

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ ¹⁶⁺ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2025'4 (61)

В НОМЕРЕ:

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО
ТЕАТРА

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ЮГА РОССИИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
НАУКИ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ
ИСКУССТВО

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ
XX-XXI СТОЛЕТИЙ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ
XX-XXI ВЕКОВ

РАКУРСЫ МАССОВОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Подписной индекс
79315

в Объединенном каталоге
«Пресса России»

Оформить подписку
можно в любом
почтовом отделении России

Цена свободная

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 № ФС77-62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта — Крылова Александра Владимировна,
доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор

Главный редактор — Андрущенко Елена Юрьевна,
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь — Затынайченко Павел Алексеевич

Технический редактор — Гончарова Алена Юрьевна

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

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

Переводчик — Колокольникова Александра Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент

Заведующий международным отделом — Комарова Анастасия Алексеевна,
кандидат искусствоведения, ст. преподаватель

Члены редакционной коллегии:
И. П. Дабаева, д-р иск., проф. (Россия)
В. Н. Дёмина, д-р иск., проф. (Россия)
А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)
Н. Г. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)
Е. В. Кисеева, д-р иск., проф. (Россия)
Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)
В. О. Пигулевский, д-р фил., проф. (Россия)
Е. Е. Полоцкая, д-р иск., проф. (Россия)
Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Россия)
И. А. Скворцова, д-р иск., проф. (Россия)
Е. В. Смагина, д-р иск., доц. (Россия)
С. И. Хватова, д-р иск., доц. (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
Л. Атлас, д-р муз., проф. (Великобритания)
В. Гуменная, канд. иск., проф. (Колумбия)
Е. Мироненко, д-р иск., проф. (Молдова)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
Н. Шиманский, д-р иск., проф. (Беларусь)

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

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

Подписано в печать 22.12.2025. Дата выхода 30.12.2025.

Формат 60x90/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 18,5. Тираж 100.

Отпечатано в типографии ООО «АРКОЛ»

344016, Ростовская область, г. Ростов-на-Дону, пер. 1-й Машиностроительный, д. 3 Г

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 между-

народную базу данных Ulrich's Periodicals Directory.

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2025'4 (61)

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: СММ ПИИ № ФС77-62392 (14.07.2015)

Academic Supervisor of the project — Alexandra Krylova,
Dr. Sci. (Culturology), Ph. D. (Art)
Editor-in-chief — Elena Andrushchenko, Dr. Sci. (Art)
Executive Secretary — Pavel Zatynaychenko
Technical Editor — Alena Goncharova
Proofreader Editor — Tatiana Kravtsova, Ph. D. (Philology)
Editor and Translator — Natalya Duda, Ph. D. (Art)
Translator — Alexandra Kolokolnikova, Ph. D. (Art)
Head of the International Section — Anastasia Komarova, Ph. D. (Art)

Members of the Editorial Board:

Dr. Irina Dabayeva (Russia)
Dr. Vera Demina (Russia)
Dr. Andrey Denisov (Russia)
Dr. Nikolay 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 Budyonnovskiy 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:

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

MUSICAL CULTURE OF
THE SOUTH OF RUSSIA

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

PERFORMING ART

MUSIC EDUCATION

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

THE TWENTIETH AND
TWENTY-FIRST CENTURY
COMPOSERS' CREATIVE WORK

ASPECTS OF MASS
MUSICAL CULTURE

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

The subscription is available
at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

- Мещерякова Н. А.* Вокально-сценическая парадигма Серебряного века в мемуарах С. М. Волконского «Лавры»6
Meshcheryakova N. The vocal-stage paradigm of the Silver Age in S. Volkonsky's memoirs "Laurels"

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

- Косилкин М. Ю.* Научно-методическое наследие М. Н. Худовердовой в контексте формирования ростовской вокальной школы13
Kosilkin M. Research and methodological heritage of M. Khudoverdova in context of the Rostov vocal school forming
- Сорокина У. В.* О претворении русской поэзии в произведениях для хора а cappella Леонида Клиничева20
Sorokina U. On the creative realization of Russian poetry in the works for chorus a cappella by Leonid Klinichev

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ PROBLEMS OF MUSICOLOGY

- Гирфанова М. Е., Дулат-Алеев В. Р.* Французские мотеты Ars nova "Ludowice prelustris francorum" и "Qui secuntur castra" в контексте политической жизни Англии (первая половина XIV века)27
Girfanova M., Dulat-Aleev V. French motets Ars nova "Ludowice prelustris francorum" and "Qui secuntur castra" in context of the political life in England (the first half of the 14th century)
- Франтова Т. В.* О «неправильной» многотемности в барочных фугах (к проблеме современной классификации фуигированных форм)38
Frantova T. On the "incorrect" multi-theme composition in Baroque fugues (towards a problem of contemporary classification of the fugal forms)

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО PERFORMING ART

- Гудожникова О. Н.* Соната для виолончели и фортепиано в контексте эстетики и художественной практики экспрессионизма первой половины XX столетия: к проблеме трактовки жанра48
Gudozhnikova O. Sonata for Cello and Piano in context of the Expressionism aesthetics and artistic practice in the first half of the 20th century: Towards the problem of interpreting the genre

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ MUSIC EDUCATION

- Цинь Чусюань, Андрущенко Е. Ю.* Отражения «мира детства» в фортепианной музыке А. Лядова 57
Qin Chuxuan, Andrushchenko E. Reflections of “Children’s World” in the piano music by A. Lyadov
- Дабаева И. П., Кочарян В. С.* Фортепианные циклы Р. М. Глиэра в контексте русской музыкальной культуры начала XX века 67
Dabaeva I., Kocharian V. R. Glière’s piano cycles in the context of Russian musical culture of the early 20th century

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

- Шинкаренко А. И.* Концепт «национальное» в публикациях журнала «Музыкальная академия» (1993–2003) 74
Shinkarenko A. The concept of “National” in the published materials of journal “Music Academy” (1993–2003)

