vekov (genezis i puti razvitiya) [Instrumental Fantasia in the 17th–18th centuries (genesis and ways of development)]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 1992. 24 p.
8. *Panov A., Rozanov I.* O postanovke ruk i tushe klaviristov vremen K. F. E. Bakha [On the positioning of the hands and the touch of the clavier players in the times of C. Ph. E. Bach]. In: *Starinnaya muzyka* [Ancient Music]. 2020. No. 1. Pp. 12–19.

Дробот Юлия Константиновна

доцент кафедры специального фортепиано
Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева
Россия, ДНР, 83056, Донецк
yuliya_piano@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1518-2815

Yuliya K. Drobot

Associate Professor at the Department of Special Piano
S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music
Russia, DPR, 83056, Donetsk
yuliya_piano@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1518-2815

ЧЖАН ЮЙ

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

«РОБЕРТ-ДЬЯВОЛ» ДЖ. МЕЙЕРБЕРА В ЗЕРКАЛЕ ФОРТЕПИАННЫХ КОМПОЗИЦИЙ НА ТЕМЫ ИЗ ОПЕРЫ

В искусстве XIX века музыкально-театральным жанрам принадлежала одна из важнейших ролей в процессе формирования общественных вкусов и интересов. Постановки оперных шедевров Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Р. Вагнера, Дж. Верди вызывали бурную реакцию современников, а мелодии из этих опер быстро распространялись в среде музыкантов-любителей в виде пьес для домашнего музицирования или пополняли концертный репертуар пианистов в качестве блестящих виртуозных фантазий.

Среди опер XIX столетия, оказавших наибольшее влияние на исполнительское искусство того времени, можно по праву назвать «Роберта-Дьявола» Дж. Мейербера. Поставленная в 1831 году, опера поразила публику роскошью сценографии, богатством оркестровки и вокальным мастерством. Мелодии из «Роберта» стали источником вдохновения для многих композиторов, которые создавали транскрипции, фантазии и попури, рассчитанные на разные уровни исполнительского мастерства. Эти произведения находятся в центре внимания автора данной статьи.

Особенности жанра фортепианных транскрипций не раз привлекали внимание музыковедов. В частности, британский исследователь Н. Уонг предлагает следующие подходы к анализу: «транскриптор как переводчик», «транскриптор как создатель» и «транскриптор как рассказчик». Данные подходы отражают особенности взаимодействия композитора с чужим тематическим материалом: от точного воспроизведения (А. Крамер. «Маленькая фантазия на тему из “Роберта-Дьявола”») к более виртуозным фантазиям, вариациям и попури (К. Черни. «Блестящие вариации» ор. 332), вплоть до свободной трактовки музыкального тематизма оперы (Т. Делер. «Фантазия на темы любимых мотивов “Роберта-Дьявола”»; Ф. Лист. «Воспоминания о “Роберте-Дьяволе”»).

Ключевые слова: опера XIX века, оперные фантазии, фортепианные транскрипции, Дж. Мейербер, «Роберт-Дьявол», виртуозное исполнительство.

Для цитирования: Чжан Юй. «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера в зеркале фортепианных композиций на темы из оперы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 104-113.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_104

ZHANG YU

M. Mussorgsky Ural State Conservatory

G. MEYERBEER'S "ROBERT THE DEVIL" REFLECTED IN PIANO COMPOSITIONS ON THEMES FROM THE OPERA

In the 19th century's art, musical and theatrical genres played one of the defining roles in the formation of public tastes and interests. Performances of operatic masterpieces by G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, R. Wagner, G. Verdi provoked a strong reaction from contemporaries, and melodies from their operas quickly spread among amateur musicians in the form of pieces for home performances, or were included in pianists' concert repertoire as brilliant virtuoso fantasias.

Among the operas of the 19th century that had the greatest influence on the performing arts, one can rightly single out "Robert the Devil" by G. Meyerbeer. Staged in 1831, the opera impressed the audience with the luxury of scenography, rich orchestration and vocal mastery. The melodies from "Robert" became a source of inspiration for many composers who created transcriptions, fantasias and potpourris designed for different levels of performing skills. These works are placed at the centre of examination in the article.

The features of the genre of piano transcriptions have repeatedly attracted the attention of musicologists. In particular, the British musicologist N. Wang offers her own approaches to analysis: "transcriber as translator", "transcriber as creator" and "transcriber as narrator". They reflect the peculiarities of the

composer's interaction with someone else's thematic material: from exact reproduction on the piano (A. Kramer. "A Little Fantasy on a Theme from Robert le Diable"), to more virtuoso fantasias, variations and potpourri (C. Czerny. "Brilliant Variations" Op. 332), to a free interpretation of the musical themes of the opera (T. Döhler. "Fantasy for piano on the theme of favorite motifs of Robert le Diable", F. Liszt. "Reminiscences de Robert le Diable").

Keywords: opera of the 19th century, fantasias on opera themes, piano transcriptions, G. Meyerbeer, "Robert the Devil", virtuoso performing art.

For citation: Zhang Yu. G. Meyerbeer's "Robert the Devil" reflected in piano compositions on themes from the opera // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 104-113.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_104

В жанровой панораме романтической эпохи особая роль принадлежала фантазиям, транскрипциям и парафразам, сочиненным для фортепиано, струнных или духовых инструментов. Источниками для этих виртуозных произведений становились авторские или народные мелодии, однако наиболее часто композиторы прибегали к заимствованию тем из опер, удостоившихся признания у широкой аудитории. Об указанном художественном феномене размышлял в своей «Школе практической композиции» К. Черни: «Публика испытывает подлинный восторг, услышав в произведении приятную мелодию, с которой она уже знакома и которую раньше уже слышала в Опере. Все потому, что большинство мелодий приобретают значительную популярность благодаря прекрасному исполнению человеческим голосом и очарованию театрального эффекта» [1, р. 86]. Современные исследователи отмечают приоритетную роль оперы в музыкальной культуре Европы XIX столетия, указывая, что «...музыканты разных специальностей стремились приблизиться к оперной славе. Вслед за Паганини, пианисты-виртуозы преуспевали в создании музыкальных творений на основе популярных оперных мелодий. На концертах в великолепных салонах они поражали публику блестящими фантазиями, вариациями, рондо и каприччио на повсеместно любимые темы Россини и Мейербера. После концертов публика активно раскупала эти сочинения (в облегченном переложении) для домашнего музицирования» [2, р. 177].

Приведенные высказывания акцентируют важнейшую роль оперы в процессе обогащения инструментального репертуара данной эпохи. Именно расцвет оперного жанра и вокального искусства *bel canto*, отличавшегося виртуозностью и обилием украшений, стимулировал процесс творческих исканий музыкантов-инструменталистов и способствовал утверждению виртуозного исполнительства. Об этом, в частности, пишет современный исследова-

тель, характеризуя фантазии на оперные темы для деревянных духовых: «Несомненно, певец не может воспроизвести голосом большую часть орнаментики, присутствующей в этих фантазиях, однако инструментальные украшения нельзя считать исключительно декоративными. Многие композиторы той эпохи вращались в оперных кругах, обладали познаниями о вокальном искусстве. Именно поэтому инструментальные украшения зачастую являлись доведенными до крайности подражаниями вокальной орнаментике» [3, р. 206].

Упомянутая диссертационная работа посвящена изучению концертного репертуара для деревянных духовых, основанного на темах из опер Дж. Верди («Трубадур», «Риголетто», «Травиата», «Бал-маскарад» и др.). Соответствующие произведения А. Паскулли, Р. Пармы, Г. Фоскини, П. Литта, Г. Казаретто входят в современные концертные программы как образцы ярких пьес, призванных раскрыть виртуозный потенциал и в целом исполнительское мастерство солиста (см. об этом: [4]). Однако названные тенденции начали формироваться значительно раньше, утвердившись, прежде всего, в скрипичном репертуаре, который в 20–30-х годах XIX столетия обогащался многочисленными блестящими вариациями и виртуозными пьесами. Определяющая роль в развитии жанра принадлежит Н. Паганини, в творчестве которого широко представлены произведения на темы из опер Дж. Россини, Дж. Паизиелло, В. А. Моцарта и других. Творческие устремления Паганини нашли отклик в творчестве композиторов-скрипачей второй половины XIX века: «Фантазии К. Эрнста, Г. Венявского, П. Сарасате на темы из опер "Кармен" Ж. Бизе, "Фауст" Ш. Гуно, "Отелло" Дж. Россини позволяли скрипачам в сжатой форме представлять собственные версии содержания популярных сочинений, демонстрируя индивидуальные технические ресурсы (подобно "автопортретам" исполнителей)», – указывает С. Нестеров [5, с. 61–62]. Однако следует учесть, что методы

варьирования оперного материала и степень свободы обращения с ним, характерные для творчества Паганини, оказали влияние и на соответствующие жанры концертной духовой и фортепианной музыки. Не случайно в приведенной выше цитате пианисты-виртуозы сравниваются с Паганини по количеству созданных фантазий и вариаций на оперные темы.

К числу романтических опер первой половины XIX столетия, которые обрели наибольшее количество инструментальных «перевоплощений», можно отнести «Фаворитку» и «Любовный напиток» Г. Доницетти, «Норму» и «Сомнамбулу» В. Беллини, «Немую из Португичи» и «Густава III» Ф. Обера, «Вильгельма Телля». Дж. Россини. Особое место в этом ряду занимает опера Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол», влияние которой на культурно-исторический контекст эпохи оказалось особенно интенсивным.

В первой половине XIX столетия постановкам названной оперы сопутствовал, пожалуй, наиболее грандиозный успех. После премьеры в 1831 году «Роберт-Дьявол» более ста раз исполнялся на сцене Парижской Оперы, наряду с этим, обретая сценическое воплощение на крупнейших оперных площадках Европы и мира, включая Россию (подробнее см.: [6]). Как отмечает современный исследователь, «постановка в Париже сразу вознесла Мейербера на вершину музыкально-театрального Олимпа, сделав композитора объектом всеобщего поклонения и восхищения. Даже в сравнении со своими знаменитыми предшественниками – “Немой из Португичи” Ф. Обера и “Вильгельмом Теллем” Дж. Россини – опера Мейербера снискала более глубокий и длительный интерес, оставаясь на первых позициях репертуара до конца XIX столетия и принося театру существенный доход» [7, с. 5].

Опера восхищала завораживающими мизансценами и роскошным сценическим оформлением, созданным А. Дюпоншелем: «Он использовал газовую иллюминацию, подвел на сцену воду для изображения водопада и фонтана и применил знаменитый “английский люк”, благодаря которому потусторонние персонажи (демоны, призраки и другие представители нечистой силы) могли как бы скользить сквозь стены, подниматься из-под пола или, наоборот, “проваливаться под землю”. Наряду с этими сценическими чудесами, зрителей буквально ошеломила сцена монастыря в III акте оперы» [8, с. 287]. Соблазнительный танец монахинь, запечатленный на картине Э. Дега «Балетная сцена из оперы Мейербера “Роберт-Дьявол”» (1879), лишний раз доказывает сценический успех оперы.

Драматургически значимые вокальные номера оперы, равно как и тематизм балетной сцены, особенно поразившей публику, полагались в основу многочисленных фантазий, транскрипций и вариационных циклов, создававшихся музыкантами – современниками Мейербера. В исследовании Н. Уонг [9] перечислены имена более сотни авторов, сочинивших композиции на темы «Роберта-Дьявола» как для солирующих инструментов (включая фортепиано, скрипку, флейту, корнет, кларнет, гармонику), так и для дуэтов, трио и квартетов (струнных, духовых и клавишных). При этом соответствующие фортепианные произведения оказываются наиболее многочисленными, что объясняется, по мнению указанного автора, широким распространением инструмента в музыкальной жизни XIX века.

Вопросы художественного претворения оперного материала в инструментальных жанрах рассматриваются Б. Бородиным [10], С. Нестеровым [11], Т. Ляхиной [12], Юй Ци и Е. Шигаевой [13], Ч. Саттони [14], однако специальному рассмотрению композиций на темы из «Роберта-Дьявола» при этом не уделяется особого внимания.

Между тем среди авторов подобных композиций фигурируют как прославленные музыканты (К. Черни, Т. Делер, Ф. Калькбреннер, Ф. Шопен, С. Тальберг, Ф. Лист), так и почти забытые сегодня, включая Людвига Шунке (1810–1834), Феликса Годфройда (1818–1897), Джозефа Ашера (1829–1869), Фердинанда Далкена (1837–1901), Иоганна Питера Пиксиса (1788–1874) и многих других. Разумеется, фортепианные сочинения на указанные темы неравноценны в художественном плане и несходны в техническом, так как они создавались в соответствии с тогдашними запросами и ориентировались на музыкантов-любителей, педагогов-пианистов или концертирующих мастеров фортепианного искусства. Тем не менее, упомянутые произведения могут быть интересны не только историкам музыки, но и современным пианистам, испытывающим потребность в расширении исполнительского багажа. Таким образом, целью данной статьи является выявление специфики подобного репертуара и рассмотрение методов авторской работы с исходным музыкальным материалом – оперным тематизмом.

Как уже отмечалось ранее, композиции на темы из «Роберта-Дьявола» весьма разнообразны по техническим характеристикам и подходам к заимствуемому оперному материалу. Кроме того, протяженность указанных произведений колеблется от небольших пьес, опирающихся на одну или две темы, до развернутых многотемных, драматургически сложных фантазий. Подобный «диапазон» затрудняет выбор

методики анализа и подходов к изучению столь разнородного пласта музыкального творчества. В частности, известны попытки дифференцированного рассмотрения творческих «стратегий», которыми наиболее часто пользовались композиторы при аранжировке оперных тем: 1) воспроизведение выбранной темы; 2) изменение тематического материала (мелодической линии, ритма, гармонии, тонального плана); 3) орнаментальное варьирование; 4) тематическая трансформация; 5) мотивная работа, направленная на расширение и развитие выбранных тем [14, р. 8–10]. Впрочем, далеко не все фантазии на темы «Роберта» соответствуют названным градациям. Зачастую композиторы переосмысливали исходный музыкальный материал путем взаимодействия контрастного тематизма, принадлежащего разным персонажам оперы, выстраивая на этой основе самостоятельную драматургию, развертывая «диалог» героев, сталкивая или объединяя их. Иными словами, оперные темы становились отправным моментом для индивидуального высказывания другого композитора. В диссертационной работе, посвященной фортепианным транскрипциям, Б. Бородин пишет о «методе трансформации... связанном с преобразованием произведений искусства и предполагающем такие изменения оригинала, в результате которых он (оригинал) предстает в новом качестве, сохраняя при этом – в большей или меньшей степени – общие черты со своим первоначальным обликом» [10, с. 4].

Интересная типология соответствующих композиций представлена британской исследовательницей Н. Уонг, которая ориентируется на степень изменения заимствуемого материала и методы его преобразования транскриптором. Первый подход – «транскриптор как переводчик» («*transcriber as translator*») [9, р. 69] – подразумевает бережное воссоздание оперного тематизма: мелодической линии, ритмики, ладогармонической основы, подобно тому, как переводчик стремится с максимальной точностью передать смысл иноязычного текста. Цитируемый исследователь отмечает: «Эти транскрипции обычно менее сложны для исполнения, так как они рассчитаны на пианистов-любителей и их аудиторию, по преимуществу исполнявших и слушавших отрывки из опер в домашней атмосфере, без необходимости посещения оригинальных спектаклей в театре» [9, р. 69]. Названные пьесы чаще всего основываются на одной-двух темах и в основном принадлежат менее известным композиторам – например, Фердинанду Бейеру, Джорджу Буллу, Эжену Тюилье и др.

В качестве образца указанного подхода к «транскрипции как переводу», рассмотрим

сочинение А. Крамера «Маленькая фантазия на тему из “Роберта-Дьявола”», опирающееся на музыкальный материал арии Изабеллы «*Robert, toi que j’aime*». Композитором сохранены важнейшие составляющие заимствуемой темы – размер, темп и тональность (Примеры 1 и 2).

Помимо этого, Крамер стремится воссоздать колоратуры, свойственные партии Изабеллы, добавляя хроматические фигурации и последовательно имитируя вокальную орнаментику (Пример 3).

«Маленькая фантазия на тему из “Роберта-Дьявола”» А. Крамера – наиболее простой вариант использования оперного материала, поскольку данная пьеса основана только на одной теме. Как правило, композиторы использовали большее количество тем, выстраивая некое попури. Так, Фердинанд Бейер (1803–1863) в сборнике «Букет мелодий для фортепиано. “Роберт-Дьявол”» цитирует девять оперных тем, включая увертюру, арию Роберта «*Mon fils, ma tendresse assidue*», каватину Изабеллы «*Robert, toi que j’aime*» (IV акт), арию Алисы «*Quand je quitte la Normandie*», а также балетную сцену и «Инфернальный вальс» («*La Valse Infernale*»). Произведения Э. Тавана, Ф. Фурдрена, А. Крамера и Э. Тюилье также основываются на шести и более темах из оперы. Характерно, что авторами не сохраняется последовательность звучания используемых музыкальных номеров в опере, так как их компоновка в транскрипции обуславливается прежде всего принципом контраста. Более того, в соответствии с требованиями жанра (фантазии, попури и др.) подобные сочинения нередко предваряются вступлением, кодой или связующими тематическими построениями.

Практически все указанные произведения содержат виртуозные каденции, в которых своеобразно преломляется вокальная орнаментика. Примечательные образцы таких каденций представлены в сочинениях Ф. Бейера «Букет мелодий...» (Пример 4) или Э. Тавана «Фантазия для фортепиано на темы из “Роберта-Дьявола”» (Пример 5).

Второй принцип взаимодействия композитора с оперным материалом – «транскриптор как создатель» («*transcriber as creator*») [9, р. 123]. Такие произведения характеризуются более свободной трактовкой заимствуемого текста, более сложным драматургически вариационным развитием выбранных тем, трансформацией ключевых мотивов и др. Композитор в этом случае использует музыкальный материал оперы для создания оригинального сочинения, выступая в качестве соавтора. Как правило, названные произведения отличались бравурным стилем

пианизма и позволяли исполнителю продемонстрировать великолепную фортепианную технику. Не случайно они создавались известными виртуозами XIX века – С. Тальбергом, Ф. В. Калькбреннером, Й. Ашером, А. Гензельтом и Т. Куллаком. В то же время, композиции данного типа особенно часто подвергались критике ввиду стереотипности приемов тематического развития и обилия «самодовлеющих» виртуозных приемов игры, уводящих от первоначального композиторского замысла. К числу подобных сочинений принадлежат «Фантазия на темы “Роберта-Дьявола”» С. Тальберга (см.: [13]) и «Блестящие вариации» ор. 332 К. Черни, в которых разрабатывается тема марша «Des chevaliers de ma patrie» Бертрама и Роберта (III акт). Последование четырех развернутых вариаций здесь предварено обширной виртуозной интродукцией, основанной на свободно преломляемых интонациях названного марша. Кроме того, в интродукции активно используется пассажная техника в духе виртуозного «прелюдирования». Собственно вариационный цикл характеризуется тяготением к романтической трактовке жанра. Композитор свободно меняет темп, метроритмическую основу, фактурное изложение темы, насыщая музыкальную ткань приемами виртуозного, блестящего стиля – пассажами, орнаментикой, регистровыми скачками.

Наконец, третий подход к жанру оперной фантазии обозначен следующим образом: «транскриптор как рассказчик» («transcriber as narrator») [9, p. 167]. В основном эти произведения имеют повествовательный характер. Композитор выступает в роли «рассказчика», стремясь не просто продемонстрировать виртуозную обработку заимствуемых тем, но и представить «...собственную драматическую интерпретацию конкретной оперы путем видоизменения и объединения тем для сосредоточения на одном персонаже (Алисе, Бертраме или Роберте), выявления тематического конфликта между персонажами (олицетворяющими демоническое искушение и небесное искупление)» [9, p. 167]. Так, Т. Делер (1814–1856) в «Фантазии для фортепиано на темы любимых мотивов “Роберта-Дьявола”» стремится проиллюстрировать столкновение сил добра и зла, выстраивая некий воображаемый «диалог» персонажей во вступлении. Сочинение открывается (Пример 6) мотивом зывания монахинь из увертюры (Пример 7), тем самым задавая «демонический тон» последующему развитию.

Затем приводится реплика Бертрама из его дуэта с Алисой (Пример 8, тт. 1–4). Дьявол Бертрам обращается к Алисе с вопросом: «Mais Alice, qu’as-tu donc?» («Моя дорогая, отче-

го этот страх?»). Вместо подразумеваемого ответа Алисы («Ah! Je frissonne!» / «Ах! Я вся дрожу!») звучит тема позднейшей молитвы Алисы об искуплении и милосердии небес: «Dieu puissant, ciel propice» («Могущественный Бог, благосклонные небеса») – из V акта (Пример 8, тт. 5–6), заостря драматургическую контрастность вышеуказанного «диалога».

В произведении Ф. Листа «Воспоминания о “Роберте-Дьяволе”» («*Réminiscences de Robert le Diable*») особое внимание уделяется демоническим образам оперы¹. Сначала композитор цитирует тему «La Valse Infernale», которая символизирует могущество Бертрама, затем – темы умерших монахинь («*Air de Ballet № 2*») и хора рыцарей «*Quand tous nos chevaliers*» («Когда все наши рыцари») из II акта. Все эти персонажи в опере являются посланниками Бертрама, их цель – искушение Роберта.

Приводя основные демонические темы оперы, Лист запечатлевает многоликость и вседущность образной сферы «дьявольщины». Вступление открывается начальным мотивом «La Valse Infernale» из четырех повторяющихся нот (Пример 9).

Лист подчеркивает эти ноты при помощи ремарки *marcato* и акцентов, что соотносится с демоническим характером сцены. Позднее цитируется мотив из коды «La Valse Infernale», где Бертрам называет Роберта «*mon fils*» («мой сын») (Пример 9, тт. 5–8). Лист насыщает басовую линию хроматическими «тиратами», создавая некий злоедейский контекст, связанный с атмосферой «дьявольщины» и неутолимимым желанием Бертрама заполучить душу Роберта.

Дальнейшее развитие строится на вариационных изменениях темы «La Valse Infernale» (Пример 10) и ее динамическом нарастании.

При этом в демоническое вальсовое «кружение» Листом включена и тема Бертрама – главного «хозяина» демонического бала. Сохраняя ритмическую пульсацию Вальса (Пример 11, тт. 1–4), композитор совмещает с ней «высказывание» дьявола, отмеченное ремаркой *cantabile appassionato* (Пример 11, тт. 5–13).

Тот же принцип сопоставления нескольких тематических элементов использован в следующем разделе, объединяющем тему хора рыцарей «*Quand tous nos chevaliers*» и тему Бертрама из «La Valse Infernale». Обе темы связаны с мотивом демонического искушения Роберта (напомним, что Роберт не прибыл на рыцарский поединок, благодаря которому он мог бы навсегда соединиться с Изабеллой, именно из-за Бертрама). Таким образом, Лист в своих «Воспоминаниях...» уделяет внимание лишь некоторым персонажам (Бертраму, соблазнительным мона-

хиням и рыцарям), а главный герой, Роберт, оказывается вне музыкального пространства пьесы. Данное произведение запечатлевает не столкновение противоборствующих сил, а причудливый демонический карнавал.

Транскрипции и фантазии, воплощающие различные подходы к музыкальному материалу оперы, отнюдь не ограничиваются рассмотренными выше сочинениями. Сводная таблица фортепианных фантазий и транскрипций на темы «Роберта» насчитывает более 200 наименований [9, р. 225–245]. Отмеченная популярность связана не только с многообразием откликов культурной общественности на оперу Мейербера. Развитию жанра оперной фантазии не в последнюю очередь способствовал расцвет сольного фортепианного исполнительства, связанный с творческой и концертной деятельностью выдающихся пианистов – Ф. Листа, Ф. Шопена, С. Тальберга и других. Необходимость формирования концертного репертуара, способного ярко представить возросшее профессиональное исполнительское мастерство, побуждала композиторов обратить внимание на оперу – жанр, находившийся в центре ин-

тересов просвещенных ценителей искусства. Благодаря воспроизведению этого репертуара на различных площадках (в концертных залах, салонах) или в домашней среде, бытование оперной музыки не ограничивалось музыкальными театрами и концертными залами, приобретая все более широкое распространение. Следовательно, оперные фантазии охватывали более значительный круг публики, чем собственно опера, оказывая весьма глубокое воздействие на художественную культуру XIX века.

Сфера дальнейших изысканий в этой области может быть расширена за счет рассмотрения фортепианных композиций, основанных на материале других опер: «Немая из Портичи», «Густав III», «Блудный сын» Ф. Обера, «Вильгельм Телль» Дж. Россини, «Гугеноты», «Пророк», «Африканка» Дж. Мейербера, «Карл VI» Ф. Галеви, «Сицилийская вечерня», «Дон Карлос» Дж. Верди и многих других. Изучение соответствующих фортепианных сочинений может в значительной степени обогатить современные исследования, обращенные к фортепианной литературе XIX века и музыкальной культуре Европы указанного периода в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об оперных фантазиях Ф. Листа см.: [15].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

А. Крамер. Маленькая фантазия на тему из «Роберта-Дьявола»



Пример 2

Дж. Мейербер. Каватина Изабеллы «Robert, toi que j'aime» (4 действие)



Пример 3

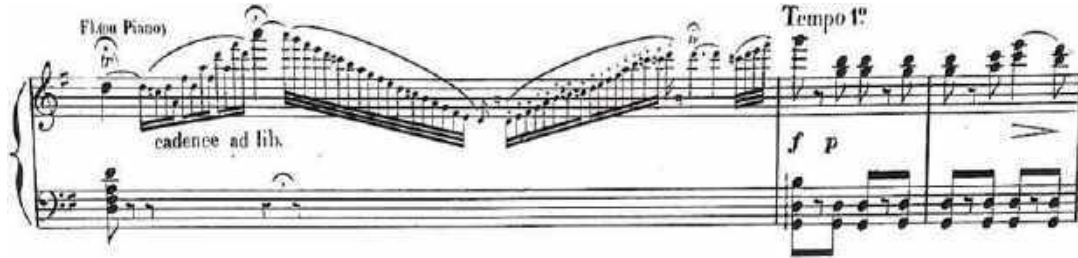
А. Крамер. Маленькая фантазия на тему из «Роберта-Дьявола»



Пример 4
Ф. Бейер. «Букет мелодий...»



Пример 5
Э. Таван. Фантазия на темы из «Роберта-Дьявола»



Пример 6
Т. Делер. Фантазия
на темы любимых мотивов из «Роберта-Дьявола»



Пример 7
Дж. Мейербер. «Роберт-Дьявол»
Мотив взывания монахинь



Пример 8
Т. Делер. Фантазия
на темы любимых мотивов из «Роберта-Дьявола»



Пример 9

Ф. Лист. «Воспоминания о “Роберте-Дьяволе”»



Пример 10

Ф. Лист. «Воспоминания о “Роберте-Дьяволе”»



Пример 11

Ф. Лист. «Воспоминания о “Роберте-Дьяволе”»



ЛИТЕРАТУРА

1. Czerny C. The School of Practical Composition: Complete Treatise on the Composition of All Kinds of Music, op. 600. London: R. Cocks, 1848. Vol. 3. 166 p.
2. Plantinga L. Romantic Music: A History of Musical Style in the 19th Century Europe. New York: W. W. Norton, 1984. 523 p.
3. Becker R. N. "Trash Music": Valuing Nineteenth-century Italian Opera Fantasias for Woodwinds: Ph. D. Thesis (Art). Cambridge, 2017. 381 p.
4. Аглямзянова А. В. Антонио Паскулли и его вклад в репертуар гобоиста (на примере Фантазии на темы из оперы Г. Доницетти «Фаворитка» для гобоя и симфонического оркестра) // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность: сб. ст. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2017. С. 205–211.
5. Нестеров С. И. Фантазии для скрипки соло 1980–1990-х годов в контексте истории жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 4. С. 61–66.
6. Раку М. Г. Пришествие «Роберта-Дьявола»: опера Джакомо Мейербера на страницах русской литературы. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19350/ (дата обращения: 15.08.2023).
7. Жесткова О. В. Опера «Роберт-Дьявол» как политическая метафора Июльской монархии // Вестник Санкт-Петербургского университета: Искусствоведение. 2016. № 2. С. 4–18.

8. Жесткова О. В. История и современность в мизансценах Парижской оперы 1820–1830-х годов // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы Международной науч. конф. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. С. 282–294.
9. Wang N. Demonic Imagination: A study of keyboard arrangements based on Meyerbeer's "Robert le Diable" from the 1830s to the 1880s: Ph. D. Thesis (Art). Southampton, 2019. 260 p.
10. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М., 2006. 46 с.
11. Нестеров С. И. Вариации Паганини для скрипки соло на тему из оперы Паизиелло «Мельничиха» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 1. С. 56–61.
12. Ляхина Т. В. К вопросу об определении жанровых признаков виртуозной инструментальной фантазии на заимствованную тему (на примере Фантазии на темы из оперы Ш. Гуно «Фауст» Г. Венявского) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 3. С. 8–12.
13. Юй Ци, Шугаева Е. Ю. С. Тальберг. Фантазия на темы из оперы «Роберт-Дьявол»: особенности музыкального тематизма // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность: сб. ст. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2023. С. 263–269.
14. Suttoni Ch. Piano and Opera: A Study of the Piano Fantasies Written on Opera Themes in the Romantic Era: Ph. D. Thesis (Art). New York, 1973. 365 p.
15. Hamilton K. L. The Opera Fantasias and Transcriptions by Franz Liszt. Oxford: Balliol College, 1989. 505 p.

REFERENCES

1. Czerny C. The School of Practical Composition: Complete Treatise on the Composition of All Kinds of Music, op. 600. London: R. Cocks, 1848. Vol. 3. 166 p.
2. Plantinga L. Romantic Music: A History of Musical Style in the 19th Century Europe. New York: W. W. Norton, 1984. 523 p.
3. Becker R. N. "Trash Music": Valuing Nineteenth-century Italian Opera Fantasias for Woodwinds: Ph. D. Thesis (Art). Cambridge, 2017. 381 p.
4. Aglyamzyanova A. Antonio Paskulli i ego vklad v repertuar goboista (na primere Fantazii na temy iz opery G. Donitsetti «Favoritka» dlya goboya i simfonicheskogo orkestra) [Antonio Pasculli and his contribution to the oboist's repertoire (Fantasia on the themes from G. Donizetti's opera "The Favorite" for oboe and symphony orchestra as an example)]. In: Aktual'nye problemy muzykal'no-isspolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost' [Actual problems of musical performing arts: history and modernity]: collected articles. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2017. Pp. 205–211.
5. Nesterov S. Fantazii dlya skripki solo 1980–1990-kh godov v kontekste istorii zhanra [Fantasies for violin solo of the 1980s–1990s in context of the genre history]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 4. Pp. 61–66.
6. Raku M. Prishestvie «Roberta-D'yavola»: opera Dzhakomo Meyerbera na stranitsakh russkoy literatury [The coming of "Robert the Devil": Giacomo Meyerbeer's opera on the pages of Russian literature]. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19350/ (the date of application: 15.08.2023).
7. Zhestkova O. Opera «Robert-D'yavol» kak politicheskaya metafora Iyul'skoy monarkhii [Opera "Robert the Devil" as a political metaphor for the July Monarchy]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskusstvovedenie [Bulletin of Saint Petersburg University: Art Studies]. 2016. No. 2. Pp. 4–18.
8. Zhestkova O. Istoriya i sovremennost' v mizanstsenakh Parizhskoy opery 1820–1830-kh godov [History and modernity in the mise en scenes of the Paris Opera in 1820–1830s]. In: Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost' [Opera in the musical theatre: history and modernity]: materials of the 2nd International research conference. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2016. Pp. 282–294.
9. Wang N. Demonic Imagination: A study of keyboard arrangements based on Meyerbeer's "Robert le Diable" from the 1830s to the 1880s: Ph. D. Thesis (Art). Southampton, 2019. 260 p.
10. Borodin B. Fenomen fortepiannoy transkriptsii: opyt kompleksnogo issledovaniya [The phenomenon of piano transcription: A trial of comprehensive research]: Abstract of Dr. Sci. Thesis (Art). Moscow, 2006. 46 p.
11. Nesterov S. Variatsii Paganini dlya skripki solo na temu iz opery Paiziello «Mel' nichikha» [Paganini's Variations for violin solo on a theme from Paisiello's opera "The Miller's Wife"]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 1. Pp. 56–61.

12. *Lyakhina T.* К вопросу об определении жанровых признаков виртуозной инструментальной фантазии на заимствованную тему (на примере Фантазии Г. Веньявского на темы из оперы Ш. Гуно «Фауст») [On the problem of defining the genre features of a virtuoso instrumental fantasy on adopted theme (G. Weniawski's Fantasia on themes from Ch. Gounod's opera "Faust" as an example)]. In: *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education]. 2013. No. 3. Pp. 8–12.
13. *Yuy Tsi, Shigaeva E. S.* Tal'berg. Fantaziya na темы из оперы «Robert-D'yavol»: особенности музыкального тематизма [S. Talberg. Fantasy on themes from the opera "Robert the Devil": The features of musical thematism]. In: *Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost'* [Actual problems of musical performing art: history and modernity]: collected articles. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2023. Pp. 263–269.
14. *Suttoni Ch.* Piano and Opera: A Study of the Piano Fantasies Written on Opera Themes in the Romantic Era: Ph. D. Thesis (Art). New York, 1973. 365 p.
15. *Hamilton K. L.* The Opera Fantasias and Transcriptions by Franz Liszt. Oxford: Balliol College, 1989. 505 p.

Чжан Юй

ассистент-стажер кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки
Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
Россия, 620014, Екатеринбург
282732773@qq.com
ORCID: 0009-0009-9331-6330

Zhang Yu

Graduate assistant at the Department of Chamber Ensemble and Accompanist Training
M. Mussorgsky Ural State Conservatory
Russia, 620014, Yekaterinburg
282732773@qq.com
ORCID: 0009-0009-9331-6330

Е. В. СМАГИНА

Волгоградский государственный институт искусств и культуры

ЮЛИЙ БЛЕЙХМАН: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ КОМПОЗИТОРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

В настоящей статье характеризуется творческий облик Юлия Ивановича Блейхмана, малоизвестного русского композитора, жившего на рубеже XIX–XX веков. Творчество Ю. Блейхмана, фигурирующего в ряду других практически забытых сегодня композиторов данного периода (А. Корещенко, Г. Казаченко, И. Трубецкого, П. Бларамберга), рассматривается как исследовательский «пробел» в изучении музыкальной культуры Серебряного века. Кратко освещены основные направления деятельности Ю. Блейхмана – композиторское и дирижерское, рассмотрены оперные произведения и романсы, в которых отразились основные грани лирического дарования автора. Художественные концепции лирической оперы «Принцесса Греза» и духовной оперы «Светоч христианства» представлены в контексте жанровых исканий русского музыкального театра рубежа XIX–XX веков, связанного с эстетическими и религиозно-философскими течениями Серебряного века. Отмечена близость оперы «Принцесса Греза» поэтике русского символизма: переосмысление (вслед за Т. Щепкиной-Куперник, выполнившей русский перевод пьесы) названия драматического первоисточника («Далекая принцесса» Э. Ростана), претворение орфической идеи, трактовка образов-символов розы и лилии. В освещении музыкальной драматургии и стилистики оперы акцентируются связи с традициями русской лирической оперы. Отмечены также двуплановость драматургии, ведущая роль сквозных принципов развития, в тематизме и оркестровке выявлен ряд лейтэлементов (лейтмотив любви Мелисанды и Бертрана, лейттемп арфы), подчеркнута значимость романсово-декламационной мелодики. В идейно-философском замысле оперы «Светоч христианства» акцентируется тема мученичества героя – подвижника истинной веры, созвучная проблематике русского богоискательства. В статье также дан краткий обзор романсового творчества Блейхмана (преобладание лирических тем, монологов различного типа, основной круг авторов, особая значимость текстов К. Р. и Д. Ратгауза).

Ключевые слова: Юлий Блейхман, Серебряный век, русская опера, «Принцесса Греза», «Светоч христианства», Э. Ростан, К. Р. (Константин Романов), романсы-монологи.

Для цитирования: Смагина Е. В. Юлий Блейхман: штрихи к портрету композитора Серебряного века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 114–122.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_114

E. SMAGINA

Volgograd State Institute of Arts and Culture

YULIY BLEICHMAN: TOUCHES TO THE PORTRAIT OF THE SILVER AGE COMPOSER

This article touches upon the creative figure of Yuliy Bleichman, a little-known Russian composer who lived and worked at the turn of the 19th–20th centuries. Music by Yu. Bleichman, represented among others almost forgotten composers of the late 19th – early 20th centuries (A. Koreshchenko, G. Kazachenko, I. Trubetskoy, P. Blaramburg), is considered as a “gap” in the study of musical culture of the Silver Age. The main directions of his activity – composing and directing – are briefly elucidated. Bleichman’s heritage includes operatic works and romances that reflected the main facets of his lyrical talent. The facets of the artistic concept of the lyrical opera “The Princess of Dreams” and the legendary opera “The Light of Christianity” are analyzed in the context of composers’ searches in the sphere of opera genre in the Russian musical theatre on the turn of the 19th–20th centuries and its connections with the aesthetic and religious-philosophical trends of the Silver Age. The features of the proximity of the opera “Princess of Dreams”

to the poetics of Russian symbolism are noted: the change of the name of its original source – E. Rostan's drama "The Princess Far-Away" – by T. Shchepkina-Kupernik, the author of the Russian translation of the play; the implementation of the orphic idea, the interpretation of the symbols of Roses and Lilies. In the analysis of musical drama and the stylistics of the opera, the author notes connections with the traditions of Russian lyric opera, the two-dimensional nature of dramaturgy, the leading role of through-composed music principles, a number of leitmotifs in themes and orchestration (the leitmotif of love by Melissande and Bertrand, the leit-timbre of the harp), the significance of romance-like declamatory melodics. The ideological and philosophical idea of the opera "The Light of Christianity" is based on a theme of the hero's martyrdom in the name of the God and the true faith, consonant with the issue of Russian search of God. The article also gives a brief overview of Bleichman's romances (the predominance of lyrical themes, monologues of various types; the circle of authors is indicated, the special significance of the texts of K. R. and D. Ratgauz is noted).