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

- Верба Н. И., Ульянова М. А.* «Вечные» темы как смысловое ядро оперы Г. Гладкова «Старший сын» 84
Verba N., Ulianova M. “Eternal” themes as the semantic core of G. Gladkov’s opera “The Elder Son”
- Кривошеев М. Б.* Гетерогенные векторы композиторского творчества Стаффана Моссенмарка в аспекте перформативности 101
Krivosheev M. Heterogeneous vectors of composer’s work by Staffan Mossenmark in the aspect of performativity
- Якименко Ю. В., Алябьева А. Г.* Месса «African Sanctus» Дэвида Фэншоу: К проблеме взаимодействия ритуальных практик в контексте идей постмодернизма 112
Yakimenko Yu., Alyabyeva A. David Fanshawe’s “African Sanctus”: Towards the problem of interaction between ritual practices in the context of postmodernism ideas
- Петонди Е. Л., Лобзакова Е. Э.* Претворение житийной традиции в художественной системе кантаты «Сергий Радонежский» И. Воробьева 121
Petondi E., Lobzakova E. Implementing of the hagiographic tradition in the artistic system of the cantata “Sergius of Radonezh” by I. Vorobyov
- Кисеева Е. В., Короткиева Э. С.* Трактовка оперного жанра в дилогии «Только звук остается» Кайи Саариахо 132
Kiseyeva E., Korotkiyeva E. Interpretation of the opera genre in Kaija Saariaho’s dilogy “Only the Sound Remains”

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Алимова Э. С. Академический вокалист в пространстве эстрадно-джазовой музыки: к проблеме освоения нового профессионального амплуа143
Alimova E. Academic singer in the space of pop and jazz music: towards the problem of a new professional specialization reclaiming

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 792.54

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_6

Н. А. МЕЩЕРЯКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В МЕМУАРАХ С. М. ВОЛКОНСКОГО «ЛАВРЫ»

С. М. Волконский – выдающийся русский театральный деятель, один из основоположников отечественного театроведения – принадлежал к числу активных участников и «летописцев» масштабного процесса формирования новой вокально-сценической парадигмы, развертывавшегося на протяжении Серебряного века и генетически связанного с реформаторскими художественными устремлениями М. П. Мусоргского и других крупнейших русских композиторов второй половины XIX столетия. Помимо теоретических работ и критических публикаций С. М. Волконского, соответствующие идеи нашли отражение в его книге мемуаров «Лавры», которая обзревается в данной статье. Автором отмечены концептуальные совпадения индивидуальных подходов к формированию и развитию отечественной школы профессионального театрального искусства, присущих С. М. Волконскому, Ф. И. Шаляпину и К. С. Станиславскому. Все они противопоставляли «бессознательности» творческого самовыражения певцов и главенству «прекрасного пения» в оперном искусстве его интеллектуальную составляющую, мотивированную образно-смысловым содержанием словесного текста и сопряженную с необходимостью его выразительного сценического произнесения. Исследователь отмечает, что соответствующие идеи С. М. Волконского нашли отражение в организационно-практической сфере – подразумевается непродолжительный период руководства Императорскими театрами (1899–1901), ознаменованный утверждением основного постулата новой оперной школы: максимальной адекватности используемых выразительных средств подразумеваемой художественной задаче. Этим обуславливались и целенаправленное обновление оперного репертуара (полномасштабное знакомство с вагнеровским наследием, произведениями композиторов «Могучей кучки»), приоритетная роль художественно-эстетического воспитания массовой музыкально-театральной аудитории и т. д. В заключении статьи подчеркивается, что неизбежная смена вокально-сценических парадигм, рассматриваемая в контексте современного обновления российской оперно-певческой культуры, может рассматриваться как весьма актуальный фактор, призванный содействовать продуктивному развитию национального музыкального театра.

Ключевые слова: С. М. Волконский, книга воспоминаний «Лавры», отечественный музыкальный театр рубежа XIX–XX веков, вокально-сценическая парадигма, оперная реформа.

Для цитирования: Мещерякова Н. А. Вокально-сценическая парадигма Серебряного века в мемуарах С. М. Волконского «Лавры» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 6–12.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_6

N. MESHCHERYAKOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE VOCAL-STAGE PARADIGM OF THE SILVER AGE IN S. VOLKONSKY'S MEMOIRS "LAURELS"

S. Volkonsky, a prominent Russian theater figure and one of the founders of Russian theater studies, was an active participant and chronicler of the large-scale process of shaping a new vocal and scenic paradigm that unfolded throughout the Silver Age and was genetically linked to the reformist artistic aspirations of

M. Mussorgsky and other major Russian composers of the second half of the 19th century. In addition to his theoretical works and critical publications, S. Volkonsky's ideas were reflected in his memoirs, "Laurels", which are reviewed in this article. The author notes the conceptual similarities between the individual approaches to the formation and development of the Russian school of professional theater art exemplified by S. Volkonsky, F. Chaliapin, and K. Stanislavsky. All of them contrasted the "unconsciousness" of singers' creative self-expression and the primacy of "beautiful singing" in opera with its intellectual component, motivated by the figurative and semantic content of the verbal text and coupled with the necessity of its expressive stage delivery. The researcher notes that S. Volkonsky's corresponding ideas were reflected in the organizational and practical sphere – referring to his brief period as director of the Imperial Theatres (1899–1901), marked by the affirmation of the fundamental tenet of the new operatic school: the maximum adequacy of the expressive means employed to the implied artistic aim. This also determined the targeted renewal of the opera repertoire (a full-scale introduction to R. Wagner's legacy, the works by the "Five" composers), the priority role of the artistic and aesthetic education of the mass musical and theatrical audience, etc. In conclusion, the article emphasizes that the inevitable change in vocal and scenic paradigms, considered in the context of the modern renewal of Russian opera and singing culture, can be considered a very relevant factor, designed to promote the productive development of the national musical theater.

Keywords: S. Volkonsky, book of memoirs "Laurels", Russian musical theatre on the boundary of the 19th–20th centuries, vocal-stage paradigm, opera reform.