Keywords: Yuliy Bleichman, Silver Age, Russian opera, "The Princess of Dreams", "The Light of Christianity", E. Rostan, K. R. (Konstantin Romanov), romances-monologues.

For citation: Smagina E. Yuliy Bleichman: touches to the portrait of the Silver Age composer // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 114-122.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_114

Недавние крупные события в культурной жизни нашей страны, связанные с празднованием 150-летия со дня рождения выдающихся деятелей русского искусства А. Скрябина, С. Рахманинова и С. Дягилева, привлекли особенное внимание к их многогранной творческой деятельности, оказавшей мощное влияние на судьбы отечественной и мировой художественной культуры. Стремление заново осмыслить грандиозные достижения этих крупнейших представителей русского музыкального и театрального искусства обусловило особый интерес специалистов-исследователей к событиям времени, историческому контексту, оказавшим определенное влияние на творчество указанных мастеров, а также к малоизученным явлениям, пребывавшим в бурном потоке культурной жизни рассматриваемого периода.

Как известно, весьма протяженный этап «жизни в искусстве» А. Скрябина, С. Рахманинова и С. Дягилева был связан с примечательной эпохой в истории русской культуры – Серебряным веком, среди репрезентантов которого, наряду с плеядой гениальных поэтов, художников, композиторов, философов, запечатлевших многоликость русского художественного гения, напряженность его духовных исканий и дерзновенность эстетических экспериментов, при внимательном рассмотрении обнаруживаются малоизвестные, а порой и забытые имена. Обратившись к художественной культуре Серебряного века, современный исследователь встретит многие композиторские персоналии, которые принято относить к музыкантам так называемого «второго ряда». Различающиеся творческими интересами, масштабами дарования, своеобразием индивидуальных диалогов

со временем, они постепенно «возвращаются» из забвения: благодаря целенаправленным изысканиям последних десятилетий заполняются многие «белые пятна» в истории отечественной музыки, воссоздается целостность характеризующего ее исторического процесса. При этом творчество композиторов указанного «второго ряда» характеризуется разной степенью изученности. К примеру, в имеющихся публикациях о творчестве С. Ляпунова, Ф. Гартмана, Г. Катуара, не говоря уже об А. Гречанинове, М. Ипполитове-Иванове, А. Кастальском, содержатся интереснейшие данные, нередко открытия, свидетельствующие о самобытности таланта названных музыкантов. Композиторское наследие других отечественных мастеров, в частности А. Корещенко, П. Бларамберга, И. Трубецкого, Г. Казаченко, Ф. Таля, В. Калафати, до сих пор представляет собой существенный «пробел» в истории русской музыкальной культуры. В этом же ряду находится Ю. Блейхман (1868–1909), творчество которого вызывает в последнее время растущий исследовательский интерес, привлекая внимание не только музыковедов, но и, к примеру, литераторов.

Как показало изучение специальной литературы, биография и композиторское наследие Юлиа (Юлиуса) Ивановича Блейхмана рассматриваются в нескольких публикациях, принадлежащих, главным образом, молодому исследователю Е. Кузиной (Богомоловой). Указанным автором освещается творческий путь композитора [1], приводятся краткие характеристики его оперных [2; 3], вокальных [4] и фортепианных произведений. Вместе с тем, необходимо отметить также интерес к личности Ю. Блейхмана, проявляемый современным российским

литератором К. Тименсом: в частности, подразумевается его роман «Петр Полетика» [5].

В данной статье, посвященной отдельным сферам творческого наследия Юлиа Блейхмана, некоторые из его произведений будут представлены в качестве «художественных документов» своего времени.

Забываемое и возрождаемое сегодня имя Ю. Блейхмана при его жизни было широко известно: сочинения этого композитора публиковались ведущими издательствами России и Германии (Юргенсона, Циммермана, Шотта, Брайткопфа и Гертеля), оперы ставились на сценах театров Санкт-Петербурга и Москвы. В этой связи примечательно, что современник композитора, музыкальный критик И. Кнорозовский, в 1910 году писал: «Кто не знал этого имени? В известных сферах это был самый популярный и любимый из русских композиторов. Он царил во всех салонах. Здесь им увлекались и восхищались» (цит. по: [1, с. 149]). Ю. Блейхман получил профессиональное музыкальное образование в Лейпцигской консерватории (известно, что в числе его наставников – профессоров по композиции – был один из наиболее авторитетных музыкантов Европы своего времени – К. Рейнеке¹). Имеются также сведения о творческих контактах музыканта с Н. Римским-Корсаковым, которого Блейхман считал своим учителем [1, с. 147–148]. По окончании консерватории Блейхман вернулся в родной Петербург, где и развернулась его творческая деятельность как композитора и дирижера. В энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона отмечено, что в первой половине 1890-х годов Блейхман занимался организацией общедоступных симфонических концертов в Санкт-Петербурге, дирижировал концертными программами Филармонического общества и, помимо этого, выступал как дирижер в провинции.

Жанровый спектр композиторского наследия Ю. Блейхмана довольно разнообразен. В качестве ведущих жанров его творчества обычно указываются романсы (около ста), фортепианные опусы (пьесы ор. 7, 13, 23, 28; Вариации на тему Грига) и камерно-инструментальные сочинения (Соната для скрипки и фортепиано, Квintет для фортепиано и струнных). Другие сферы представлены кантатой «Сцена у ручья» (для тенора, женского хора и симфонического оркестра), драматической сценой «Князь Михайло Репнин» (для солистов, хора и оркестра) и хоровыми пьесами а *carrella*, а также Балетной сюитой и Симфонией *A-dur*.

В числе значительных произведений следует упомянуть и две оперы Ю. Блейхмана, появившиеся в конце 1890-х – начале 1900-х годов:

лирическую оперу «Принцесса Греза» по драме Э. Ростана (в переводе Т. Щепкиной-Куперник) и духовную оперу «Светоч христианства» по стихотворению К. Р. Знакомство с данными сочинениями позволяет заключить, что они вполне созвучны художественным исканиям своего времени, обнаруживая при этом прочные связи с традициями русской оперной школы в целом.

Освещая жанровое своеобразие «Принцессы Грезы» (1899) с точки зрения векторов развития оперного театра Серебряного века, отметим, что этот опус принадлежит к числу произведений-репрезентантов лирической оперы рассматриваемого периода, наряду с лирико-психологическими драмами С. Рахманинова «Франческа да Римини» (1904) и «Монна Ванна» (не завершена, 1906–1907), а также лирическими драмами М. Ипполитова-Иванова «Ася» (1900) и А. Кастаньского «Клара Милич» (1907).

По нашему мнению, создание оперы «Принцесса Греза», ее сюжет, образно-эмоциональный строй, поэтическая и музыкальная лексика обнаруживают удивительное созвучие художественной атмосфере Серебряного века с присущими ему поклонением Красоте, культом Вечной женственности, идеей любви-служения Прекрасной Даме, стремлением к символической обобщенности, «иным мирам», таинственному, загадочному и непостижимому, «высшей утонченности» и «высшей грандиозности»².

Не будем забывать при этом, что духовно-интеллектуальная атмосфера Серебряного века и его эстетизм были порождением особого уклада социально-политической и экономической жизни России. Рубеж XIX–XX столетий – время модернизации экономики, роста промышленности, строительства железных дорог. Это период активизации пролетариата, формирования союзов и политических партий – в частности, «Союза борьбы за освобождение рабочего класса» (1895), Российской социал-демократической рабочей партии (РСДРП), расколовшейся в 1903 году на большевиков и меньшевиков, – а также забастовок рабочих, драматических событий русско-японской войны (1904–1905), Кровавого воскресенья (9 января 1905 года). В данной связи примечательно высказывание одного из художественных лидеров Серебряного века, основателя и идеолога «Мира искусства» А. Бенуа: «Для нас мир, несмотря на торжествующий американизм, современную жестокость и пошлость жизни, подлое искажение земли, – для нас мир все еще полон прелести, а главное – полон обещаний. Не всё еще – полотно железной дороги, не всё мостовая: кое-где еще растет зеленая травка, сияют и пахнут цветы. И среди этих цветов – глав-

ный и самый таинственный, самый чарующий, самый божественный – искусство...» [6].

В настоящей статье, не ставя задачу детального разбора художественной концепции «Принцессы Грезы» (на наш взгляд, самого значительного опуса композитора), обратимся лишь к отдельным ее чертам. Прежде всего, отметим, что опера написана на сюжет драмы Э. Ростана, оригинальное название которой «La Princesse Lointaine» переводится как «Далекая Принцесса», о чем пишет Д. Яровенко [7, с. 246]. Цитируемый исследователь указывает: «Придуманное Щепкиной-Куперник название “Принцесса Греза” сразу изменило общую тональность пьесы <...> привнесло в пьесу больше сказочности, восторженности и романтической недостижимости» [Там же], подчеркнув при этом безусловную «смелость» автора перевода [7, с. 249], который, образно говоря, «дематериализовал» текст первоисточника и приблизил его к смысловой насыщенности и строю речи поэтов-символистов Серебряного века.

Основу легендарного сюжета оперы, разворачивающегося в XII веке и достаточно широко известного в литературе, составили две основные линии. Одна из них – линия возвышенно-идеальной любви (любви-мечты) рыцаря, воина и трубадура Жоффруа (Джуафре) Рюделя к далекой прекрасной принцессе Мелиссанде Триполийской (Мелиссинде). Другая – линия страстной, запретной, неосуществимой любви Бертрана – рыцаря, трубадура (в опере – друга Рюделя) и Мелисанды. В развитие сюжета вплетены мотивы смерти (Рудель умирает на руках Мелисанды), рыцарской чести (Бертран), нравственного выбора / отказа от любви (Бертран и Мелиссанда).

Важной составляющей поэтики оперы, на наш взгляд, является также орфическая идея, характерная для искусства Серебряного века и рельефно подчеркнутая создателем «Принцессы Грезы»³. Показательно, что главными героями оперы являются подлинные исторические персонажи – два знаменитых провансальских трубадура, чье искусное пение отличается поистине магическим воздействием⁴. Именно песня как носитель магии искусства пробуждает сердца героев, наполняя их любовью. Согласно признанию Мелисанды, «песне лишь одной обязана любовью принца я <...> Благодаря лишь этой песне в нем загорелась дивная любовь» (диалог со служанкой Соризмондой, с. 184)⁵. Аналогичное признание звучит из уст Мелисанды в сцене с Бертранием: «Ваш голос красиво так звучит, что я мечтой далеко унеслась» (с. 305)⁶. Важно подчеркнуть, что оркестровым репрезентантом этой идеи является «волшебный» тембр арфы «золотой», сопровождающий важнейшие сце-

нические эпизоды, связанные с любовью Рюделя к Мелиссанде, а также Мелисанды и Бертрана (тема любви Рюделя в I действии, дуэт Мелисанды и Бертрана в III действии, заключительная сцена Мелисанды и Рюделя в IV действии и др.). Именно звучание арфы становится главным лейттембром оркестровки «Принцессы Грезы», воплощая господствующую в опере стихию любви и порождаемый ею мир утонченных фантазий и мечтаний. В этой связи отметим и частое включение в текст оперы упоминаний различных инструментов (лютня, гитара и мандолина), что подчеркивает особую музыкальность соответствующей атмосферы.

В «Принцессе Грезе» Блейхмана гармоничное созвучие искусству Серебряного века обнаруживается и в акцентировании образов-символов лилии и розы, вошедших в число наиболее значимых эмблем эпохи⁷. Лилия и роза с их многозначной семантикой, сложившейся со времен античности, сопровождают линию развития образа Мелисанды и символизируют различные ипостаси его преобразования: от душевной тоски, томления – к порыву страстной любви, а затем отречению от нее во имя высокого, нравственно осмысленного жертвенного чувства. Лилии как символ чистоты и целомудрия наполняют в опере мир Мелисанды и характеризуют ее образ, экспонированный во II действии: эти цветы заполняют дворец и увенчивают царственную голову героини – нежным венком вместо тяжеловесной порфиры (ариозо Мелисанды «О, лилия, цветок из серебра» в 4 сцене II действия). Роза как символ страстной любви украшает в опере покои Мелисанды (вступление к III действию, названному «Лилии и розы»), а также неоднократно акцентируется в развернутом любовном дуэте Мелисанды и Бертрана в III действии. Показателен фрагмент текста сцены 3 того же действия: «Смотри, повсюду алые цветы, все розы... розы красные повсюду. Тебя любить я вечно буду. Где лилии? Смотри, их больше нет. Забыла я мечтаний бледный цвет для красных роз, цветов любви безумной» (партия Мелисанды, раздел *Andantino grazioso*, *E-dur*). Аналогичный пример – дуэтино героев из III действия, слова из партии Мелисанды: «Пред пышной розой лилия склонилась» (с. 337).

Характеризуя музыкальную драматургию и стилистику «Принцессы Грезы», отметим, что опера предельно ясно отражает лирическую природу дарования композитора. Основой музыкального стиля является романсово-ариозная кантилена, обогащенная выразительно трактованным, преимущественно мелодизированным речитативом, что сближает данный опус с романсовым творчеством композитора

и традициями русской лирической оперы, начиная с ранних ее образцов (в частности, «Русалки» А. Даргомыжского), включая оперы П. Чайковского и А. Рубинштейна, а также сочинения аналогичного жанра М. Ипполитова-Иванова, А. Аренского, С. Рахманинова⁸. В этой связи подчеркнем, что романсово-декламационное начало характеризует видимое большинство сольных высказываний главных героев оперы, включая их лаконичные ариозо в монологических и диалогических сценах. Упомянем, к примеру, экспозиционные характеристики Мелисанды – ариозо «О, если б мне, как птице, два крыла» (III действие, сцена 3, Es-dur), Рюделя – ариозо (часто называемое стансами) «Любовь – упоительный сон» (I действие, сцена 7, Des-dur; Пример 1)⁹. В музыкальном тексте «Принцессы Грезы» встречаются и отдельные аллюзии на известные эпизоды русской лирической оперы. Так, в дуэте Мелисанды и Бертрана из III действия в одной из экстаических зон сцены 3 герой восклицает: «Красавица! Богиня!» (с. 334), апеллируя к дуэту Германа и Лизы в I действии «Пиковой дамы» П. И. Чайковского.

Общность музыкальной драматургии с указанной жанровой традицией проявляется также в широком использовании сквозных сцен, применении лейтмотивов. Помимо темы возвышенной любви, любви-мечты из ариозо Рюделя большую роль в действии играет лейтмотив страстной любви Бертрана и Мелисанды (особенно велика его роль в упоминавшемся дуэте из III действия)¹⁰.

Традиционной для русской оперы является двуплановость музыкальной драматургии, соединяющей в себе лирико-драматическую (психологическую) и жанрово-бытовую сферы. Среди бытовых эпизодов выделим характерные для поэтики отечественной оперы ориентальные (восточные) эпизоды, выписанные в целом вполне традиционно (танцы рабынь в сцене 8 из II действия; хор служанок «Принцессы нашей краше еще не видел свет» в сцене 2 из III действия). Женственно-пластичным темам присущи грациозные «покачивания» повторяющейся танцевальной ритмоформулы, применение тонического органного пункта, хроматизмов, изящной мелизматики, увеличенных секунд.

Несколько неорганично для музыкального стиля оперы звучит, внося черты эклектики, тема в характере задорной русской плясовой в балете шутов, названных скоморохами (!), в среднем разделе сцены 5 из II действия (с. 204). И, конечно, характеризуя связи «Принцессы Грезы» Блейхмана с русской оперной традицией, нельзя не отметить претворение в ней темы колокольных звонов с типичной формулой раскач-

ки, массивной фактурой, к примеру, в сцене выхода Мелисанды (III действие, начало сцены 3), сцене встречи Мелисанды и Рюделя (IV действие, сцена 5).

Вторая опера Ю. Блейхмана, «Светоч христианства» (1904), при скромных масштабах (две картины), затрагивает глубокую проблематику, созвучную духовной парадигме своего времени. Главные идеи литературного первоисточника, стихотворения великого князя Константина Константиновича Романова (К. Р.), созданного на основе известной в христианском мире легенды о Святом Себастьяне (1887): мученичество за веру, бессмертие духа и его торжество над смертью, – соприкасаются с духовными исканиями Серебряного века, озаменованного расцветом русской религиозно-философской мысли. Не касаясь основных ее концептов, заметим, что идейно-философские мотивы оперы в определенной мере близки широко распространенной на рубеже веков теории богоискательства, с характерным для нее стремлением к сохранению истинной веры в Бога.

Замысел музыкально-драматургического решения оперы «Светоч христианства», продолжающей линию духовных опер А. Рубинштейна и, на наш взгляд, близкой «Сервиллии» Н. Римского-Корсакова (1902), строится на противопоставлении двух сфер: языческой (Цезарь Максимилиан), воплощенной вполне традиционными ориентальными средствами, и христианской (Трибун Севастьян), претворению которой сопутствует тематизм с чертами русского церковного стиля. К примеру, в финальной сцене оперы в обращении Севастьяна к народу с пророчеством о пришествии истинного Бога, «Господа Христа», основу выразительной темы составляет типичный оборот русской церковной гармонии (последование натуральных трезвучий VI–V–I; Пример 2, тт. 5–6)¹¹. В целом музыкальная драматургия и стилистика оперы-легенды близки характеристикам, представленным выше в освещении «Принцессы Грезы» (сквозное развитие в пределах каждой сцены, дифференцированно трактованная декламация с чертами мелодической распевности и др.).

Романсы Ю. Блейхмана раскрывают мир лирики, отмеченный, как правило, нежной эlegичностью, тонкой пейзажностью и в целом просветленным характером. Действительно, трудно не согласиться с мнением всех писавших о них авторов, указывавших на салонное изящество стиля вокальной лирики композитора и выразительность мелодизма романсов. Значительная их часть была снабжена посвящениями. Среди адресатов романсов чаще всего встречается имя супруги композитора, его Музы – талант-

ливой певицы Валентины (Ефросиньи) Ивановны Куза. Из широко известных персоналий назовем также легендарного певца Н. Фигнера. Авторами текстов, к которым обращался Блейхман, были преимущественно русские поэты – от А. Пушкина («Ты и Вы», «Я пережил свои желанья», «Я здесь, Инезилья») и А. Фета («Шепот, робкое дыханье») до современников, включая малоизвестных ныне литераторов, таких как К. Случевский, Ф. Кареев, Ф. Белозеров, М. Лохвицкая. Среди любимых поэтов – А. К. Толстой («На нивы желтые»), К. Р. («Уж гасли в комнатах огни», «Сирень», «Взошла луна»), Д. Ратгауз («Сядь со мною рядом»). Поэзия символистов представлена стихами С. Надсона («Мне снилось», «Мелодия»). Встречаются также романсы, написанные на стихи зарубежных поэтов-романтиков, в частности В. Гюго («Розита»), Г. Гейне («Когда гляжу тебе в глаза»). Жанровый диапазон романсов ограничен преимущественно монологами, элегиями-монологами, монологами-пейзажами, сосредоточенными вокруг сфер любовной и пейзажной лирики. Редкими исключениями можно считать романсы драматического плана, связанные

с трагическими страницами русской жизни и истории Отечества, в частности, балладу «Колодники» или «Солдатскую песню о Севастополе» для баса на стихи А. Апухтина (ор. 4 № 1).

Приводимый фрагмент, возможно, самого известного романса композитора – драматического монолога «Уста мои молчат» на стихи Ф. Белозерова для сопрано (Пример 3) – также довольно необычен скупостью средств выразительности, весьма далекой от характерной для композитора манеры письма в стиле модерн [4]. Необычна и судьба данного опуса: на наш взгляд, удивительно, что романс, впервые опубликованный П. Юргенсоном в 1895 году, неоднократно переиздавался в послереволюционные годы (1923 и 1926 гг. – Музсектор Госиздата), а также в советское время (1955 и 1967 гг.).

В заключение выразим надежду на то, что затронутые в данной статье моменты и аналитические наблюдения позволяют дополнить имеющиеся в отечественном музыковедении материалы о творческом наследии несомненно талантливого композитора Ю. Блейхмана и обнаружить дальнейшие исследовательские перспективы в обозначенной области.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В числе учеников К. Рейнеке встречаем выдающихся представителей многих национальных композиторских школ: Э. Грига, Ю. Свенсена и К. Синдинга, А. Салливана и Ф. Дилиуса, И. Альбениса, М. Бруха, Л. Яначека, М. К. Чюрлениса, Н. Лысенко.

² Упомянуты широко известные категории музыкальной поэтики А. Скрябина.

³ В этой связи вспомним, к примеру, оперы А. Аренского «Рафаэль» (1895) и Н. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» (1897). Гимн искусству звучит в финале Первой симфонии А. Скрябина (ор. 26, E-dur, 1900).

⁴ Сюжет средневековой легенды о Мелиссанде Триполийской, затронутый до Э. Ростана (1895) в творчестве Л. Уланда, Г. Гейне, Ч. Суинберна и некоторых других авторов, имел и другие реальные прототипы, о чем пишет С. Брюн, освещая трагическую судьбу подлинной «далекой принцессы» [8].

⁵ Здесь и далее текст цитируется по изд.: Блейхман Ю. И. Принцесса Греза: Лирическая опера в 4 действиях, ор. 31: Клавир. СПб.: Изд. П. П. Сойкина, 1899. 461 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004473249/?y-sclid=ll8dyjvtvx945443822 (дата обращения: 14.07.2023).

⁶ Фраза «далеко унеслась» повторяется четыре раза, при этом волшебство момента подчеркивает «воздушная», как мечта, изысканно-причудливая по рисунку мелодическая фигурация кларнета и флейты.

⁷ Достаточно вспомнить обращенные к лилии стихи поэтов-символистов, к примеру И. Анненского (цикл «Лилии»), Н. Минского («Цветы»), А. Блока («Песня судьбы»), К. Бальмонта («Лесные лилии»). Едва ли не самым ярким репрезентантом актуализированного поэтами Серебряного века образа-символа розы, трактованного в двух цветовых ипостасях – белой и алой, связанного с культом Девы Марии, идеей куртуазной любви, идеалом Вечной женственности, можно считать знаменитый цикл «Rosarium» Вяч. Иванова из сборника с показательным названием «Сог Ardens» («Пламенеющее сердце»). Упомянем также содружество художников «Голубая роза» (1907), драму А. Блока «Роза и Крест» (1912–1913), вокальный цикл М. Гнесина «Rosarium» (на указанные стихи Вяч. Иванова, 1914) и др.

⁸ В данном случае уточним, что отмеченные Е. Кузиной связи «Принцессы Грезы» (которая рассматривается исследователем в русле традиций вагнерианства, обогащенных влиянием итальянской и французской романтической оперы XIX века), с национальной классической оперой (указаны Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков) определяются, как показывает анализ, не только «большим количеством хоров» [2, с. 67].

⁹ В связи с темой стансов Рюделя заметим, что концепт сна, чрезвычайно характерный для романтизма и символизма, широко встречается в творчестве многих русских поэтов Серебряного века (упомянем, в частности, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Блока).

¹⁰ Лейтмотив любви-страсти являет собой аллюзию на известнейшую вагнеровскую тему: интонационно близкий мотиву с фигурацией-группетто из Liebestod в финале «Тристана и Изольды», он призван отразить

Проблемы музыкальной науки

идею несбыточности мечтаний Мелисанды и Бертрана, как и Рюделя, о счастье в любви. Примечательно, что данный мотив присутствует и в теме стансов Рюделя (Пример 1, тт. 6–7, партия оркестра).

¹¹ См.: Блейхман Ю. И. Опера-легенда «Светоч христианства» в 2 картинах, ор. 37: Клавир. М.: Изд. П. Юргенсона, 1904. 86 с. URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/44300/44277.pdf (дата обращения: 10.07.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1 Ю. Блейхман. Опера «Принцесса Греза» Ариозо Рюделя (I действие)

Andante cantabile $\text{♩} = 60$

Ж
Лю - бовь э - то сон у - по - и - тель-ный, Свет жиз-ни, ис - точ ник жи - ви-тель-ный В ней му-ки, вос - торг, в ней вес - на, бла - жен-ства и го - ря пол - на.

Пример 2 Ю. Блейхман. Опера «Светоч христианства» Монолог Севастьяна (финал 2 картины)

Moderato

По - верь - те, вре-мя не-да - ле - ко: с-зем-ли сбе-га-ет мра-ча тень. Уж не-бе - са за-чтятся с-вос-точа - ка и бли-зок прав - ды яс - ный день!

Пример 3 Ю. Блейхман. Романс «Уста мои молчат» (ст. Ф. Белозерова)

Moderato assai.

CANTO
У-ста мо-и мол-чат - в то-е же не-мой и жгу-чей... Я не-мо-гу, мне-тяж-ко го-во-рить.

PIANO
fp *p* *mf* *p*

ЛИТЕРАТУРА

1. Богомолова Е. Д. Музыкальный Петербург эпохи Глазунова. Творчество Ю. И. Блейхмана // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 4. С. 140–153.
2. Кузина Е. Д. «Принцесса Греза» Ю. И. Блейхмана: забытый пример русского вагнеризма // Исследования молодых музыковедов. 2018. № 4. С. 58–71.
3. Кузина Е. Д. «Светоч христианства» Ю. И. Блейхмана: неизвестная легенда забытого композитора. URL: https://event.kpfu.ru/archive...2/data...uid144713_report.pdf (дата обращения: 15.07.2023).
4. Кузина Е. Д. Юлий Иванович Блейхман – композитор эпохи модерна. URL: http://conf.e.donstu.ru/archive/Lomonosov_2017...report.pdf (дата обращения: 10.07.2023).
5. Тименс К. Петр Полетика. СПб., 2021. URL: <http://proza.ru/2020/04/04/159> (дата обращения: 09.07.2023).
6. Бенуа А. Н. Письмо художника А. Б. к Д. С. Мережковскому (из частной переписки) // Новый путь. 1903. Кн. 2 (февраль). С. 156–158. URL: <http://iamruss.ru/russkoe-iskusstvo/> (дата обращения: 18.07.2023).
7. Яровенко Д. С. Перевод пьесы Э. Ростана «La Princesse Lointaine» («Принцесса Греза») Т. Л. Щепкиной-Куперник: русское прочтение // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2014. № 2. С. 243–251. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perevod-piesy-e-rostana-la-princesse-lointaine-printsessa-greza-t-l-schepkinoy-kupernik-russkoe-prochтение> (дата обращения: 25.07.2023).
8. Брюн С. П. Забытая трагедия «Принцессы Грезы» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 4. С. 184–191. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zabytaya-tragediya-printsessy-grezy> (дата обращения: 24.07.2023).

REFERENCES

1. Bogomolova E. Muzykal'nyy Peterburg epokhi Glazunova. Tvorchestvo Yu. I. Bleikhmana [Musical Petersburg of the Glazunov era. Yu. Bleichman's creative work]. In: Muzykal'nyi zhurnal Evropeyskogo Severa [Musical Journal of the European North]. 2022. No. 4. Pp. 140–153.
2. Kuzina E. «Printsessa Greza» Yu. I. Bleikhmana: zabytyj primer russkogo vagnerizma [“The Princess of Dreams” by Yu. Bleichman: A forgotten example of Russian Wagnerism]. In: Issledovaniya molodykh muzykovedov [Studies of young musicologists]. 2018. No. 4. Pp. 58–71.
3. Kuzina E. «Svetoch khristianstva» Yu. I. Bleikhmana: neizvestnaya legenda zabytogo kompozitora [“The Light of Christianity” by Yu. Bleichman: an unknown legend of a forgotten composer]. URL: http://conf.e.donstu.ru/archive/Lomonosov_2017...report.pdf (date of application: 10.05.2023).
4. Kuzina E. Yuliy Ivanovich Bleikhman – kompozitor epokhi moderna [Yuliy Bleichman – composer of the modern era]. URL: http://conf.e.donstu.ru/archive/Lomonosov_2017...report.pdf (date of application: 10.07.2023).
5. Timens K. Petr Poletika [Peter Poletika]. St. Petersburg, 2021. URL: <http://proza.ru/2020/04/04/159> (date of application: 09.07.2023).
6. Benua A. Pis'mo khudozhnika A. B. k D. S. Merezhkovskomu (iz chastnoi perepiski) [Letter of the artist A. B. to D. S. Merezhkovsky (from private correspondence)]. In: Novyj put' [New Way]. 1903. Vol. 2 (February). Pp. 156–158. URL: <http://iamruss.ru/russkoe-iskusstvo/> (date of application: 18.07.2023).
7. Yarovenko D. Perevod p'esy E. Rostana «La Princesse Lointaine» («Printsessa Greza») T. L. Shchepkinoy-Kupernik: russkoe prochтение [Translation of E. Rostand's play “La Princesse Lointaine” (“The Princess of Dreams”) by T. Shchepkina-Kupernik: Russian reading]. In: Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina [Bulletin of A. Pushkin Leningrad State University]. 2014. No. 2. Pp. 243–251.
8. Bryun S. Zabytaya tragediya «Printsessa Grezy» [The forgotten tragedy of the “Princess of Dreams”]. In: Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Movie. Music]. 2012. No. 4. Pp. 184–191.

Смагина Елена Владимировна
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры истории и теории музыки
Волгоградский государственный институт искусств и культуры
Россия, 400001, Волгоград
evsmagina@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3090-3510

Elena V. Smagina
Dr. Sci. (Art), Associate Professor,
Professor at the Department of Music History and Theory
Volgograd State Institute of Arts and Culture
Russia, 400001, Volgograd
evsmagina@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3090-3510

Л. А. ВОРОТЫНЦЕВА

Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского

ФОРМИРОВАНИЕ КОНЦЕПЦИИ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ» В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Статья посвящена предпосылкам формирования концепции «новой простоты» в творчестве композиторов второй половины минувшего столетия. В музыкальном научном дискурсе практически отсутствуют работы, посвященные определению «новой простоты», что связано с некоторой метафоричностью и размытостью явления. Исходя из этого, теоретическое осмысление данного феномена представляется актуальным и своевременным. Автор настоящей публикации стремится осветить последовательную кристаллизацию данного явления, а также рассмотреть стилевые ориентиры и особенности соответствующего музыкального языка на конкретных примерах из композиторской практики.

Повороты к «новой простоте» не единичны. Усталость от технического перенасыщения, сложности музыкального высказывания подталкивает композиторов к упрощениям и диалогу с традициями. Каждая волна авангарда вызывала к жизни «новую искренность», «новую субъективность», «слабый стиль» и различные «нео-». Все это подтверждает, что «новая простота» исторически относительна и преходяща.

Переоценка эстетических и музыкально-технических установок естественным образом приводит к смене стилевых ориентиров, что отражается в авторских концепциях. Творчество любого композитора необходимо рассматривать исключительно в ракурсе его философско-эстетических воззрений и стилевых установок. Каждый автор выбирает свой путь, призывая к радикальным мерам или в более мягкой форме отказываясь от авангардных предписаний, но в целом доминирует неприятие технических запретов и ограничений.

Этим обуславливается индивидуальный подход к поиску красоты музыкального выражения и связанного с ним восстановления коммуникативной функции музыки, способствующий большей простоте музыкального языка, возрождению мелодии и гармонии как первичных основ музыкальной выразительности.

На примерах из творческого наследия композиторов М. Трояна, Х.-Ю. фон Бозе, У. Штранца, Т. Райли и других в статье рассматриваются концептуальные ориентиры, так или иначе связанные с феноменом «новой простоты».

Ключевые слова: «новая простота», эстетическая концепция, творческая установка, музыкальный язык, композиторское творчество, авангард, музыкальное искусство.

Для цитирования: Воротынцева Л. А. Формирование концепции «новой простоты» в композиторском творчестве второй половины XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 123-129.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_123

L. VOROTYNTSEVA

M. Matusovsky Luhansk State Academy of Culture and Arts

FORMATION OF THE "NEW SIMPLICITY" CONCEPT IN COMPOSERS' WORK OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

The article is devoted to the prerequisites for the formation of the "new simplicity" concept in the music of the second half of the 20th century. Due to the metaphorical nature and ambiguity of the phenomenon, there are practically no works devoted to the definition of "new simplicity" in the musical academic discourse. Therefore, theoretical comprehension of this phenomenon is relevant and timely. The author aims to trace the process of development and crystallization of this phenomenon, as well as to consider stylistics and features of the musical language of such music on the examples of particular pieces.

There are many examples of composers turning to the “new simplicity”. Fatigue of deconstruction, technical oversaturation, and the complexity of music push composers towards simplification and return to tradition. Thus, each wave of the avant-garde brought to life the emergence of “new sincerity”, “new subjectivity”, “weak style” and various “neo-“. It suggests that the “new simplicity” is historically relative and transitory.

Reevaluation of aesthetic vision and musical-technical approach naturally leads to a stylistic reorientation, which is reflected in the authors’ concepts. The music of each composer should be considered exclusively in the perspective of his philosophical views, aesthetics and stylistics. Each author chose his own path: someone called for radical measures, someone rejected avant-garde gradually. At the same time, everyone tried to get away from technical prohibitions and restrictions.

All this led to an individual approach to the search for the beauty of musical expression as a way to return the communicative function of music, which led to the simplification of musical language, the revival of melody and harmony as the primary foundations of musical expression.

On the examples from the creative heritage of a number of composers – H.-U. von Bose, M. Troyan, W. Strantz, T. Riley and others, – the conceptual underpinnings, one way or another connected with the phenomenon of “new simplicity”, are considered.

Keywords: “new simplicity”, artistic concept, creative aim, musical language, composer’s work, avant-garde, musical art.

For citation: Vorotyntseva L. Formation of the “new simplicity” concept in composers’ work of the second half of the 20th century // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 3. Pp. 123-129.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_123

История музыкального искусства показывает, что композиторы, с закономерной периодичностью отказываясь от «новизны» в пользу «знакомого», стремятся освободиться от давления необходимости постоянного изобретения нового материала. К примеру, предметом музыкального высказывания становятся отголоски уже сказанного другими, фактически декларирующие не столько индивидуальность, сколько отрешение от нее.

Стремление к «новой простоте» возрождает время от времени как эстетический протест, как желание уйти от всевозможных сложностей и ухищрений. Провозглашение «нового» каждый раз претендует на утверждение некоей очередной исторической ступени, в свою очередь, вызывая эстетическое обновление; исходя из этого, установление точной временной границы, с которой начинается «новое», практически невозможно. Ключевая идея настоящей работы связана, прежде всего, с цикличностью смен авангардных «всплесков» в искусстве и последующих возвращений к традиционным основам – к эстетике прекрасного, истоками которой являются мелос и гармония консонантного типа. Таким образом, цель настоящей статьи заключается в рассмотрении специфики подобных процессов на примере композиторского творчества второй половины XX века.

О хронологической размытости данного явления пишет современный исследователь:

«Возникновение эстетики “новой простоты” в музыкальном искусстве принято относить к последней четверти XX века – времени “переоценки достижений авангарда”, усталости от его агрессивного радикализма, кризиса коммуникативной функции музыки. Ее появление становится закономерной реакцией на характерные для всего XX века стремления композиторов к усложнению музыкального языка» [1, с. 322]. Далее цитируемый автор пишет о достаточно распространенном мнении касательно того, что термин «новая простота» в 1930-х годах использовал С. Прокофьев; позднее, в начале 1970-х, размышляя о творчестве А. Шнитке, о «новой простоте» писала В. Холопова. Последующие рассуждения приводят к 1923 году, когда П. Хиндемит, осуществивший многоуровневый стилистический синтез, явился провозвестником нового художественного движения «Neue Sachlichkeit» («новая вещественность»), оппозиционного позднему романтизму, экспрессионизму, абстракционизму и импрессионизму. Таким образом, «новая простота» исторически относительна и преходяща, каждое ее появление подразумевает не столько доминирование «обновленного», сколько возврат к прошлому, традиционному, неизменному.

По утверждению К. Курлени, «исходная простота чаще является нам как некий принцип простоты, который может выражаться в рационалистическом требовании необходимого и достаточного, в требовании верифицируе-

мости гипотезы или эксперимента, в так называемом априоризме (Кант) или сведении сложного к простым исходным посылкам, основанным на очевидности. Во всех подобных случаях «простота» есть логически необходимая абстракция, опирающаяся на аксиоматические допущения, на некую очевидную истинность, не требующую предварительных обоснований» [2, с. 86]. Исследователь указывает, что «новая простота» – оценочное субъективное (следовательно, относительное) понятие. Это радикальное отрицание предшествующего опыта осмысления музыки. Техническая перенасыщенность способствует потере специфических свойств музыкальной коммуникации. Простота – всегда опрощение уже существующего материала.

Одной из первых попыток преодоления авангардистской модели музыкального искусства «второй волны» явилось творчество молодого поколения немецких композиторов конца 1970-х годов, декларировавшего принцип творческой свободы (от унифицированного метода серийной композиции) и непосредственности музыкального выражения. Этот опыт показателен в плане осмысления исходных творческих интенций «новой простоты». Обозначенные принципы стали отправной точкой для некоторых немецких композиторов. Попытка теоретического обоснования нового явления связана с именем А. Раймана, желавшего объяснить творческие установки молодого поколения немецких художников, которые провозглашали автономность от стилистики авангардистов периода 1950–1960-х (речь шла о Х.-Ю. фон Бозе, Х.-К. фон Дадельзене, В. фон Швайнице, М. Трояне, Д. Мюллере-Сименсе, У. Штранце и В. Риме).