For citation: Meshcheryakova N. *The vocal-stage paradigm of the Silver Age in S. Volkonsky's memoirs "Laurels"*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 6–12.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_6

Русский Серебряный век, исполненный создательного пафоса и насыщенный преобразовательными идеями, несмотря на трагические перипетии «великой фантазмагии Революции» [1, с. 5], был отмечен радикальными изменениями в художественной сфере, по сути, предвосхитившими направленность и динамику последующего развития отечественной культуры. В частности, на рубеже XIX и XX столетий ясно обозначилась необходимость формирования национальной профессиональной школы театрального искусства, охватывающей сферы не только драматического, но и оперного театра, целенаправленно способствующей обновлению вокально-сценической парадигмы. Важнейшие вехи этого процесса с достаточной полнотой запечатлели теоретические труды и мемуары активного участника и «летописца» указанных масштабных преобразований, выдающегося театрального деятеля Сергея Михайловича Волконского (1860–1937). В его воспоминаниях, метко названных М. И. Цветаевой «истинной летописью века и духа», «книгой величайшей человечности», ярко запечатлелись художественные идеалы и теоретические размышления видного исследователя и знатока русской и мировой сцены, движимого «страстью к будущему», «бескорыстнейшей и прекраснейшей из страстей» [Там же, с. 24], одним из первых на рубеже XIX–XX столетий осознавшего необходимость театральной реформы. Суть этой «сценической новизны», как обозначил ее Ф. И. Шаляпин, заключалась в создании подлинной актерской школы, до

тех пор фактически подменяемой эфемерными «исканиями», «ощупью», так называемым «нутром», а по сути, «бессознательностью творчества» [2, с. 270], противоречащей «дисциплине чувства» и самоконтролю.

«...Театра в России нет, – категорично заявлял С. М. Волконский, – есть люди, о театре говорящие и пишущие, в театре служащие, есть заседания, протоколы, есть издания, афиши, есть здания, публика вокруг пустого места – театра нет» [3, с. 92].

Мемуарист прозорливо отмечал сложности, периодически испытываемые театром, в том числе музыкальным, остро нуждающимся в незыблемом фундаменте Традиции. (Сказанное представляется особенно актуальным сегодня, в период господства режиссерского произвола.) «Но традиции бывают только там, где есть школа, – справедливо утверждал С. М. Волконский. – У нас знания нет, потому нет и школы, нет передачи» [3, с. 63]. Автор «Лавров», пребывавший у истоков профессионального сценического образования в России, стремился к постижению основополагающих проблем художественной педагогики, которые приобретали огромное значение и в процессе вокального воспитания, с его многовековой опорой на эмпирические постулаты. При этом С. М. Волконский выступал противником «подражательного» метода: «Припоминаю слова блаженного Августина: "Учителя ставят себя в пример, и это они называют [-] учить"» [Там же].

Подчеркивая необходимость осознанного использования на сцене технических приемов,

С. М. Волконский отталкивался от природы человеческого восприятия: «Разумный зритель страдает от отсутствия разума, от отсутствия сознательности в игре...» [3, с. 118]. Автор «Лавров» размышлял о воздействии артиста на публику, приходя к выводам, фактически совпадавшим с позицией Шаляпина, который был убежден в том, что рыдающий на сцене артист сам по себе не вызовет у публики эмоционального отклика: «Если актер на сцене, например, плачет, то актер-певец свою впечатлительность, свою слезу должен спрятать – они персонажу, может быть, вовсе не подойдут. <...> Слезы тенора никому не интересны» [2, с. 267–268].

Достигая полного тождества во взглядах с гениальным артистом, С. М. Волконский утверждал: «...испытывать не значит заставить испытать; чтобы испытывать, не надо уметь, чтобы заставить испытать, нужно мастерство» [3, с. 118]. Подобным образом «молодой Волконский», прозванный так в отличие от своего легендарного деда-декабриста, обозначил приоритеты современного отечественного театроведения. Не случайно одним из основоположников упомянутой научной дисциплины по праву считается именно автор «Лавров», выросший в театральной атмосфере и с ранних лет демонстрировавший незаурядный актерский талант на сцене домашнего театра под руководством отца, который отличался, кстати, бесспорной вокальной одаренностью.

Вполне естественно и то, что на страницах воспоминаний «князя театра», как прозвали его современники, запечатлелся весьма колоритный, способный вызвать улыбку разговор с молодой актрисой Александринского театра Шуваловой. Артистка обратилась к С. М. Волконскому, занимавшему пост директора Императорских театров, с наивным, казалось бы, вопросом: «Как нам, актерам, упражняться в нашем искусстве? Певица, музыкант, танцовщица знают, что им делать, а вот у меня между чаем и ужином два часа свободного времени, – что мне делать, чтобы усовершенствоваться?» [3, с. 68]. В итоге не только юная представительница актерской династии Сазоновых-Шуваловых, но и многие последующие поколения артистов получили от С. М. Волконского весьма подробное и глубокое наставление, – речь идет о серии книг, выпущенных издательством журнала «Аполлон» в предоктябрьские годы: «Человек на сцене» (1911), «Художественные отклики» (1912), «Выразительное слово» (1913), «Отклики театра» (1914). Помимо данной серии, надлежит упомянуть новаторскую работу Жана д'Удина «Искусство и жест», переведенную мемуаристом и опубликованную в 1912 году.

Концептуальные идеи автора «Лавров», родственные новаторским устремлениям основоположника ритмической гимнастики Эмиля Жака-Далькроза и вокального педагога Франсуа Дельсарта (посвятившего себя не только постановке певческого голоса, но и телесному развитию будущего артиста), были высоко оценены К. С. Станиславским, явившись важной составляющей легендарной режиссерской системы. Реформатор русской сцены с полным основанием называл С. М. Волконского своим единомышленником: «Он, как и я, преследует ту же гадость, имя которой – театральность, в дурном смысле слова. Если бы мне удалось писать так талантливо и изящно по форме, как он, я был бы счастлив» [4, с. 500].