Все они понимали музыку как сферу субъективного выражения личности, не связанную законами и нормативами, предопределяемую стремлением к непосредственности. Немецкие критики определяли «новую простоту» и как «новый романтизм», «новую субъективность», «новую искренность», «новый экспрессионизм». Молодые композиторы провозгласили идею творческой свободы, не ограниченной технически-композиционными и эстетическими принципами серийности. В академической среде музыкального искусства Германии такую установку рассматривали как манифест новой концепции музыкального творчества, оппозиционной западноевропейскому авангарду «второй волны». Кроме того, «новая субъективность» не отрицала диалога с прошлым и была направлена на восстановление коммуникативной функции музыкального искусства. Все это противоречило установкам предыдущего поколения, которое «...ощущало себя обязанным соблюдать неглас-

ный консенсус – консенсус рационально-конструктивного мышления, укорененного, в конечном счете, в сериализме 1950-х годов» [3, р. 244].

Переоценка эстетических и музыкально-технических установок, закономерно способствовавшая смене стилевых ориентиров, нашла свое непосредственное выражение в авторских концепциях. Так, М. Троян написал *Architectura caelestis* для женского хора и оркестра (1974–1975) – произведение, которое зачастую называют «прощанием» с микрополифонией и кластерами. Здесь ощутимо противопоставление музыке предшествующего поколения: микрополифонические структуры музыкальной ткани, напоминающие фактуру Д. Лигети, образуют гомофонный звуковой профиль с мелодичными переливами, что благоприятствует значительному упрощению восприятия сложной музыкальной лексики. Так композитор декларирует свою позицию относительно предыдущего этапа собственного творчества: гомофонное упрощение звуковой конструкции словно отрицает сложность микрополифонической техники, фактурная ясность «перекрывает» принцип фактурной перенасыщенности.

Аналогичный переход в другую музыкально-стилевую плоскость ощущается и в творчестве композиторов других стран, что говорит об актуальности идеи переосмысления художественно-эстетических ценностей серийной музыки не только в Германии, но и во всем европейском музыкальном мире: отказ от сложной языковой системы и интеллектуального концептуализма и поворот к простоте и ясности музыкального высказывания присутствуют в творчестве Дж. Тавенера, Х. Гурецкого, В. Сильвестрова, А. Пярта, В. Мартынова и др.

Так, Т. Чередниченко говорит о ситуации некомфортного для творческой индивидуальности В. Сильвестрова присутствия в стилевом измерении авангарда, на что указывает «прощивание» другого типа мышления в музыке композитора 1960-х годов: «Только зная, что случилось с музыкой Сильвестрова в середине 70-х, можно заметить дремлющую в ранних сочинениях несозвучность магистральному авангарду, экзистенциальным притязаниям его техник <...>. Произведения Сильвестрова как будто сомневались в собственной технике. Хотя каждая конструктивная идея доводилась до конца и никаких структурных зияний не возникало, техника временами словно замолкала, и в моменты ее “паузирования” наружу прорывалась традиционность–натуральность <...> Сочинения 60-х словно нечаянно приоткрывают незаметную, заклеенную обоями техники дверь, и из нее падает узкий и призрачный, но путеводный луч света»

[4]. Результатом выхода за пределы для Сильвестрова стал его вокальный цикл «Тихие песни» – рубежное сочинение композитора. Подобный опыт «перехода» можно встретить в творческой биографии А. Пярта, для которого определяющим стало осознание невозможности дальнейшего присутствия в зоне авангардистской идеологии: в процессе конфликта личностного авторского сознания, воспринимающего свой предыдущий опыт как неудачный, постепенно обнаруживались новые возможности и формы музыкального высказывания.

Поворот 1970-х годов был не просто актом отрицания серийной техники отдельными композиторами. Это было ощущение «климатических изменений» европейского музыкального искусства XX века, обусловленное новыми мировоззренческими тенденциями и художественно-эстетическими ценностями.

В 1978 г. на Международных летних курсах новой музыки в Дармштадте К. Дальхауз, один из выдающихся музыкальных теоретиков после Т. В. Адорно, сформулировал вопрос о том, как академическая музыкальная наука должна относиться к новым и концептуально сложным для понимания явлениям, отображающим сегодняшней дух времени и новое мировоззрение. Тем самым выдающийся немецкий теоретик заявил о неминемости теоретического обоснования творчества немецких композиторов младшего поколения. К. Дальхауз утверждал, что тенденция упрощения музыкального языка, с одной стороны, связана с разочарованием в бывших идеалах музыкального искусства, с другой – с «политической покорностью» и отрицанием социальной, идеологической функции музыки. По его мнению, «новая субъективность» – это не что иное, как плохо замаскированное стремление «отгородиться от мира». Ученый задавался вопросом, является ли «новая простота» действительно новым феноменом или только внешне новым.

Отвечая на поставленный вопрос, немецкий музыковед опирался на пророчество Т. В. Адорно о том, что однажды «вертикальное измерение» музыкального языка может стать вновь актуальным, то есть тональность, провозглашенная мертвой, может снова возродиться в других исторических условиях и в новой форме. Опасения Адорно были уместными: «...хотя диссонанс и разрушает видимые рациональные логические связи в пределах тональности, он все же рациональнее консонанса. Диссонанс вносит рационализм в музыкальную конструкцию, артикуляционно являя слуху сложные тоны» [5, с. 165]. При этом Адорно указывал на возможность «реакционного насилия» со стороны этого нового:

«...вновь открытая гармония, какой бы она ни была, может приводить к гармоническим тенденциям» [6, с. 116]. Слова немецкого социолога и философа музыки действительно стали пророческими, учитывая, в частности, феномен американского минимализма и его влияние на европейскую музыку вплоть до сегодняшнего дня.

Истоки минималистской концепции музыкального искусства, как известно, несколько отличны от интенции «новой простоты» в Германии, и связаны они были с влиянием внеевропейских культурных традиций на западную музыку. В 1976 г. на радиофестивале «Pro Musica Nova» в Бремене, организатором которого был известный немецкий композитор и пианист Х. Отте (ученик П. Хиндемита и В. Гизекинга), активно пропагандировавший современное экспериментальное творчество, прозвучала композиция *Shri Camel* Т. Райли. Сочинение состояло из четырех частей, названия которых указывали на очень далекие от образно-содержательных нормативов авангардистского музыкального мышления творческие устремления («Гимн Святой Троице», «Небесная долина», «Через озеро Древнего мира», «Ледяная пустыня»). Более того, музыкальный язык названных пьес в корне противоречил техническим нормам серийной музыки, поскольку был необычайно простым, если не примитивным, благодаря репетитивной технике. Как подобная музыка должна была оцениваться эстетикой, основанной на соответствующих критериях нововенцев? Сочинение Т. Райли со всей очевидностью продемонстрировало невозможность адекватной эстетической и музыкально-теоретической оценки подобной музыки в рамках рационально-технологической плоскости музыкального искусства.

Все вышеназванные факты говорят о том, что «возврат к гармонии» и переоценка тональности, рассматриваемых в качестве фундаментальных категорий музыкального искусства, казались теоретикам и критикам достаточно подозрительными, поскольку провоцировали пересмотр эволюционных подходов к музыкальной истории и эстетической концепции прекрасного, основополагающей для европейской художественной традиции.

К. Дальхауз говорил об использовании трезвучия американскими минималистами в демонстративном смысле – как манифестации их творческой позиции по отношению к авангардистской эстетике диссонанса. При этом исследователь подчеркивал, что данный факт указывает на неизбежность «...конфронтации с теми категориями, которые отошли в прошлое: простого и красивого <...>. Возвращение к чисто прекрасному... возникает с такой остротой, что мы боль-

ше не сможем удовлетворяться ответом на него при помощи беззаботного пожимания плеч» [7]. Немецкий теоретик обосновывал возвращение трезвучий с позиции исторической трансформации представлений о прекрасном в искусстве. Так, возвращение красоты, использование дискредитирующих Новую музыку созвучий – это следствие осознания ограничений XX века (среди важнейших – философско-научный подход к музыкальному творчеству и принцип автономности искусства). Отдельного внимания заслуживает замечание К. Дальхауза относительно своеобразия музыкального языка «новой простоты» у композиторов второй половины XX века, с акцентуируемой сущностью художественных устремлений не только немецких авторов: «...создается впечатление, что некоторые композиторы ищут в музыке сленг, музыкальный синтаксис, который позволит выразить себя музыкально» [Там же]. Тонкое чутье немецкого музыковеда позволило акцентировать внимание на наиболее существенном моменте в творческих позициях его соотечественников – поиске художественной выразительности, опирающихся на имманентные свойства музыкальной лексики (гармонию, мелодию, консонанс, тональность и т. п.), которые Дальхауз иронически определял как «музыкальный сленг», противопоставляя его изысканной сложности языковых находок Новой музыки.

Скептически к апологетам «новой простоты» были настроены и отечественные исследователи. Так, Д. Житомирский и О. Леонтьева критиковали «постмодернистское переосмысление» музыкальной традиции: «Надуманность этой идеи походит из двух связанных между собой и очень типичных заблуждений. Первая – якобы музыкальный язык, исторически сложившийся, полностью принадлежит прошлому, что он насквозь перенят фальшиво романтизированной тенденцией, которая не имеет никаких выходов в современность и будущее. Второе, не менее обидное заблуждение – мысль о социальном негативе, беспросветности ситуации настоящего» [8, с. 32]. Такой взгляд на поиски «новой простоты» по вполне понятным причинам был закономерным для советского искусствознания и не предусматривал объективной оценки социокультурного аспекта данного явления, что непосредственно относится к его стилевым характеристикам.

В свою очередь, молодые немецкие композиторы, развивавшие идеи «новой простоты», менее всего заботились о концептуальных обоснованиях, мечтая сочинять музыку, свою музыку, а не обсуждать ее, тем более что ощущалась невозможность их противостояния теоретическим концепциям старшего поколения. В то время

как К. Штокхаузен, П. Булез, А. Пуссер в 1950-е годы блестяще обосновывали свои теоретические и эстетические взгляды, поколение 1970-х пребывало в концептуальных сумерках.

Пути, связанные с отстаиванием композиторами «новой простоты» своих индивидуальных творческих принципов, противоречащих сериализму наподобие *prima prattica*, были разными. Некоторые авторы достаточно радикально порывали с ней, другие в мягкой форме отказывались следовать теоретическим декларациям авангарда. Порой композиторы искали «пристанница» в концепциях, по их мысли, открывавших новую непосредственность музыкального опыта, свободную от системы музыкально-технических запретов и ограничений.

Например, У. Штранц противопоставляя абстракции серийного мышления обращение к физиологическим предпосылкам слуха. В 1981 году, выступая в Мюнхене, он представил гармонически-мелодическую концепцию, положенную в основу его Первого струнного квартета: «Большая секунда теперь – это наипростейший шаговый интервал, можно сказать, мелодический начальный интервал; это гармонически-мелодические отношения, обусловленные физико-акустически, известные на протяжении тысячи лет <...> Тем не менее, данные связи все еще эффективны сегодня. Я хотел бы сказать, что люди, возможно, изменились, но такие отношения остаются неизменными, остаются такими же. Великое “Нет”» (имеется в виду консонанс, в свое время запрещенный А. Шенбергом. – Д. В.) – теперь интервал, играющий главную роль <...> чтобы показать отношение к естественному» (цит. по: [9, р. 192]). В другом, более известном сочинении У. Штранца «Сцены для оркестра» (1980) прослеживается стремление композитора к простоте выражения, достигающейся посредством мелодического оформления тематизма и функциональной ясности структурных элементов музыкальной композиции. Основой этой музыки становится мелодическая и гармоническая выразительность, благодаря чему «снимается» запрет на использование тональности и консонансов.

Переоценка ценностей музыкального авангарда во многом связана с общим контекстом европейской культуры 1970-х годов. В этот период в обществе становится заметной тенденция к переосмыслению идеи технического прогресса, вера в его единственно спасительную роль пошатнулась впервые за долгое время, особенно в экономике. Технический прогресс, считавшийся ранее естественным фактом, сразу предстал сомнительным, на него оказалось невозможным полагаться. Пафос технического прогресса,

вызывающего к жизни динамику развития западноевропейской цивилизации после Второй мировой войны, сменился осознанием проблем деградации окружающей среды – как в чисто экологическом плане, так и в социокультурном. Мир художественного творчества, безусловно, откликнулся на эти настроения и искал ответы на общие вопросы своего времени, музыкальное же искусство чутко реагировало на обновляющиеся настроения общества, заостряя внимание именно на технологической стороне композиторского творчества, которая, с точки зрения представителей «новой простоты», привела к глубокому кризису музыки. Так, комментируя замысел своей Первой симфонии, премьеры которой состоялась в Мюнхене в 1978 году, Х.-Ю. фон Бозе подчеркнул, что главная идея состояла в художественном выражении катастрофы: «У меня было ощущение, что я внезапно оказался последним человеком, выжившим в разрушенном мире; я проснулся и сразу подумал: я должен воплотить это в музыке» (цит. по: [10, р. 236]).

Выступая в Дармштадте в 1978 году, Х.-Ю. фон Бозе описывал ситуацию, в которой пребывает современный молодой композитор: «Я убежден, что он действительно оставлен в покое. Оставлен наедине в том смысле, что он не может положиться на поддержку общепринятого и обязательного мировоззрения, коллективного мировоззрения и работать на его основе <...> Прогресс сильно пошатнулся, вряд ли можно придумать расширение материальных технологий, и, по-видимому, новое универсальное мировоззрение невозможно <...> каждый пытается по-своему реализовать это основное ощущение на своем языке и делать собственные выводы» [11, S. 83]. Констатация потери ценностей и целостного эпохального мировоззрения, о котором говорит композитор, не является чем-то принципиально новым: со времен Бодлера и Ницше это ощущение было типично для субъективизма художника, в нем было сосре-

доточено личностное осознание современности и заложен творческий потенциал, направленный на преодоление экзистенциального дискомфорта. Однако немецкий композитор акцентирует внимание на желании обнаружить красоту в этой ситуации, новую Красоту, оправдывающую существование музыки, и объединяет стремления своих единомышленников: «Здесь мы имеем дело с прекрасным парадоксом – осознание этого одиночества практически создает своего рода содружество. Тоска по утраченной красоте и содержанию объединяет. Более того, вера в красоту и чувственность является способом поиска нового содержания – для каждого из нас нового и индивидуально сформулированного» [Там же].

Как видим, «новая простота» – принципиально неоднородное явление, формирующееся как автономная концепция творчества в индивидуальных композиторских интерпретациях, актуальных для музыкального искусства последней трети XX века. При этом очевидно, что основная идея «новой простоты» так или иначе связана с опрощением музыкального выражения и возвращением музыке ее коммуникативной сущности. Особое значение в процессе ее исследования приобретает творческая индивидуальность композитора, реагирующая на актуальную современность и отображающая ее в субъективно-мотивированной музыкальной форме.

Индивидуальный подход к поиску красоты музыкального выражения как способа обретения «человечности» музыки и обновления ее коммуникативных возможностей (эти понятия достаточно часто используют представители «новой простоты» в немецкой музыке, причем не только при пояснении/разъяснении своих творческих намерений) обусловил разнообразие авторских концепций «простого» музыкального языка. При этом их роднит некоторая общность – в частности, наличие мелодии и гармонии как основ музыкальной выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ручкина Н. П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI века // *Обсерватория культуры*. 2017. Т. 14. № 3. С. 322–329.
2. Курленя К. М. «Новая простота» – «новая сложность»: к уточнению смыслов и генеалогии // *Ученые записки РАМ им. Гнесиных*. 2022. № 3. С. 83–97.
3. Williams A. *Music in Germany since 1968*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 294 p.
4. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас: 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. URL: <https://www.rulit.me/books/muzykalnyj-zapas-70-e-problemy-portrety-sluchai-download-179450.html> (дата обращения: 01.08.2023).
5. Адорно Т. В. *Философия новой музыки*. М.: Логос, 2001. 352 с.
6. Гецелев Б. С. О композиторском музыковедении // Гецелев Б. С. Статьи. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Н. Новгород: ННГК им. М. Глинки, 2005. С. 114–121.
7. Dalhaus C. *Du simple, du beau et purement beau (1978/1991)* // *Harmoniques*. No. 8/9 (Novembre 1991): *Musique recherch e theorie*. URL: <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/> (дата обращения: 01.08.2023).

8. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Б. Миражи музыкального прогресса // Кризис буржуазной культуры и музыка: сб. ст. М.: Музыка, 1983. Вып. 4. С. 3–67.
9. Everts J. The New Simplicity in Contemporary Music: Seminar at the Aspen Institute Berlin (June 13th to 16th, 1977) // The World of Music. Vol. 19. No. 3/4. Pp. 190–194.
10. Balik J. Romantic Subjectivity and West German Politics in Wolfgang Rihm's "Jacob Lenz" // Perspectives of New Music. 2009. No. 47. Pp. 228–248.
11. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Bd. 17 / Hrsg. E. Thomas. Mainz: B. Schott's Söhne, 1978. 110 S.

REFERENCES

1. Ruchkina N. «Novaya prostota» v muzykal'nom iskusstve XX – nachala XXI veka ["New simplicity" in the musical art of the 20th – early 21st century]. In: Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]. 2017. Vol. 14. No. 3. Pp. 322–329.
2. Kurlenya K. «Novaya prostota» – «novaya slozhnost'»: k utochneniyu smyslov i genealogii ["New simplicity" – "new complexity": to clarify meanings and genealogy]. In: Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Research Transactions of the Gnessins Russian Academy of Music]. 2022. No. 3. Pp. 83–97.
3. Williams A. Music in Germany since 1968. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 294 p.
4. Cherednichenko T. Muzykal'nyj zapas: 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai [Musical fund: The 1970s: Problems. Portraits. Cases]. URL: <https://www.rulit.me/books/muzykalnyj-zapas-70-e-problemy-portrety-sluchai-download-179450.html> (date of application: 01.08.2023).
5. Adorno T. V. Filosofiya novoy muzyki [Philosophy of New Music]. Moscow: Logos, 2001. 352 p.
6. Getselev B. O kompozitorskom muzykovedenii [About composers' musicology]. In: Getselev B. Stat'i. Portrety. Perevody. Publitsistika. Materialy [Articles. Portraits. Translations. Journalism. Materials]. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2005. Pp. 114–121.
7. Dalhaus C. Du simple, du beau et purement beau (1978/1991). In: Harmoniques. No. 8/9 (Novembre 1991): Musique recherché theorie. URL: <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/> (date of application: 01.08.2023).
8. Zhitomirskiy D., Leont'eva O. Mirazhi muzykal'nogo progressa [Mirages of musical progress]. In: Krizis burzhuznoy kul'tury i muzyka [The crisis of bourgeois culture and music]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1983. Issue 4. Pp. 3–67.
9. Everts J. The New Simplicity in Contemporary Music: Seminar at the Aspen Institute Berlin (June 13th to 16th, 1977). In: The World of Music. Vol. 19. No. 3/4. Pp. 190–194.
10. Balik J. Romantic Subjectivity and West German Politics in Wolfgang Rihm's "Jacob Lenz". In: Perspectives of New Music. 2009. No. 47. Pp. 228–248.
11. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Bd. 17. Hrsg. E. Thomas. Mainz: B. Schott's Söhne, 1978. 110 S.

Воротынцева Лилия Анатольевна

кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки
Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского
Россия, ЛНР, 91000, Луганск
lily_notka@mail.ru
ORCID: 0009-0004-0540-7480

Lilia A. Vorotyntseva

Ph. D. (Philosophy), Associate Professor at the Department of Music Theory and History
M. Matusovsky Luhansk State Academy of Culture and Arts
Russia, LPR, 91000, Lugansk
lily_notka@mail.ru
ORCID: 0009-0004-0540-7480

В. М. ЗАКИРОВА

Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан

О НЕКОТОРЫХ РАЗНОВИДНОСТЯХ ГИБРИДНЫХ ЖАНРОВ В УЗБЕКСКОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Обновление жанрового фонда в композиторском творчестве Узбекистана рубежа XX–XXI веков во многом связано с появлением целого ряда «гибридов», образованных путем соединения европейских (симфония, концерт, опера, балет) и восточных (маком, мукам, катта ашула, дастан) музыкальных жанров, взаимопроникновение которых внутри композиции происходит на уровне стиля, формы, драматургии, языка, образно-эмоциональной сферы. Экспериментирование композиторов в данном направлении привело к появлению новых жанрообразований, таких как симфония-маком, концерт-маком, концерт-дастан, телеопера-дастан, полифонический маком (мукам), концерт-балет. В каждом из представленных «микстов» проявляется своя жанровая специфика, определяющая семантику сочинения и влияющая на его внешние контуры, стилевую направленность. В данной статье освещаются некоторые жанровые «гибриды», возникшие в инструментальной музыке композиторов Узбекистана, с целью выявления стабильных и мобильных признаков жанра, степени их влияния на логику композиционного развития. На примере «Полифонического макома» Нуриддина Гиясова и Симфонии-макома Мухаммаджана Атаджанова показан сложный процесс проникновения макомных элементов и, шире, монодийной природы традиционного жанра в полифоническую и симфоническую музыку, приведший к появлению новых жанровых разновидностей. Изучение данных сочинений позволило определить, каким образом произошла трансформация мышления композиторов Узбекистана за последние десятилетия, какова художественная значимость такого рода произведений, доказывающих неизбежность сближения традиций западной и восточной музыкальных культур в контексте национального композиторского творчества, что приобретает сегодня особый смысл, являясь одной из форм сохранения духовно-интеллектуальной связи поколений, преемственности традиций, переосмысленных в контексте современных тенденций искусства.

Ключевые слова: музыкальный жанр, гибридизация, композитор, традиция, форма, драматургия, семантика.

Для цитирования: Закирова В. М. О некоторых разновидностях гибридных жанров в узбекском композиторском творчестве // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 130-139.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_130

V. ZAKIROVA

Institute of Fine Arts of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan

ON THE VARIETY OF HYBRID GENRES IN UZBEK UZBEK COMPOSERS' WORK

At the turn of the 20th – 21st centuries the genre fund in the music of Uzbekistan was renovated. This was largely due to the emergence of a number of “hybrids”, formed by combining European (symphony, concert, opera, ballet) and oriental (makom, mukam, katta ashula, dastan) musical genres. Their interpenetration in compositions occurs at the levels of style, form, dramaturgy, language, figurative and emotional sphere. Composers’ experiments in this direction led to the emergence of new genre forms, such as the symphony-makom, concert-makom, concert-dastan, teleopera-dastan, polyphonic makom (mukam), concert-ballet. This “mixes” manifest their own genre specifics, which determine semantics of the compositions, influencing their external contours and style. In this article, we focused on some genre “hybrids” in the instrumental music of Uzbek composers in order to identify stable and mobile features of the genre, the degree of their influence on the logic of compositional development. On the example of the “Polyphonic Maqom” by Nuriddin Giyasov and the Symphony-Maqom by Muhammadjan Atajanov we showed the penetration of maqom elements and, more broadly, the monodic nature of the traditional genre into symphonic and polyphonic music. This complex process led to the emergence of new genre forms – hybrids. The study of

these compositions made it possible to determine how the way of thinking of the composers of Uzbekistan has been transformed over the past decades, identify the artistic significance of such works, proving the inevitability of convergence in the context of national art of the Western and Eastern musical traditions. Today this convergence acquires special significance as one of the forms of preservation of spiritual and intellectual heritage and traditions of the past generations in the context of modern art trends.

Keywords: musical genre, hybridization, composer, tradition, form, dramaturgy, semantics.

For citation: Zakirova V. On the variety of hybrid genres in Uzbek composers' work // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 130-139.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_130

В современном музыкознании проблема жанрообразования сохраняет свою актуальность и значимость. Обновление уже существующих жанров, пополнение фонда новыми жанровыми образцами все больше привлекает внимание исследователей, вызывая необходимость разобраться в характере и специфике каждого, определить их смысловое наполнение (внутренний код) и перспективность дальнейшего существования в композиторской деятельности, востребованности в исполнительской практике.

Узбекское композиторское творчество в данном отношении представляет собой широкое поле для научных изысканий. Именно здесь на протяжении почти всего XX века шел процесс формирования композиторской школы западного образца, освоения европейских классических жанров и форм, изучения специфики и технических возможностей исполнительских составов. Вместе с тем, многовековое традиционное искусство узбекского народа продолжало свое развитие, сохраняя непрерывную духовную связь поколений.

В результате, в Узбекистане на основе двух традиций, восточной и западной, сформировалось единое культурное пространство [1]. В условиях восточно-западного культурного притяжения отечественные композиторы стали активно экспериментировать с различными жанровыми сочетаниями, создавать оригинальные миксты. Возникли новые жанровые гибриды, представляющие собой симбиоз европейских, преимущественно симфонических, и восточных музыкальных жанров, что явилось настоящим прорывом в области композиторского творчества Узбекистана, показав неисчерпаемый потенциал данных жанров. Стало очевидным, что на первый взгляд полярные музыкальные жанры, формы, целые системы имеют точки соприкосновения и могут успешно вступать во взаимодействие друг с другом, в процессе чего происходит обогащение, наполнение новыми смыслами, а авторы получают возможность реализовывать свои самые смелые идеи.

Тяготение композиторов к гибридным жанрам стало проявляться в середине XX столетия. На начальном этапе развития композиторского творчества соединение традиционных и европейских классических музыкальных жанров и форм осуществлялось в виде частичного включения локального жанра в общую музыкальную канву. В качестве примера можно назвать фортепианный цикл «Прелюдии и фуги» Г. Мушеля, а также целый ряд небольших пьес отечественных авторов: в основу тематизма подобных сочинений положены фрагменты из макамов, катта ашула и других жанров традиционной музыки. Затем начали появляться произведения, в которых различные по природе жанры взаимодействовали «на равных» – как равнозначные участники симбиоза [2, с. 60]. Эксперименты композиторов в этой области привели к активизации глобального процесса «гибридизации» (термин М. Кагана [3, с. 374]) жанров.

Следует отметить, что гибридизация явилась ключевой нарративной стратегией не только в музыкальном искусстве Узбекистана. Данная тенденция обнаруживает себя в самом широком географическом и культурном пространстве. Современные исследователи сходятся во мнении о том, что «найти то или иное направление искусства в чистом, сепарированном от признаков остальных виде – задача весьма непростая» [4, с. 147]. Во многом этому способствует «...общее состояние культуры XX века, которая отличается множественностью точек зрения на мир, мобильностью концепций» [5, с. 170].

На рубеже XX–XXI веков процесс гибридизации жанров приобрел еще большие масштабы. Разнообразие музыкальных опусов вызвало необходимость научного осмысления происходящих в композиторском творчестве новаций. В данном отношении еще большую актуальность и востребованность обрели труды Б. Асафьева, А. Сохора, Е. Назайкинского, М. Лобановой, Ю. Холопова как фундаментальные исследования в области музыкальных жанров. Опираясь на них, современные ученые выстраивают свою концепцию по изучению и разработке теории

гибридных жанров, в особенности касающуюся таких сложных жанровых сочетаний, как макомы, мугамы, мукамы и жанры европейской классической музыки. О разработанности названной сферы музыкознания свидетельствует сформированный понятийный аппарат, то есть выработанные в науке специальные термины, в частности «гибридизация», «ассимиляция», «интеграция», «экстраполяция», «взаимодействие», «взаимопроникновение», «синтез», «симбиоз», «полижанровость», «смещение» [5, с. 170]. С учетом употребления указанных терминов в определенном контексте и подчеркивания в процессе анализа принципиально важных аспектов исследуемого объекта (жанровых микстов) достигается главная, на наш взгляд, задача музыкальной науки – дать всестороннее, глубокое и обоснованное определение современного состояния музыкальной культуры, в которой есть место самым разнообразным переплетениям, взаимодействиям и взаимовлияниям.

Опыт узбекских композиторов по созданию гибридных жанров показывает, что межжанровое взаимодействие в них обрело смысловое значение, то есть стало средством воплощения разнообразных тем и сюжетов, а также инструментом для реализации чисто технических (композиторских) задач. Например, композиторы Узбекистана, соединяя макомы (или иные жанры монодийной музыки) с полифоническими формами (фугой, прелюдией, пассакалией), стремились показать реальную возможность такого синтеза, находя общности во внутренней их природе. К слову, сходные тенденции можно обнаружить в композиторском творчестве соседних республик, в частности Казахстана, где создан свой уникальный гибридный жанр – симфонический кюй, исследованием которого занимается целая плеяда казахстанских музыковедов (Г. Котлова, У. Джумакова, М. Кокишева, А. Абдинуров, У. Джоломанова).

Значительный вклад в создание оригинальных жанровых микстов традиционной (восточной) и академической (европейской) музыки, несомненно, внесли азербайджанские композиторы, изучению творчества которых посвящены работы И. Эфендиевой, Д. Мамедбекова, Р. Мамедова. Достижения азербайджанских композиторов начиная с Фикрета Амирова – создателя симфонического мугама, а также С. Алескерова, В. Адигезалова имели важное значение для композиторов Центральноазиатского региона, в том числе и для Узбекистана. Знакомясь с произведениями азербайджанских коллег, отечественные авторы перенимали опыт по созданию подобных композиций, осваивали их подход к написанию симфонических мугамов. Во всех симфониче-

ских мугамах Ф. Амирова, по мнению Р. Мамедова, обнаруживается использование основных закономерностей и принципов мугамного развития: импровизационный склад музыкального изложения в сочетании с песенно-танцевальными тематическими фрагментами, следование логике развития внутри цикла при сохранении последовательности частей, применение вариантно-вариационного и секвенционного приемов развития музыкального материала [6, с. 89]. Со временем в композиторском творчестве Узбекистана стали появляться свои варианты гибридных жанров, в которых взаимосвязь различных по природе жанров, их взаимопроникновение осуществлялись в разной степени и на различных уровнях.

Однако специальные исследования данной области композиторского творчества в отечественном музыкознании до сих пор отсутствуют, за исключением отдельных статей, в которых анализируются сочинения композиторов, представляющие собой жанровый микст (это преимущественно труды Н. Янов-Яновской, Э. Абдуллаевой, В. Закировой, А. Кутлучуриной). При этом интерес самих композиторов к данной сфере творчества весьма велик и характеризуется смелым экспериментированием как с существующими в музыкальной практике жанровыми симбиозами (опера-балет, симфония-концерт, концерт-поэма, концерт-фантазия), так и с недавно появившимися: телеопера-дастан, концерт-дастан, симфония-маком, концерт-маком, полифонический маком. Гибридным жанрам в области концертной литературы посвящен специальный раздел диссертации автора данной статьи [7], остальные же виды находятся в процессе исследования.

Особый интерес, безусловно, вызывают разновидности гибридных жанров, которые возникли при взаимодействии макома и симфонии, макома или мукама и полифонических форм. Всесторонний анализ такого рода произведений важен для решения целого ряда ключевых задач современного музыкознания. Среди них – взаимодействие разных жанров, распределение функционального значения каждого в этом тандеме, сохранение их имманентных признаков и определение того, что в их жанровом облике отходит на второй план при потере принципиального значения для выражения семантики жанра. Частично ответить на волнующие вопросы мы попытались, обратившись к двум сочинениям, совершенно разным и по жанру, и по стилю, и по характеру работы с музыкальным материалом. Это «Полифонический маком» Нуридина Гиясова и Симфония-маком Мухаммаджана Атаджанова. На примере названных

опусов попытаемся проследить, как процесс взаимопроникновения восточных и западных музыкальных традиций повлиял на трансформацию мышления отечественных композиторов, подняв национальную композиторскую школу на новый уровень.

Одним из ранних и одновременно значимых опытов, в некотором смысле даже грандиозным по смелости замысла и технической реализации композиторских задач можно назвать «Полифонический маком» (1981) Нуриддина Гиясова. Это масштабный фортепианный цикл, в котором получили отражение многолетние искания автора в сфере соприкосновения восточной и западной музыки, выявления возможных между ними общностей, которые проявляются в процессе погружения во внутренний код каждого жанра. Появление столь необычного фортепианного цикла заставило многих отечественных музыкантов по-новому взглянуть на традиционную музыку и современное композиторское творчество, увидеть возможность синтеза восточной (центральноазиатской) монодии и полифонической музыки, способность монодийной мелодики развиваться и преобразовываться при помощи средств полифонического письма.

Ранее попытка соединения монодийных жанров и полифонических форм в рамках фортепианного творчества была осуществлена Акрамом Хашимовым, создавшим первый в республике полифонический цикл «Мукомбеши» (1987). Полифоническая тетрадь включает в себя несколько разнохарактерных пьес, объединенных единой ладовой, интонационно-ритмической природой двенадцати уйгурских мукамов. Иное дело – «Полифонический маком» Гиясова, где 24 фуги (двух-, трех-, четырех- и одна пятиголосная), объединенные в 4 группы (условно – *шубе*¹), неразрывно связаны между собой. Основная мысль, заключенная в теме первой фуги, получает свое дальнейшее развитие во всех последующих пьесах внутри одной группы, а затем преобразовывается, трансформируется в следующих группах – микроциклах, которые, в свою очередь, образуют макроцикл как некое подобие Шашмакома², но представленного в оригинальной авторской версии.

Композитор достаточно условно трактует Шашмаком, воспринимая его как некую модель, первооснову для создания данного полифонического цикла. С точки зрения композиционной структуры сочинение лишь фрагментарно напоминает традиционный жанр. Четыре *шубе* включают основную, или главную, фугу и пять ее производных, или дополняющих. Каждому *шубе* композитор дал название, взятое из первой группы *шубе* вокального раздела макомов:

Сарахбор, Талкин, Наср, Уфар. А производные фуги внутри групп идентичны названиям инструментальных разделов макомов: Тасниф, Тарджье, Гардун, Мухаммас и Сакиль (Рис. 1). В результате Гиясову удалось соединить две традиции исполнения макомов – инструментальную и вокальную, природа которых отразилась и на характере музыкального материала фуг.

Первые фуги микроциклов представляют собой тематическое ядро с характерной ладовой, метроритмической, регистровой составляющей. Следующие за ней производные части развивают главную мысль путем обновления, варьирования, небольшого преобразования основных интонационных элементов фуги.

В сочинении сочетается несколько типов музыкального формообразования: цикличность, внутри которой происходит деление на основные и производные части; выстраивание композиций по принципу АВА1; использование макомного принципа постепенного восхождения к кульминации (ауджу) как достижению высшего просветления, озарения (в соответствии с суфийской концепцией макомов) и затем возврата к изначальной точке (как звуковысотной, так и эмоционально-выразительной). Главная кульминация приходится на *шубе* «Наср» и во всей полноте звучит в пятиголосной фуге «Сакили Наср». Затем эмоциональное напряжение переходит в заключительное *шубе* «Уфар» и постепенно успокаивается. Гиясов представляет ее в виде треугольника, объясняя логику композиционного строения данного сочинения, как, собственно, и ряда других своих опусов, например концертов-макомов, соответствующим образом (Рис. 2).

Основополагающий макомный принцип развития тематизма хона и бозгуй, суть которого состоит в сопоставлении изменяемого и неизменного разделов, получила свое отражение в данном фортепианном цикле на уровне формы (проявляется при чередовании темы и интермедий), а также на уровне тематизма – распределения изменяемых и неизменных ячеек внутри темы (Рис. 3).

В процессе работе над тематизмом композитор вычленяет отдельные ячейки-мотивы (условно – хона) и, трансформируя их, строит связующие и разработочные разделы композиции. Бозгуй же утверждает основной мотив.

Ладовая организация в цикле имеет принципиальное значение в осмыслении всей горизонтали сочинения. Здесь лад – это не просто звукоряд, а сложно устроенная система взаимоотношений тонов, из которой рождаются новые девятиступенные лады – основной и взаимодополненный (по определению самого Гиясова).

Основной состоит из двух тетрахордов: $1\text{т} - 1/2\text{т} - 1/2\text{т} - 1\text{т}$, построенных от *до* и *фа#* (Пример 1).

Производный от основного лад Гиясов называется взаимодополненным, в котором последовательность тонов и полутонов находится в зеркальном отражении по отношению к основному (Пример 2).

Гиясов очень ловко работает с ладовыми ячейками (тетрахордами, отдельными фрагментами звукоряда), комбинируя их и взаимозаменяя. Все это позволило ему создать 24 фути в едином (!) ладу in C и при этом ни разу не повториться с точки зрения интонационного строя, быть очень разнообразным в сочетании интервалов, мелодических оборотов, ритмических формул.

Образная сфера – концептуально одна из самых сложных для описания и, в особенности, толкования. Строго выверенный, логически продуманный, порой и математически просчитанный музыкальный текст произведения, а также постоянное осознание влияния макомного жанра на идейную концепцию цикла определили характер сочинения. На определение образной сферы произведения повлиял тип ладовой организации, примененной композитором. Поясним: лад в системе макомата – ключевая сторона семантической направленности каждого макома. Как утверждал исследователь узбекской традиционной музыки О. Ибрагимов, «священные мелодии» в первую очередь следует увязывать с понятием «путь» («пути») [8, с. 2], подразумевая духовный путь к Богу через самосовершенствование. Вот почему макомы имеют в своей основе не просто диатонические лады, а «совершенные», по утверждению ученого, звукоряды, символизирующие «путь», направленный к постижению Истины. В целом, каждую фуфу цикла следует рассматривать как некую грань эмоционального состояния, причем данную условно, будто намеком, без какой-либо нарочитой выразительности. Это скорее *энергетический* настрой для исполнения, нежели конкретный образ.

В совершенно ином ключе написана Симфония-маком (2020) Мухаммаджана Атаджанова: это программный четырехчастный цикл, основанный на хорезмском музыкальном фольклоре и отдельных фрагментах хорезмских макомов. Несмотря на конкретное жанровое определение сочинения, вынесенное композитором в заглавие, следует отметить, что по форме изложения и принципам развития музыкального материала данный опус в большей степени соответствует симфонической сюите или фантазии. Возникает вопрос: в чем же проявляется жанровый симбиоз и какие элементы каждого жанра использованы Атаджановым при создании композиции?

Ответ дает сам автор, отмечая, что «симфония-маком – это условное название, так как всякая мелодия, основанная на национальном мелесе, является макомом». То есть маком для композитора – другое название мелодии. Возможно, этим и объясняется выражение «национальный маком», используемый Атаджановым для характеристики темы, например, первой части Симфонии-макома³: под словосочетанием «национальный маком» автор сочинения подразумевает «национальная мелодия».