Подобно Станиславскому, мемуарист именовал театр «святым местом, где непрерывно происходит работа духа, а только дух и возможен для настоящей, радостной работы» [5]. И на страницах мемуаров С. М. Волконский категорически отказывался признавать искусством намеренную демонстрацию артистом своих природных дарований, не облагоустроенных работой и не одухотворенных интеллектом: «...Никакое чувство не внушит актеру всю красоту и объем интонации, на какую он способен, если он технически свои интонации не разработал...» [3, с. 118]. Таким образом, глубокий аналитик и вдумчивый наблюдатель решительно поддержал ощутимый сдвиг, постепенно совершавшийся в сознании вокальных педагогов и сопутствовавший признанию бесспорного факта: красота тембра, звуковая мощь голоса и врожденный артистизм не могут компенсировать дефицит подлинного профессионализма.

Вступая в заочный диалог, оба реформатора, С. М. Волконский и Ф. И. Шаляпин, связывали становление профессиональной сценической школы с упрочением традиции, которая, по мнению великого певца – преобразователя оперного искусства, «в фокусе сцены ставит живую личность актера, душу человека и богоподобное слово» [2, с. 276]. Под самой школой Шаляпин подразумевал не процесс обучения, направленный исключительно к овладению «техникой кантиленного пения» [Там же, с. 278], а нечто иное, соответствующее «новому типу оперы» и сложившееся под влиянием «стремительно наступавшей гениальной плеяды творцов русской музыки» [Там же, с. 252]. Эта новая вокально-сценическая парадигма позволяла достичь «идеального соответствия средств выражения художественной цели» [Там же, с. 268], исходя из главного постулата: «В правильности интонации, в окраске слова и фразы [–] вся сила пения» [Там же, с. 240].

Так была подготовлена кардинальная метаморфоза, произошедшая на рубеже XIX и XX

столетий в сознании оперных артистов и публики. Данный переворот, по мнению С. М. Волконского, был нерасторжимо связан с именем легендарного «оперного революционера», как именовал себя Шаляпин. На страницах мемуаров об этом говорилось со всей определенностью: «...Но вот явился Шаляпин. <...> Артисты вдруг прозрели (если можно сказать “прозрели” по отношению к слуху). Вдруг поняли, что вся сила шаляпинского исполнения именно в том, какое место в его пении занимает слово, какое место в звуке занимает согласная. Роль слова в пении, роль разума в проявлении чувства – вот на что Шаляпин обратил внимание русских певцов. Я думаю, что *теперь* уже немислимо то сладкозвучное полосканье, которым прежние наши певцы тешили сами и услаждали других. В этом отношении можно сказать, что Шаляпин создал школу» [3, с. 165–166].

Не вызывает сомнений универсальный характер оперной реформы Шаляпина, обращенной не только к исполнителям, но и к их наставникам, радикально обновлявшей педагогические ориентиры, связанные с воспитанием мастеров сцены. Вновь создаваемый профессиональный комплекс певца-актера предполагал формирование «гармонически-устойчивого образа, живущего своей собственной жизнью», работа над ним требовала от артиста уверенного владения искусством грима, жестом – «самой душой сценического творчества» [2, с. 262], равно как и понимания «движений души», скрывающихся «за жестом... и за словом, за каждой музыкальной фразой» [Там же, с. 264], использования многочисленных приемов и выразительных средств, «о которых словами сказать нельзя» [Там же, с. 255].

Осмысляя взлеты и заблуждения выдающихся драматических и оперных артистов своего времени, соотнося творчество Сары Бернар, Элеоноры Дузе, Медей Фигнер, Ивана Ершова и других корифеев, С. М. Волконский подкреплял свои симпатии и антипатии зрелой аргументацией. Так, критикуя исполнительский стиль Николая Фигнера, мемуарист решительно отвергал присущий знаменитому «мастеру сцены» принцип «солизма», не совместимого с понятием сценического ансамбля, без которого, следует напомнить, уже в наши дни невозможна успешная деятельность «гастрольных» или «фестивальных» трупп, формируемых из представителей разных театров и стран. Антиподом Фигнера выступал Шаляпин, стремившийся в качестве актера и режиссера принимать на себя ответственность за спектакль как целое. Его забота о художественном единстве проявлялась и в «полном знании оперы» [6, с. 132]; как известно, Шаляпин, не ограничиваясь собственной парти-

ей, выучивал «все роли до единой», вплоть до каждой «реплики солиста» или «маленького персонажа» [2, с. 256].

На страницах «Лавров» С. М. Волконский, не позволяя «потоку обстоятельств, впечатлений и событий проплывать мимо» [7, с. 31], открыто провозглашал свои оперные идеалы. Среди его кумиров фигурировала обаятельная Авдотья Панаева, ученица Полины Виардо, любимая певица Чайковского, с творчеством которого она «была неразрывно связана. Он писал для нее; она первая пела его вещи по рукописи» [3, с. 144]. Артистка покоряла отечественную публику неподдельной органикой и естественностью, вызывая, по мнению мемуариста, ассоциации с пушкинской Татьяной:

*Без взгляда наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей...
Все тихо, просто было в ней.*

Директору Императорских театров вполне imponировала и «сосредоточенная, вдумчивая» Алиса Барби – «настоящим духовным воздухом ее музыкальной души» «князь театра» считал «старых итальянцев – Монтеверди, Кальдара, Дуранте, Порпора, Марчелло...» [3, с. 145–146].

Разумеется, провозглашая на сцене культ «выразительного человека», С. М. Волконский не пытался оспорить важности того, что Шаляпин называл «техническим господством над голосом» [2, с. 228]. Так, демонстрируя в своей художественной летописи владение критическим пером и называя «одной из величайших певиц» Фелию Литвин, тонкий ценитель *bel canto* отмечал ее «мастерство и уверенность», погружавшие слушателей в состояние психологического комфорта, – за исполнительницу труднейших вагнеровских ролей им не приходилось беспокоиться, она обладала огромным творческим «запасом прочности». И далее автор мемуаров проводил прямую параллель: «В искусстве это то же, что в жизни человека [–] чувство безопасности» [3, с. 147].