Таким образом, мы видим довольно свободную трактовку композитором традиционного жанра, когда в большей степени представлены внешние его стороны, нежели семантика макомов, их внутренняя природа. Атаджанов скорее упоминает жанр, но не воссоздает его в авторской интерпретации. Вместе с тем, нельзя отрицать того, что явные признаки каждого жанра (и симфонии, и макома) композитор представил достаточно разнообразно и художественно убедительно, это проявилось как на уровне формы, так и в характере музыкального изложения материала, его образном строе. Композиционная же драматургия цикла имеет явную близость к макому, проявляющуюся в темповом, регистровом, динамическом оформлении музыкальной ткани. Начинается сочинение с неторопливого движения в низком регистре, которое в процессе развития постепенно набирает темп, охватывает все более высокий диапазон, усиливая эмоциональное напряжение. Проходя через местные кульминационные зоны, достигается главная кульминация – аудж, после чего звучит яркий и апофеозный финал. Подобный тип драматургии, идущий от макомов, распространяется как на отдельную часть (особенно первую), так и на весь цикл.

Одновременно с этим в произведении четко прослеживаются традиции сонатно-симфонического цикла, где первая часть является экспозицией идейной фабулы сочинения, вторая часть – лирическое отступление, а четвертая часть – торжественный финал. Исключение составляет лишь третья часть, в которой на смену жанрово-бытовой музыке (характерной для классической композиции) приходит довольно экспрессивная, стремительная (*Prestissimo*) часть, будто пронизанная элементами мистического присутствия голосов предков как символического отражения подсознательного следования человека тем традициям, которые были заложены в прошлом и хранятся в памяти нынешних поколений. В соответствии с замыслом, Атаджанов подобрал для каждой части Симфонии-макома определенное название (Рис. 4).

Как можно заметить, в сочинении присутствует широкий круг тем и образов, имеющих, на первый взгляд, совершенно различную природу и смысловую направленность. С одной стороны, композитор обращается к историческому прошлому (воссоздает музыкальный образ сокровищницы арийцев), к традиционному музыкальному наследию хорезмийцев, привлекая в качестве тематического материала фрагменты из хорезмского макама Дутох, а с другой – иллюстрирует современное творение человека – фейерверк как символ праздника, искрящийся цветными красками жизни. Несмотря на полярность образов, они органично сочетаются друг с другом, словно композитор передает в музыке все то, что видит и чувствует сам.

Мелодико-ритмическая сторона сочинения основывается на интонациях, присущих узбекской традиционной музыке, в частности хорезмской. Для нее характерно, с одной стороны, гибкость и витиеватость музыкального высказывания, а с другой – поступенность шага с акцентировкой каждого звука, многократная повторность тематических фраз, стремительный взлет и резкая остановка. «Национальное» пронизывает музыкальную ткань Симфонии-макома, являясь ее родным языком, отражением мышления композитора, сформированного национальной музыкальной средой, родной культурой. При этом работа с тематизмом осуществляется самыми разнообразными способами, привлекаются и вариантно-вариационные методы развития, и полифонические приемы письма. В частности, во второй части нередко приемы имитационного изложения элементов темы, а также контрапунктическое проведение сразу нескольких тем (Пример 3).

В результате возникает красочное музыкальное полотно, будто сотканное из множества нитей, тесно переплетенных между собой. Вместе с тем, партитура Симфонии-макома не перегружена сложными комплексами, ее фактура достаточно прозрачна и больше напоминает гомофонно-гармоническую, в которой всегда выделен ведущий голос, излагающий тему, а остальные инструменты оркестра составляют его сопровождение. Временами оркестр звучит как расширенное в тембровом отношении фортепиано, что связано с внутренним тяготением Атаджанова в фортепиано – излюбленному инструменту, для которого написаны многие его известные сочинения. Он мыслит как пианист, отчего и в работе с оркестровым составом сохраняет подход к оформлению музыкального материала в ха-

рактере фортепианной музыки – например, таких ее жанров, как фантазия, рапсодия.

Анализ Симфонии-макома Атаджанова и множества аналогичных гибридных композиций показывает, что проблема жанровой идентификации является чрезвычайно сложной и требует детального изучения, осмысления и толкования. Одним из важнейших аспектов построения теории жанра в узбекском музыковедении выступает проблема национального стиля, которая неоднократно становилась предметом исследования в прошлом и настоящем. И если еще полвека назад понятие национального стиля относилось к ряду тех, которыми «легко и часто оперируют и которые на деле трудно поддаются четкой и убедительной расшифровке» [9, с. 144], то сегодня мы все отчетливее видим, как проявляет себя национальный стиль в контексте узбекского композиторского творчества, какое практическое воплощение он получает в музыкальном произведении.

В отечественной музыкальной науке вопросу национального стиля уделяется особое внимание, так как очевидна значимость музыкального наследия узбекского народа для современного искусства, несомненно его влияние на жанры и формы композиторского творчества, на мелос и ритмику создаваемых произведений. Глобально – это, конечно, проявление национального мышления композиторов, определяющее логику работы с музыкальным материалом, отношение к форме как к «живой» субстанции.

Создавая произведения определенного жанра или жанрового симбиоза, композиторы претворяют в них элементы традиционного музыкального языка, особенности фактурного, темброво-динамического своеобразия народных инструментов. Все это не только наполняет музыку спецификой звучания, определяя ее содержание, круг образов, эмоциональный тонус, но и влияет на жанровое определение композиции, вызывая необходимость сочетания разных жанров для полноценного воплощения в музыке идейного замысла.

В заключение подчеркнем, что процесс гибридизации жанров в узбекском композиторском творчестве достиг заметных результатов, представив музыкальной науке интереснейший материал и открыв широкое поле для научных исследований, высветил многие проблемы внутрижанровой модификации семантики, того генетического кода, который композиторы стремятся разгадать в процессе реализации новых творческих идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термином «шуйбе» в восточном музыковедении обозначаются инструментальный и вокальный разделы макомов. При анализе сочинения Гиясова мы используем данный термин с целью подчеркнуть наличие нескольких групп пьес, представляющих собой микроциклы.

² Шашмаком (букв. «шесть макомов») – ведущий музыкально-циклический жанр традиционного искусства узбекского и таджикского народов. Маком – крупный вокально-инструментальный цикл, распространенный в традиционной музыке узбекского и таджикского народов.

³ Из личной беседы автора статьи с композитором.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 1. Композиция «Полифонического макома» Н. Гиясова

микроцикл-1	микроцикл-2	микроцикл-3	микроцикл-4
<p>Сарахбор Таснифи Сарахбор Тарджеи Сарахбор Гардуни Сарахбор Мухаммаси Сарахбор Сакили Сарахбор</p>	<p>Талкин Таснифи Талкин Тарджеи Талкин Гардуни Талкин Мухаммаси Талкин Сакили Талкин</p>	<p>Наср Таснифи Наср Тарджеи Наср Гардуни Наср Мухаммаси Наср Сакили Наср</p>	<p>Уфар Таснифи Уфар Тарджеи Уфар Гардуни Уфар Мухаммаси Уфар Сакили Уфар</p>

Рис. 2. Графическое моделирование формы сочинения

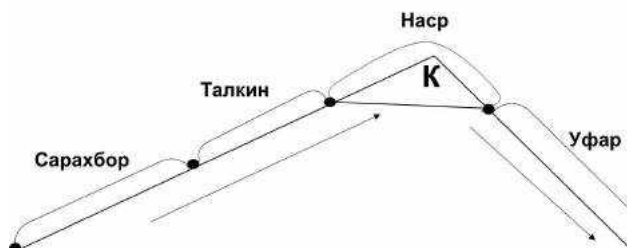
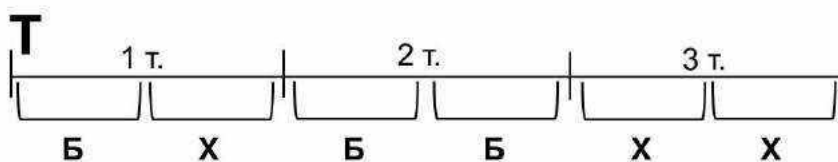
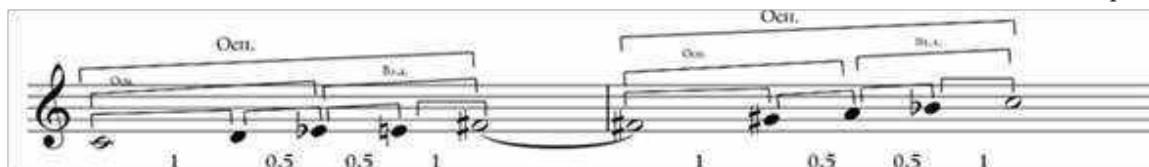


Рис. 3. Схема распределения интонационных ячеек внутри темы



Пример 1



Пример 2



Рис. 4. Строение Симфонии-макома М. Атаджанова

Allegro	●	I часть - «Урганжий» (Орий ганж, дословно «Сокровищница Арийцев»)
Moderato	●	II часть - «Хоразм Дугохи» («Хорезмский маком Дугох»)
Prestissimo	●	III часть - «Оханграбо» («Призвук»)»
Vivo	●	IV часть - «Ёғдулар» («Фейерверк»)»

Пример 3
Атаджанов М. Симфония-маком
I часть, фрагмент

Схема 1
Композиционное строение макомного цикла



ЛИТЕРАТУРА

1. Янов-Яновская Н. С. Одна культура – две традиции // Янов-Яновская Н. С. Узбекская музыка и XX век. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 2007. С. 213–230.
2. Янов-Яновская Н. С. Национальные традиции и современное композиторское творчество (о становлении восточных композиторских школ) // Янов-Яновская Н. С. Узбекская музыка и XX век. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 2007. С. 58–80.
3. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
4. Сущенко Е. В. Жанровый синтез как типичная особенность искусства: истоки возникновения, направления реализации // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2018. № 3. С. 147–151.
5. Самвелян Т. Э. К понятию музыкального жанра и полижанровости (полижанровость в произведениях Ф. Шопена) // Вестник общественных наук. 1999. № 2. С. 9–27. URL: <https://arar.sci.am/dlibra/publication/42704/edition/38249/content?ref=struct> (дата обращения: 28.07.2023).
6. Мамедов Р. Т. Гибридный жанр азербайджанской музыки – «симфонический мугам» // Konservatoriya. 2017. № 3. С. 84–94. URL: <http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2017/09/Konservatoriya-2017-3-84-94.pdf> (дата обращения: 18.08.2023).
7. Закирова В. М. Концертные жанры в творчестве композиторов Узбекистана: дис. ... д-ра филол. по музыкальному искусству (17.00.02). Ташкент, 2018. 145 с.
8. Ибрагимов О. А. Семантика макомов: автореф. дис. ... д-ра иск. Ташкент, 1998. 33 с.
9. Орджоникидзе Г. Ш. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1973. Вып. 1. С. 144–181.

REFERENCES

1. Yanov-Yanovskaia N. Odnа kultura – dve traditsii [One culture – two traditions]. In: Yanov-Yanovskaia N. Uzbekskaia muzyka i XX vek [Uzbek music and 20th century]. Tashkent: Publishing house of lit. and art, 2007. Pp. 213–230.
2. Yanov-Yanovskaia N. Natsional'nye traditsii i sovremennoie kompozitorskoie tvorchestvo (o stanovlenii vostochnyx kompozitorskix shkol) [National traditions and contemporary composer's work (on the formation of oriental composer schools)]. In: Yanov-Yanovskaia N. Uzbekskaia muzyka i XX vek [Uzbek music and 20th century]. Tashkent: Publishing house of lit. and art, 2007. Pp. 58–80.
3. Kagan M. Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoie issledovaniie vnutrennego stroieniia mira iskusstv [Morphology of art: Historical and theoretical study of the internal structure of the art world]. Leningrad: Iskusstvo, 1972. 440 p.
4. Sushchenko Ie. Janrovyy sintez kak tipichnaia osobennost' iskusstva: istoki vozniknoveniia, napravleniia realizatsii [Genre synthesis as a typical feature of art: origins, directions of implementation]. In: Istoricheskiye, filosofskiyie, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kulturologiya i iskusstvovedeniie [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history]. 2018. No. 3. Pp. 147–151.
5. Samvelyan T. K poniatiiu muzykal'nogo zhanra i polizhanrovosti (polizhanrovost' v proizvedeniiaakh F. Shopena) [On the concept of musical genre and polygenre (polygenre in the works of F. Chopin)]. In: Vestnik obshchestvennykh nauk [Bulletin of social sciences]. 1999. No. 2. Pp. 9–27. URL: <https://arar.sci.am/dlibra/publication/42704/edition/38249/content?ref=struct> (date of application: 28.07.2023).
6. Mamedov R. Gibridnyi zhanr azerbaidzhanskoi muzyki – «simfonicheskii mugam» [Hybrid genre of Azerbaijani music – «symphonic mugham»]. In: Konservatoriya [Conservatory]. 2017. No. 3. Pp. 84–94. URL: <http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2017/09/Konservatoriya-2017-3-84-94.pdf> (date of application: 18.08.2023).
7. Zakirova V. Kontsertnye zhanry v tvorchestve kompozitorov Uzbekistana [Concert genres in the works of composers of Uzbekistan]: Ph. D. (Musical art) Thesis. Tashkent, 2018. 145 p.
8. Ibragimov O. Semantika makomov [Maqom semantics]: Abstract of Dr. Sci. (Art) Thesis. Tashkent, 1998. 33 p.
9. Ordzhonikidze G. Nekotorye harakternye osobennosti natsional'nogo stilia v muzyke [Some characteristic features of the national style in music]: collected articles. In: Muzykal'nyi sovremennik [Musical contemporary]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. Issue 1. Pp. 144–181.

Закирова Венера Мансуровна

доктор философии по музыкальному искусству, старший научный сотрудник
Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан
Узбекистан, 100029, Ташкент
z.venera-10@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5878-6590

Venera M. Zakirova

Ph. D. (Musical art), Senior Researcher
Institute of Fine Arts of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan
Uzbekistan, 100029, Tashkent
z.venera-10@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5878-6590

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 78.09

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_140

М. А. ФУКСМАН, С. М. БУГАЯН

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФУНКЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ЖЕСТА ПИАНИСТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ

Исполнительские жесты пианиста в процессе музицирования связаны с различными системами человеческой деятельности, которая рассматривается в планах выражения и содержания. В плане выражения жесты входят в кинесику человека, или динамическую систему его дистрибуций, выражающих определенные значения в процессе коммуникации людей в среде, при этом роды кинесики обозначаются в разных ее аспектах.

В рамках данной статьи приводится понятие архетипов, или универсальных глубинных структур, общей деятельности с условным наименованием некоторых из них: Искусство, Управление, Риторика, Наука, Производство, Колонизация. В рамках специальной деятельности исполнителя с данными архетипами соотносятся такие функции, как экспрессивная, организационная, коммуникативная, когнитивная, ремесленная, осваивающая.

Жесты исполнителя, будучи экспрессивными в рамках Искусства, имеют аудиальную и визуальную составляющие. Соответственно, выделяются первичные и вторичные экспрессивные функции, которые рассматриваются в связи с внутренней средой интерпретируемого текста и во внешней среде интертекстуальных взаимодействий.

В рамках Управления действует организующая функция. Звуковой континуум произведения расчленяется интерпретатором в связи с тем, какие интонационно значимые качественные характеристики (в аспектах звуковысотности, метроритма и т. д.) атрибутируются звуковым объектам. Кроме того, данные атрибуции интерпретируемого текста воплощаются определенными движениями исполнителя. Последние непрерывно адаптируются пианистом к образной и звуковой ситуации в соответствии с принципами эргономики. Среди них – соответствие пластического воплощения интонационному результату, естественность движения, минимизация энергии и другие.

Иные архетипы деятельности пианиста и соответствующие им функции жестов будут рассмотрены авторами в последующих статьях.

Ключевые слова: исполнительский жест, функция исполнительского жеста, кинесика, архетипы деятельности, параметрическая атрибуция, принципы эргономики.

Для цитирования: Фуксман М. А., Бугаян С. М. Функции исполнительского жеста пианиста в музыкальной деятельности: проблемы теории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 140-146.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_140

M. FUKSMAN, S. BUGAYAN

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE FUNCTIONS OF PIANIST'S PERFORMING GESTURE IN HIS MUSICAL ACTIVITY: PROBLEMS OF THEORY

The performing gestures of a pianist in the process of making music are associated with various systems of human activity. It is considered in terms of expression and content. In terms of expression, gestures are included in the human kinesics, or the dynamic system of its distributions, expressing certain meanings in the process of people's communication in the environment. The types of kinesics are indicated in its various aspects.

The concept of archetypes of common activity, or its universal deep structures, is given. Some archetypes are conditionally named Art, Management, Rhetoric, Science, Production, Colonization. Within the framework of the special activity of the performer, they are assigned the following functions: expressive, organizational, communicative, cognitive, handicraft, mastering.

The performer's gestures within the Art are expressive. They have aural and visual components. Accordingly, primary and secondary expressive functions are distinguished. These functions are examined in connection with the internal environment of the interpreted text and in the external environment of intertextual interactions.

The Management has an organizing function. The sound continuum of a work is divided by the interpreter in connection with intonation significant qualitative characteristics (in terms of pitch, meter rhythm, etc.) the performer attributes to sound objects. In addition, the performer embodies these attributions of the interpreted text with certain movements. The pianist constantly adapts the latter to the figurative and sound situation in accordance with the principles of ergonomics. Among them are the correspondence of the plastic embodiment to the intonation result, the naturalness of movement, the minimization of energy, and others.

Other archetypes of the pianist's activity and the corresponding functions of gestures are considered in subsequent articles.

Keywords: performing gesture, its function, kinesics, activity archetypes, parametric attribution, principles of ergonomics.

For citation: Fuksman M., Bugayan S. The functions of pianist's performing gesture in his musical activity: theoretical problems // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 140-146.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_140



Музыкально-исполнительский жест традиционно рассматривается в контексте систем человеческой деятельности с описанием функций исполнительского жеста (ИЖ) в указанных системах. В плане выражения одна из систем деятельности, в которые входит ИЖ, – кинесика¹ индивида, или система его двигательных дистрибуций в модусах среды для выражения определенных значений в процессе невербальной коммуникации.

Перечислим роды кинесики. По масштабу типу среды внешняя кинесика – это взаимодействие человека со средой вне личного пространства, в то время как внутренняя кинесика – взаимодействие в пределах личного пространства. По модусу среды кинесика бывает временной и пространственной. Последняя может воплощаться в структурах самого тела или в заполнениях им среды (проксемика). По физиологической структуре человека кинесика проявляется в пантомимике² (движение тела в целом), мимике (движение лицевых мышц) и воксике (движение голосовых мышц).

Из обширного плана содержания общей деятельности человека мы выделяем некоторые ее архетипы, трактуемые здесь в особом смысле как универсальные глубинные структуры человеческой деятельности. Каждому из данных архетипов соответствует определенная ключевая функция человека-деятеля и, соответственно, его ИЖ. Обозначим архетипы деятельности исполнителя.

Человек, улавливающий и опредмечивающий гармонию во Вселенной, обществе и себе,

– Художник; архетип деятельности – Искусство; функция ИЖ – экспрессивная.