Впрочем, С. М. Волконский общался с певцами не только как театральный руководитель и почитатель их талантов, но и как профессиональный музыкант. Известно, что в молодости он представлял свои ранние произведения на суд Чайковского, обнаружившего в юноше «задатки серьезного композитора», а всех певцов, которым когда-либо аккомпанировал мемуарист, он сам был не в состоянии перечислить. С. М. Волконский не искал «горькой улады в воспоминаниях о былых триумфах» [8, с. 3] и без тени самодовольства, исключительно к слову, упоминал о том, что хорошо знал Фелию Литвин, «часто бывал у нее и в Петербурге, и в Париже; много

раз ей аккомпанировал и Шумана, и Шуберта, и Глюка» [3, с. 148]. Профессиональный спор по поводу распределения оперных ролей директор Императорских театров мог уверенно вести за роялем, демонстрируя свободную читку с листа. Надо ли спорить о том, что в подобном типе компетентного руководства сегодня реально нуждается современный театр, крайне заинтересованный в том, чтобы администраторы и режиссеры-постановщики свободно ориентировались в специфике вокального исполнительства.

Высокий уровень профессиональной эрудиции автор цитируемых «Лавров» демонстрировал легко, как бы между прочим, по ходу повествования. Обращаясь к иностранным текстам, он призывал и молодых певцов, и их наставников: «Посмотрите на звуковую сторону слов в этом стихе, посмотрите на согласные <...>. Задумывались ли вы когда-нибудь над механикой этих букв, о том, как они производятся, о той звуковой прелести, которая получается от правильности их произнесения и, наконец, о психологической содержательности, которая сообщается словам правильностью произнесения?» [3, с. 149]. Эта цитата свидетельствует о глубине погружения в проблемы вокальной выразительности, которое было свойственно талантливому литератору, оберегавшему русский язык от «чужеземной накипи», и о развитости интонационного слуха опытного музыканта.

Характерная черта указанных воспоминаний – сочетание объемного, панорамного взгляда автора на музыкально-театральную культуру с пристальным вниманием к деталям, значимым и актуальным сегодня. Так, хорошо известно ироничное замечание оперного режиссера Н. И. Кузнецова о необходимости использовать бегущую строку во время оперных представлений на русском языке [9, с. 4]. Корни этой неизжитой проблемы на страницах «Лавров» обозначил С. М. Волконский: «Учителя пения заботятся о *голосе*, и певцы только голосом своим заняты. Произношение в загоне. Они заняты не словом, а лишь гласным звуком слова, потому что гласный звук есть проводник голоса. Согласный же звук, который не только не проводник звука, а ставит ему препятствие, певцы не любят... Между тем согласный звук – проводник силы, это есть начало разума в речи (в отличие от гласного, который есть начало чувства). Ведь только наличие согласного звука превращает петый звук в петую речь. Неясность, неточность произношения у наших певцов была убийственная» [3, с. 165]. Но только ли «была»?

Показательна инициатива, проявленная Волконским в должности театрального директора: едва заступив на пост, он разослал режиссерам

специальный циркуляр, посвященный вокально-певческому произношению, с перечислением наиболее распространенных ошибок. И, конечно, был солидарен с Ф. И. Шаляпиным, утверждавшим, что в процессе пения согласные звуки следует плавно «нанизывать» на гласные.

Процитируем другой эпизод из «Лавров», в той же непринужденной манере запечатлевший прощальную встречу автора с искусством легендарной Аделины Патти. В Петербурге, при Императорском дворе, во время званого обеда у Великой княгини, Волконского попросили аккомпанировать певице, достигшей преклонного возраста, но обнаружившей при этом безукоризненный профессиональный расчет и житейскую смекалку. Демонстрируемые Патти в процессе исполнения «точность, ясность, уверенность были безупречны. Прежде всего я восхитился умом человека, который делает только то и ничего, кроме того, что может. Она, которая блистала когда-то всеми огнями и искрами колоратуры, тут спела четыре вещи плавные, мягкие; она, которая в каватине “Севильского цирюльника” в вихре колоратурного фонтана брала верхнее над линейками *fa*, здесь не пошла выше *fa* на пятой линейке. Результат этой мудрости... – ни разу мы не испытали той жалости, что внушают певцы-старички, ни разу... не поморщились, ни разу не улыбнулись перед смягчающим обстоятельством. И то, что мы услышали в пределах этого, было очаровательно. Ласкающая чистота и мягкость звука, изумительная четкость произношения» [3, с. 152], возведенные в эталон, отличали исполнение примадонны, на примере которой С. М. Волконский наглядно показал перспективу сохранения профессионального статуса певицы даже в финале артистической карьеры. «Это Патти, та самая... слава которой гремела на весь мир; слава которой началась здесь у нас, в России, и которая на закате привезла сюда же, к нам, последний блеск своего сиянья» [Там же]. Таким образом, приближаясь к проблематике современной культурологии, проницательный мемуарист обозначил сложную и малоизученную проблему исполнительского самоконтроля певца, его вдумчивого отношения к репертуару и адаптации в социокультурном пространстве на различных этапах творческого пути.

Осознавая свою учительскую миссию как призвание садовника, неутомимый просветитель в условиях переходной исторической эпохи поддерживал рост молодых творческих сил и стремился пробуждать в новых поколениях национальные интересы. Следуя этому принципу, С. М. Волконский прививал ученикам, в том числе из пролетарской среды, представления о родной стране, близкие нашим современным взглядам.

Наставник артистической молодежи полагал, что в будущем «...она (Родина. – Н. М.) <...> лишится узости земных границ и получит беспредельность личного сознания» [цит. по: 1, с. 21].

Впрочем, искренний, можно сказать, естественный, повседневный патриотизм С. М. Волконского был явлен и читателям «Лавров». Это свойство человеческого духа, как никогда востребованное в наши дни, стало частью творческого кредо автора мемуаров еще в начале его просветительского миссионерства. В 1896 году С. М. Волконский по приглашению Массачусетского университета (г. Лоуэлл) посетил ряд городов США, выступив с публичными лекциями о русской истории и литературе, затем опубликованными в английской и немецкой версиях, тем самым, по оценке В. С. Соловьева, ярко и убедительно «показав» иностранцам «человеческое лицо» России [10, с. 211].

Данное свойство проявилось и в репертуарной политике театров, руководимых С. М. Волконским в 1899–1901 годах. В подчеркнuto будничной, скромной, почти стеснительной манере автор «Лавров» отметил, что за короткий период пребывания в директорской должности ему удалось не только с подобающим размахом представить русской публике оперное наследие Вагнера, но и привлечь внимание своих современников к отечественной опере. Тем самым осуществлялось «оперное воспитание» аудитории, коренным образом переломившее ситуацию, которая наблюдалась в более ранние годы: «...Люди были музыкально оторваны от родной почвы <...> они совершенно не ощущали русской музыки» [3, с. 154]. После того, как «повелением Александра III итальянская опера была упразднена, Большой театр был передан русской опере», и последняя «в несколько лет выросла до уровня самостоятельной ценности» [Там же, с. 155]. В дальнейшем, благодаря руководству С. М. Волконского, осуществилось совпавшее «с известным подъемом уровня исполнения» [Там же,

с. 158] «утверждение Чайковского на Мариинской сцене», которая затем «...дала плоть и кровь Бородину и Римскому-Корсакову» – и, конечно же, Мусоргскому. А про создателя «Садко» и «Снегурочки» директор Императорских театров с восторгом говорил: «...Это сама поющая русская земля» [Там же, с. 154]. Впоследствии то, что С. М. Волконский осуществил на директорском посту, было довершено Шаляпиным-артистом на сцене: «...Вместе с моим репертуаром, – утверждал великий певец, – вступила в императорские театры, торжествуя, и русская музыка» [2, с. 252].

Следует упомянуть и «тихий» подвиг, которым фактически явилось создание мемуаров С. М. Волконского, опубликованных в Берлине, в эмиграции, более 100 лет назад. Работа над воспоминаниями протекала в «голодной и нищей Москве эпохи военного коммунизма», в коммуналке, «в промежутках между арестами и сыпным тифом, вызовами в чрезвычайку и беготней по рабочим кружкам и студиям» [11, с. 357], но в состоянии эмоционального подъема. При этом автор самокритично признавал: «Вижу, что совсем не гожусь писать воспоминания. Ведь воспоминания – это прошлое, а у меня каждая минута прошлого выпирает на поверхность сегодняшнего дня» [3, с. 82–83]. Несомненно, цитируемую фразу можно обратить к нашей эпохе и к тем молодым поколениям, которым С. М. Волконский передал свои мемуары как завещание, как «охранную грамоту», призванную удостоверить нерушимость богатств прошлого и наследственных прав потомков: «Прошлым мы занимаемся ради будущего, устраняя в настоящем преграды, мешающие двигаться вперед» [Там же, с. 92]. И это позволяет нам сегодня рассматривать неизбежную смену вокально-сценических парадигм в контексте современного обновления российской певческой культуры как значимую составляющую масштабного проекта национального развития.

●═══════════════════════ ЛИТЕРАТУРА ════════════════════════●

1. Цветаева М. И. Кедр. Апология. О книге кн. С. Волконского «Родина» // Цветаева М. И. Избранная проза: в 2 т. Нью-Йорк: Russica Publishers, 1979. Т. 1. С. 5–33.
2. Шаляпин Ф. И. Маска и душа // Федор Иванович Шаляпин: Сборник: в 2 т. / ред.-сост. Е. А. Грошева. М.: Искусство, 1960. Т. 1. С. 213–312.
3. Волконский С. М. Мои воспоминания: в 2 т. М.: Искусство, 1992. Т. 1: Лавры. Странствия. 400 с.
4. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. 812 с.
5. Волконский С. М. Художественные отклики. СПб.: Сириус, 1914. URL: <https://interesnoe.me/> (дата обращения: 20.10.2025).
6. Шаляпин Ф. И. Страницы моей жизни // Федор Иванович Шаляпин: Сборник: в 2 т. / ред.-сост. Е. А. Грошева. М.: Искусство, 1957. Т. 1. С. 29–211.
7. Ильин И. А. Книга раздумий: Я вглядываюсь в жизнь. Минск: Белорусский экзархат Московского патриархата, 2015. 288 с.

8. *Гозенпуд А. А.* Фелия Литвин (1861–1936) // Литвин Ф. Моя жизнь и мое искусство. Л.: Музыка, 1967. С. 3–27.
9. *Кузнецов Н. И.* Мысль и слово в творчестве оперного актера. М.: Музыка, 2004. 192 с.
10. *Соловьев В. С.* [Рецензия на книгу:] Князь Сергей Волконский. Очерки русской истории и русской литературы (Публичные лекции, читанные в Америке). СПб., 1896 // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика / сост. Р. А. Гальцевой, И. Б. Роднянской. М.: Искусство, 1991. С. 211–218.
11. *Бачелис Т. И.* О Волконском // Волконский С. М. Мои воспоминания: в 2 т. М.: Искусство, 1992. Т. 2: Родина. С. 357–382.