Человек, целесообразно создающий единство материальных и духовных аспектов, – Администратор; архетип деятельности – Управление; функция ИЖ – организационная.

Человек, публично информирующий аудиторию для побуждения к действию, – Оратор; архетип деятельности – Риторика³; функция ИЖ – коммуникативная.

Человек, познающий мир, – Ученый; архетип деятельности – Наука⁴; функция ИЖ – когнитивная.

Человек, изготавливающий социально значимые предметы посредством обработки некоторого материала в соответствии как с их функцией, так и с системой навыков в данной обработке, – Ремесленник; архетип деятельности – Производство; функция ИЖ – ремесленная.

Человек, заселяющий во Вселенной и обществе новые для себя пространства, стремящийся приспособить их внутреннее устройство под свои потребности, «борьбу творящих волей», – Пионер⁵; архетип деятельности – Колонизация; функция ИЖ – осваивающая. (Отметим, что обозначение архетипов деятельности человека с заглавной буквы указывает на узкое значение слова.)

В качестве одной из систем специальной музыкальной деятельности, в которую входит ИЖ пианиста, рассматривается интерпретация, или процесс творческой коммуникации субъектов музыкальной деятельности, переводящий

музыкальные знаки из потенциальной формы текста в реализованную форму уникального для данной интерпретации произведения.

Рассмотрим намеченные функции ИЖ в соответствующих ему типах деятельности. Экспрессивная функция ИЖ реализуется в рамках Искусства. Исполнитель в означающей оболочке текста творчески постигает означаемое авторского замысла, материализуя, присваивая свое вторичное означаемое. В процессе исполнения порождаются совокупности объектов аудиальной модальности, или комплексы звучаний, и визуальной – организованные системы жестов⁶. Образуется синтез музыки (искусства временного) и специфической пантомимы (искусства пространственно-временного⁷). Мы связываем первичную экспрессивную функцию ИЖ с аудиальными объектами, вторичную – с визуальными.

С. Фейнберг рассматривает две стороны движения играющего: «прием, необходимый для извлечения звука из инструмента», и «жест, выражающий эмоцию играющего» [1, с. 183]. Развивая эти идеи, мы связываем первичную экспрессивную функцию преимущественно с жестом-приемом, а вторичную – с жестом-эмоцией («наглядно-выразительным», по С. Фейнбергу; «смыслопроясняющим», по А. Меркулову [2, с. 22]).

В интерпретации нередко присутствует и вокальный план ИЖ – исполнительские глоссолалии. Внутреннее интонирование (пение) – необходимое условие концертного фортепианного исполнения⁸, а внешнее – факультативное. В последнем случае у исполнителя возникает вокализация во внешней голосовой деятельности, создается вокальная «фоновая дублировка» одного из фактурных элементов исполняемой пьесы. Иногда процесс интонирования не оформляется до конца в полноценное пение⁹, и возникает параинтонирование. В различных слушательских установках глоссолалия считается то нежелательным акустическим «загрязнением», то энергичным проявлением звукотворческой воли.

В интерпретации как знаковой деятельности есть внутренний (текстовый) и внешний (интертекстуальный¹⁰) слои. Во внутреннем слое семиотическое поле конкретной пьесы складывается в рамках данной единичной интерпретации. Во внешнем слое данная интерпретация взаимодействует как с другими единичными интерпретациями, так и с «полями интерпретационных установок» пианистических школ, направлений.

Слышимый результат ИЖ при осуществлении его первичной экспрессивной функции це-

нен как способ интонирования, порождающего звуковую систему. Исследуя взаимодействие движения исполнителя и музыкального смысла, К. Зенкин указывает на связь двух типов жеста: «необходимое посредствующее звено на пути от нотного текста к музыкальному звучанию» и «музыкальный образ» [3, с. 29]. Е. Назайкинский, упоминая игровую логику музыкальной композиции, отмечает ее связь с «прототипом музыкального синтаксиса – с синтаксисом движений» [4, с. 228].

Реализуя первичную экспрессивную функцию ИЖ в текстовом слое, исполнитель, по утверждению В. Холоповой, имеет дело с эмоциональной, изобразительной и символической сторонами музыкального содержания [5]. Мы полагаем, что им соответствуют различные скрытые субъекты жестов. Часто эмоцию исполнитель выражает от себя («Я»), изображает в диалоге «Я» и модели «Он» и символизирует, идентифицируя «Я» с частью «Мы» человеческой культуры. В ходе домашней работы пианиста взаимодействуют его внутренний образ и внешняя реализация пары «интонация – жест», оба члена которой варьируются в волевом поле притяжения наличного результата к желаемому.

Реализуя первичную экспрессивную функцию ИЖ в интертекстуальной среде, исполнитель не просто указывает на текст-источник иной интерпретации, но полемизирует с ним в существенных качествах. Зачастую в такой полемике присутствует скрытый аксиологический аспект: производная интерпретация поддерживает или критикует первоначальную. Например, известный венгерский / французский пианист Дьердь Циффра в своих околджазовых импровизациях¹¹ соединяет черты манер уважаемых им пианистов – Ф. Листа и А. Тейтума. Мы распознаем здесь и неистовую громкость, очень быстрые темпы, массивные фактурные конфигурации, «реактивную» агогику первого, и отголоски элегантного свинга второго.

Видимый ИЖ при осуществлении его вторичной экспрессивной функции ценен как основной наполнитель плана выражения пантомимического / мимического искусства. В текстовом слое исполнитель создает как бы вторичную знаковую систему, так или иначе соотносящуюся с первичной. Означаемым для вторичной системы может быть и внемузыкальный объект, явление, и музыкальные «предметные облики» первичных знаков. Например, подвижные легкие пассажи стакато, проиллюстрированные слегка наклоненной набок, подрагивающей «птичьей» головой пианиста и игривой усмешкой на его лице.

Как именно вторичное содержание ИЖ может соотноситься с первичным? В одних слу-

чаях вторичное содержание как бы варьирует, углубляет первичное: жест является косвенным отображением звучания. Такой случай, частый в практике, мы назовем подголоском. К примеру, печальный вздох может интонироваться в нисходящей двузвучной мелодической хореической попевке на диминуэндо. Этот же печальный вздох пластически воплощается в соответствующих движениях пианиста («дыхание» руки).

В других случаях внутренние интенции исполнителя, наталкиваясь на психофизиологические силы сопротивления, не доходят полностью до звукового воплощения. Пример: судорожная мимика исполнителя при игре недостаточно освоенных фрагментов пьесы. Здесь вторичное содержание является невротической компенсацией за недовроплощенное первичное содержание. Пианистка А. Геттлер (Anniq̃ue G̃ottler) в первую минуту разучивания весьма сложной Токкаты Р. Шумана соч. 7¹² использует немало компенсаций: глоссолалия (1'21''), наклоны корпуса к клавиатуре (1'23'' и далее). Такие компенсации как бы накачивают процесс чтения с листа энергией.

Компенсации возникают как при неосознанной, незавершенной внутренней борьбе исполнителя, так и при сознательном воплощении комического содержания. Иногда возникает и несоответствие различных функций ИЖ. Порой в качестве означающих для вторичных знаков могут выступать внутримызыкальные означаемые – сами «предметные облики» первичных знаков.

В третьих случаях вторичное содержание относительно автономно от первичного, является контрапунктом к нему¹³. Нередко так происходит, когда исполнитель не только переводит текст в произведение, но и подчеркнуто предъявляет аудитории себя как личность. В целом контрапункт содержания усиливает театральную составляющую интерпретации относительно музыкальной и хореографической составляющей, что порой входит в замысел композитора.

Реализуя вторичную экспрессивную функцию ИЖ в интертекстуальной среде, исполнитель и указывает на текст-источник, и полемизирует с ним, используя подголоски, компенсации и контрапункты.

При рассмотрении организационной функции ИЖ организация понимается нами в узком смысле как построение системы соответствий между параметрическими атрибутами¹⁴ звучащего текста и целесообразно соответствующими двигательными воплощениями исполнителя.

Звуковой континуум произведения музыкант может расчленять в аспектах идеальной

качественной специфики и материальной манифестации. В первом случае важно, какие качества через мышление и слух музыкант различает в потоке звучания. Звуковые объекты композиции по каждому из средств выразительности музыки (мелодической линейности, метроритме, гармонии и т. д.) могут быть сопоставлены со специфическими структурами, например попевками, мелодическими фигурами, линейными циклами (мелодическая линейность), ритмическими рисунками, внутритактовыми стопами, численными рядами (ритм). Свойства этих структур можно измерить числами: найти количество долей, выразить величину интервалов в полутонах. В результате складывается система параметров – сопоставленных звуковым объектам (структурам) атрибутируемых качеств, изменение которых во времени исчисляется определенным образом и порождает системы значений. Примеры значений параметров – «хореическая внутритактовая стопа», «нижний тетрахорд мажора». Человек может воспринять музыкальную композицию как изменение значений параметров составляющих ее звуковых объектов.

Исполнитель ментально осваивает значения параметров, хотя и не всегда осознанно, и создает свою систему двигательных воплощений этих значений. Систему значений параметров «мотив вдоха» часто исполняют примерно так. Плечо и локоть двигаются вниз и в сторону. Первый звук попевки извлекается в момент достижения контакта пальца с «дном» клавиши и передачи контролируемого веса руки. После этого разгибающее движение в лучезапястном суставе (иногда при участии разгибающего движения в пястно-фаланговом суставе) начинает «обгонять» движение более крупных отделов руки, выгибая запястье к клавиатуре. Далее в координации рука поднимается в локте и / или плече, а лучезапястный сустав сгибается и с большей, нежели плечо и / или локоть, скоростью движется от клавиатуры, извлекая второй, «слабый» звук. Пианисты иногда называют описанный комплекс движений «игра на снятии».

В данном случае иллюстрируется связь параметрических значений звукового объекта с ИЖ, необходимыми для интонирования. Конечно, при игре исполнитель не строит сложные, быстро сменяющиеся ментальные планы своей моторной деятельности. В процессе обучения путем подражания и воплощения комплексных двигательных метафор из их все более расширяющегося «словаря» пианист вырабатывает множественные двигательные автоматизмы. В интерпретации исполнитель неосознанно адаптирует выученные двигательные «слова»

к актуальной ситуации. Однако если текущее движение не приводит к удовлетворяющему исполнителя единству интонации и психофизиологического состояния, музыкант может преднамеренно запустить механизм осознания и коррекции своих ИЖ.

В Организации исполнителя в процессе интерпретации важна адаптация ИЖ к образной и звуковой ситуации, основанная на принципах эргономики. В фортепианной педагогической литературе данный вопрос широко обсуждается¹⁵, и некоторые из этих принципов мы формулируем следующим образом:

- соответствие поз и движений исполнителя желаемым звуковым результатам;
- подобие траектории исполнительского движения актуальному эмоциональному содержанию, рисунку музыкально-звукового жеста;
- естественность исполнительских поз и движений для психофизиологии человека;

– минимизация исполнительской энергии по величине и времени ее проявления;

– ситуационно целесообразное сочетание рационального контроля и неосознанных автоматизмов;

– стандартизация движений, мышление техническими «модулями» при сохранении вариативности в выполнении «модулей».

В реальной интерпретации музыкант может осознанно нарушать данные принципы во имя более выразительного, точного интонирования. Представим, например, определенное сопротивление разгибателей пальцев сгибательному движению при звукоизвлечении в условиях интонирования эмоционально насыщенной кантилены. «Нерациональное напряжение» при рассмотрении осознается как построение икононического подобия эмоционального содержания и распределения потенциальной энергии тела исполнителя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Т. Ким считает, что «среди основных форм невербальной коммуникации можно отметить кинесику, гаптику, сенсорику, проксемику и хронемиду» [6, с. 398]. Гаптика – «тактильное поведение» [Там же]; сенсорика – «чувственное восприятие, включающее процесс приема и преобразования информации» [Там же]; проксемика – «пространственные отношения» [Там же, с. 399]; хронемика – «временная форма коммуникации» [Там же].

² Пантомимика оказывается важной в хореографии, театре, которые могут влиять на музыку в области ИЖ. Д. Ивачева полагает, что «в исполнительском искусстве к внешним факторам театральности относятся мимика и исполнительский жест игрового аппарата исполнителя» [7, с. 31].

³ Риторика здесь понимается как практика публичного произнесения речи.

⁴ Педагогику мы понимаем как практический раздел науки, преобразующий собственно человека.

⁵ Пионер – первооткрыватель, первопроходец.

⁶ В условиях традиционного фортепианного исполнительства не предполагается изменение исполнителем концертной среды. Разумеется, такое могло бы случиться и случается в перформативных практиках, которые в данной статье не рассматриваются.

⁷ См. деление искусств М. Каганом на пространственные, пространственно-временные и временные [8, с. 272].

⁸ В процессе работы над пьесой пение вместе с игрой (и вместо нее) – обычный прием.

⁹ Подобное параинтонирование мы часто слышим в джазе – у О. Питерсона, К. Джарретта и других. Возможно, таким образом во время импровизации усиливается и ускоряется координация между внутренней интонацией и ее моторным воплощением.

¹⁰ Ю. Кристева пишет: «...вокруг поэтического означаемого складывается множественное текстовое пространство, элементы которого отображаются в конкретном поэтическом тексте. Мы будем называть такое пространство интертекстуальным» [9, с. 169]. Для нас интертекстуальность – универсальный принцип культурного диалога текстов.

¹¹ Примеры видеозаписей: (1) «CZIFFRA – JAZZ & IMPROVISATION (1978) 1/3!!!». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FdfCsJuldE> (дата обращения: 07.05.2023); (2) «Tatum and Georges Cziffra». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yAic1CgWbwA> (дата обращения: 07.08.2023).

¹² Данная запись: «Heart of the Keys. 1Min, 10Min, 1Hour Challenge: Schumann Toccata Op. 7». URL: https://www.youtube.com/watch?v=O_PPt-YzhL8 (дата обращения: 07.08.2023).

¹³ Мы согласны с мнением Фейнберга: «Пианист делает целый ряд сложных и выразительных движений, в которых трудно отличить необходимые и целесообразные приемы звукоизвлечения от наглядно выразительных и субъективно настраивающих...» [1, с. 185].

¹⁴ Атрибуция – мыслительная операция, в ходе которой люди в контексте исследования приписывают его объектам свои качества, полагаемые существующими.

¹⁵ Из многочисленных источников укажем: [10; 11; 12; 13; 14].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Фейнберг С. Е.* Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 608 с.
2. *Меркулов А. М.* Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств (статья 2) // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2014. № 2. С. 22–48.
3. *Зенкин К. В.* Музыкальный смысл и исполнительский жест // Музыка в системе культуры: Научный вестник УГК им. М. П. Мусоргского. 2022. Вып. 31. С. 29–39.
4. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
5. *Холопова В. Н.* Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы Первой Российской науч.-практ. конф. Уфа: УГИИ, 2002. С. 55–76.
6. *Ким Т.* Кинесика как форма проявления невербальной коммуникации в исполнительской практике пианиста // Исследования молодых музыковедов: материалы XII Международной науч. конф. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. С. 397–406.
7. *Ивачева Д. А.* Театральность в фортепианном искусстве // Вестник музыкальной науки (Новосибирск). 2019. № 4. С. 30–35.
8. *Каган М. С.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
9. *Кристева Ю.* Семиотика: Исследования по семиотическому анализу. М.: Академический проект, 2013. 285 с.
10. *Корто А.* Рациональные принципы фортепианной техники. М.: Музыка, 1966. 108 с.
11. *Либерман Е. Я.* Работа над фортепианной техникой. М.: Классика-XXI, 2003. 148 с.
12. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.
13. *Савшинский С. И.* Пианист и его работа. М.: Классика-XXI, 2002. 244 с.
14. *Шмидт-Шкловская А. А.* О воспитании пианистических навыков. Л.: Музыка, 1985. 70 с.

REFERENCES

1. *Feinberg S.* Pianizm kak iskusstvo [Pianism as an Art]. Moscow: Muzyka, 1969. 608 p.
2. *Merkulov A.* Mimika i zhestikulyatsiya pianista v sisteme ispolnitel'skikh vyrazitel'nykh sredstv (stat'ya 2) [Facial expressions and gestures of a pianist in the system of performing expressive means (article 2)]. In: Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Research Transactions of Gnessins Russian Academy of Music]. 2014. No. 2. Pp. 22–48.
3. *Zenkin K.* Muzykal'nyy smysl i ispolnitel'skiy zhest [Musical meaning and performing gesture]. In: Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy gosudarstvennoy konservatorii im. M. P. Mussorgskogo [Music in the system of culture: Research Bulletin of M. Mussorgsky Ural Conservatory]. 2022. Issue 31. Pp. 29–39.
4. *Nazaykinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [The logic of musical composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 320 p.
5. *Kholopova V.* Tri storony muzykal'nogo sodержaniya [Three aspects of musical content]. In: Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika [Musical content: scholarship and pedagogy]: materials of the 1st Russian research and practical conference. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 2002. Pp. 55–76.
6. *Kim T.* Kinesika kak forma proyavleniya neverbal'noy kommunikatsii v ispolnitel'skoy praktike pianist [Kinesika as a form of manifestation of non-verbal communication in the performing practice of a pianist]. In: Issledovaniya molodykh muzykovedov [Studies of young musicologists]: materials of the 12th International reseaech conference. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019. Pp. 397–406.
7. *Ivacheva D.* Teatral'nost' v fortepiannom iskusstve [Theatricality in piano art]. In: Vestnik muzykal'noy nauki (Novosibirsk) [Bulletin of Musical Scholarship (Novosibirsk)]. 2019. No. 4. Pp. 30–35.
8. *Kagan M.* Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoye issledovaniye vnutrennego stroeniya mira iskusstv [Morphology of Art: Historical and theoretical research of the internal structure of the Arts world]. Leningrad: Iskusstvo, 1972. 440 p.
9. *Kristeva Yu.* Semiotika: Issledovaniya po semioticheskomu analizu [Semiotics: Studies in semiotic analysis]. Moscow: Akademicheskii proyekt, 2013. 285 p.

10. *Korto A.* Ratsional'nye printsipy fortepiannoy tekhniki [Rational principles of piano technique]. Moscow: Muzyka, 1966. 108 p.
11. *Lieberman E.* Rabota nad fortepiannoy tekhnikoy [Work on piano technique]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 148 p.
12. *Neygauz G.* Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga [About the art of piano playing: Notes of a pedagogue], Moscow: Muzyka, 1988. 240 p.
13. *Savshinskiy S.* Pianist i ego rabota [Pianist and his work]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 244 p.
14. *Schmidt-Shklovskaya A.* O vospitanii pianisticheskikh navykov [On the education of pianistic skills]. Leningrad: Muzyka, 1985. 70 p.

Фуксман Михаил Адольфович

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
mfuchsmann@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6125-8783

Mikhail A. Fuksman

Ph. D. (Art), Associate Professor at Music Theory and Composition Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
mfuchsmann@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6125-8783

Бугаян Софья Мироновна

доцент кафедры специального фортепиано
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
sofia_bug@mail.ru
ORCID: 0009-0006-9601-6921

Sofia M. Bugayan

Associate Professor at Special Piano Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
sofia_bug@mail.ru
ORCID: 0009-0006-9601-6921