REFERENCES

1. *Tsvetaeva M.* Kedr. Apologiya. O knige kn. S. Volkonskogo «Rodina» [A Cedar. Apology. On the book “Motherland” by Prince S. Volkonsky]. In: Tsvetaeva M. Izbrannaya proza [Selected prosaic works]: in 2 vol. New York: Russica Publishers, 1979. Vol. 1. Pp. 5–33.
2. *Shalyapin F.* Maska i dusha [Mask and Soul]. In: Fedor Ivanovich Shalyapin: Sbornik [Fedor Chaliapin: A Collection]: in 2 vol. Ed. and comp. by E. Grosheva. Moscow: Iskusstvo, 1960. Vol. 1. Pp. 213–312.
3. *Volkonskiy S.* Moi vospominaniya [My Reminiscences]: in 2 vol. Moscow: Iskusstvo, 1992. Vol. 1: Laurels. Wanderings. 400 p.
4. *Stanislavskiy K.* Sobranie sochineniy [Collected works]: in 8 vol. Moscow: Iskusstvo, 1960. Vol. 7. 812 p.
5. *Volkonskiy S.* Khudozhestvennye otkliki [Artistic responses]. St. Petersburg: Sirius, 1914. URL: <https://interesnoe.me/> (date of application: 20.10.2025).
6. *Shalyapin F.* Stranitsy moey zhizni [Pages of my life]. In: Fedor Ivanovich Shalyapin: Sbornik [Fedor Chaliapin: A Collection]: in 2 vol. Ed. and comp. by E. Grosheva. Moscow: Iskusstvo, 1960. Vol. 1. Pp. 29–211.
7. *Il'in I.* Kniga razdumiy: Ya vglyadyvayus' v zhizn' [A Book of Reflections: I Peer into Life]. Minsk: Belarus Exarchate of Moscow patriarchate, 2015. 288 p.
8. *Gozenpud A.* Feliya Litvin (1861–1936) [Felia Litvin (1861–1936)]. In: Litvin F. Moya zhizn' i moe iskusstvo [My Life and My Art]. Leningrad: Muzyka, 1967. Pp. 3–27.
9. *Kuznetsov N.* Mysl' i slovo v tvorchestve opernogo aktera [Reflection and word in the creative work of an opera actor]. Moscow: Muzyka, 2004. 192 p.
10. *Solov'ev V.* Retsenziya na knigu: Knyaz' Sergey Volkonskiy. Ocherki russkoi istorii i russkoi literatury (Publichnye lektzii, chitannye v Amerike). SPb., 1896 [Book review: Prince Sergei Volkonsky. Essays on Russian History and Russian Literature (Public lectures delivered in America). St. Petersburg, 1896]. In: Solov'ev V. Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika [Philosophy of Art and Literary Critique]. Comp. by R. Gal'tseva, I. Rodnyanskaya. Moscow: Iskusstvo, 1991. Pp. 211–218.
11. *Bachelis T.* O Volkonskom [On Volkonsky]. In: Volkonskiy S. Moi vospominaniya [My reminiscences]: in 2 vol. Moscow: Iskusstvo, 1992. Vol. 2: Rodina [Fatherland]. Pp. 357–382.

Мещерякова Наталья Алексеевна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинов
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону
natali863@bk.ru

ORCID: 0009-0009-1263-8056

Natalia A. Meshcheryakova

Ph. D. (Art), Professor at the Department of Solo Singing,
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
natali863@bk.ru

ORCID: 0009-0009-1263-8056

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA



УДК 372.878

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_13

М. Ю. КОСИЛКИН

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ М. Н. ХУДОВЕРДОВОЙ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ РОСТОВСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Публикуемая статья посвящена одной из весьма значимых юбилейных дат, отмечаемых Ростовской консерваторией в предстоящем году, – 100-летию со дня рождения Заслуженного деятеля искусств России М. Н. Худовердовой (1926–2016), одного из ведущих вокальных педагогов донского региона, в 1984–2010 годах возглавлявшей кафедру сольного пения и оперной подготовки Ростовского музыкально-педагогического института – Ростовской консерватории. Современные исследователи отводят М. Н. Худовердовой одно из приоритетных мест в процессе формирования ростовской вокальной школы. При этом специалисты, как правило, ссылаются на многочисленную группу ее талантливых выпускников – лауреатов авторитетных международных конкурсов, с успехом выступающих на сценах крупнейших отечественных и зарубежных музыкальных театров. Подчеркивается и существенный вклад юбиляра в плодотворную деятельность возглавляемой кафедры, эффективную организацию учебного процесса и т. д. Вместе с тем, сравнительно редко упоминается многолетняя научно-методическая деятельность М. Н. Худовердовой, хотя указанная сфера является одной из важнейших в становлении и продуктивном развитии современных вокальных школ. Опираясь на рукописные материалы, хранящиеся в библиотеке Ростовской консерватории, и привлекая оценочные суждения известных донских музыковедов, автор статьи стремится выявить существенный эвристический и дидактический потенциал, присущий методическим работам М. Н. Худовердовой и реализуемый в ее повседневной педагогической практике. В качестве подтверждения исследователем привлекается методический очерк, посвященный видной отечественной певице, профессору Московской консерватории Е. К. Катульской и до настоящего времени полностью не публиковавшийся.

Ключевые слова: М. Худовердова, научно-методическое наследие, Ростовская консерватория, кафедра сольного пения, вокальная школа Донского региона.

Для цитирования: Косилкин М. Ю. Научно-методическое наследие М. Н. Худовердовой в контексте формирования ростовской вокальной школы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 13–19.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_13

M. KOSILKIN

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

RESEARCH AND METHODOLOGICAL HERITAGE OF M. KHUDOVERDOVA IN CONTEXT OF THE ROSTOV VOCAL SCHOOL FORMING

This article is dedicated to one of the significant anniversaries celebrated by the Rostov Conservatory in the coming year: the 100th anniversary of the birth of Honored Artist of Russia M. Khudoverdova (1926–2016), one of the leading vocal educators in the Don region. From 1984 to 2010, she headed the Department of Solo Singing and Opera Training at the Rostov Musical Pedagogical Institute – Rostov Conservatory. Contemporary scholars consider M. Khudoverdova a key figure in the development of the Rostov vocal school.

In doing so, experts typically cite the numerous talented graduates who have won prestigious international competitions and performed successfully on the stages of major Russian and international musical theaters. Scholars also emphasize her significant contribution to the productive work of the department, the effective organization of the educational process, and other related achievements. At the same time, Khudoverdova's long-standing scholarly and methodological activity is mentioned comparatively rarely, despite the fact that this sphere is one of the most important for the establishment and productive development of modern vocal schools. Drawing on manuscript materials preserved in the library of the Rostov Conservatory and on evaluative remarks by well-known Don-region musicologists, the author seeks to identify the significant heuristic and didactic potential inherent in Khudoverdova's methodological works and manifested in her daily pedagogical practice. To support this analysis, the study turns to a methodological essay dedicated to the prominent Russian singer and professor of the Moscow Conservatory E. K. Katul'skaya – a text that has not yet been fully published.

Keywords: M. Khudoverdova, scholarly and methodological legacy, Rostov Conservatory, Department of Solo Singing, Vocal school of the Don region.

For citation: Kosilkin M. *Research and methodological heritage of M. Khudoverdova in context of the Rostov vocal school forming*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 13–19.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_13



К числу наиболее значимых юбилейных и мемориальных дат, которые предстоит отметить Ростовской консерватории и музыкальной общественности Дона в близящемся 2026 году, относится 100-летие со дня рождения Маргариты Николаевны Худовердовой (1926–2016) – Заслуженного деятеля искусств России, заслуженной артистки Казахской ССР, профессора, многолетнего руководителя кафедры сольного пения и оперной подготовки (1984–2010). Авторами некоторых публикаций, «анонсирующих» указанное событие, отмечается приоритетный вклад замечательного музыканта в становление региональной школы оперного пения, чему способствовала подготовка целой плеяды высокоталантливых учеников, с успехом выступающих на сценах отечественных и зарубежных музыкальных театров, плодотворное сотрудничество кафедры с крупнейшими «отраслевыми» учреждениями Ростова-на-Дону – Областной филармонией, Театром музыкальной комедии и (с 1997 года) Музыкальным театром, организация весьма продуктивного образовательного процесса в стенах РГМПИ – РГК им. С. В. Рахманинова и т. д. [1, с. 45–53].

В наши дни самоочевидной констатацией весомости этого творческого вклада представляется нижеследующее резюме, сформулированное двумя десятилетиями ранее: «...именно в Ростове Худовердова достигла в педагогике таких же вершин... каких ранее – в артистической деятельности¹. Она – ведущий профессор по классу вокала, заведующая кафедрой сольного пения, опытный, маститый педагог, известный в стране и за рубежом, прежде всего, разумеется, благодаря успехам своих воспитанников. И успехи эти впечатляют. Многие ее ученики стали победите-

лями престижных международных конкурсов, украшают оперные, опереточные и филармонические сцены разных городов страны, а также ближнего и дальнего зарубежья, поют в крупнейших музыкальных театрах» [2, с. 234]. И далее приводится весьма впечатляющий перечень имен, способный украсить «портфолио» вокального педагога самого высокого ранга². Но в чем же заключается индивидуальный «секрет» подобной результативности?

Осмысление подобных свершений, как известно, сопряжено с видимыми трудностями. Даже выпускники М. Н. Худовердовой – ныне авторитетные вокальные педагоги с большим стажем – зачастую склонны утверждать: ее методика опиралась на традиционные постулаты итальянской школы («как и у всех в наши дни»³), своеобразие заключалось в определенных «нюансах». К примеру, отмечают безупречно выверенная репертуарная стратегия, опиравшаяся на природные особенности конкретного типа голоса и его закономерный процесс развития, психофизический тип личности, эмоциональную динамику («М. Н. никогда не допускала форсированного подхода... Она довольно долго, в течение месяца или двух, наблюдала за молодым вокалистом, который приходил к ней в класс, и лишь затем начиналось формирование оперного и камерного репертуара для последующего освоения. Вот почему она сама пела до преклонных лет великолепно и добивалась подобного же долголетия своих учеников»). Неизменно важен исходный эмоциональный импульс художественной деятельности: «Нужно очень любить музыку и с любовью относиться ко всем, с чьей помощью ты исполняешь то или иное произведение, – коллегам-певцам, дирижерам и

в особенности пианистам-концертмейстерам». Еще один «нюанс» – ярко выраженный интеллектуализм творческого процесса: «Певец должен всегда с предельной ясностью осознавать, что он поет, о чем и с кем, учитывая индивидуальные особенности своих партнеров». Однако пути достижения упомянутой «ясности» нуждаются, несомненно, в специальном освещении и последовательной конкретизации.

Данный аспект исполнительской работы представляет особый интерес еще и потому, что формирование вокальной школы в современном вузе, как правило, не ограничивается постановкой образовательного процесса и организацией «многопрофильной» художественной практики будущих певцов. Важной составляющей деятельности подобной школы является интенсивная и целенаправленная методическая работа ведущих педагогов, которая обычно реализуется в публикациях различного рода – хрестоматиях и репертуарных сборниках, монографиях и статьях. В свою очередь, успешно осуществляемой методической работе сопутствуют определенные аналитические наблюдения и обобщения, специфические мероприятия – открытые уроки и мастер-классы, конференции и семинары.

Между тем на страницах биографических очерков, посвященных М. Н. Худовердовой, указанная деятельность как будто не занимает сколько-нибудь существенного места. В частности, кратко отмечено, что после возвращения в Ростов начальный этап работы в Музыкально-педагогическом институте складывался для оперной певицы совсем не просто – «...многому приходилось учиться заново: строить отношения на кафедре <...>, овладеть навыками методической работы, *писать учебно-методические пособия и статьи*» ([3, с. 477]; курсив мой. – М. К.). Продуктивности указанного «обучения», безусловно, способствовала многогранная помощь и профессиональная поддержка со стороны «легендарной пары»: заведующего кафедрой сольного пения А. П. Здановича и Л. Я. Хинчин – «заведующей кафедрой истории музыки и одновременно блистательного педагога по классу камерного пения» [Там же]. Далее подчеркивается, что «Лия Яковлевна (Хинчин. – М. К.) выступила своего рода научным руководителем, Александр Павлович (Зданович. – М. К.) – профессором-консультантом. И оба они сразу же оценили *незаурядные педагогические, методические способности М. Н. Худовердовой*» ([Там же]; курсив мой. – М. К.). Можно лишь сожалеть о том, что приводимые рассуждения ограничиваются констатацией данного факта, без необходимых разъяснений. Ведь если «педагогические способности» аргументируются упоминаниями твор-

ческих свершений учеников (последнее, кстати, уже оговаривалось ранее), то «методические» нуждаются в подтверждениях иного плана – речь идет о широко известных авторских работах, востребованных профессиональной аудиторией и опубликованных специализированными издательствами, а также о подробных устных свидетельствах коллег и/или учеников, разъясняющих суть неких «инноваций» в данной сфере.

Сама М. Н. Худовердова, по-видимому, склонна была доверять мнению специалистов-музыковедов, с явным оптимизмом характеризовавших ее научно-методический потенциал. Во всяком случае, небольшой очерк М. Н. Худовердовой «Воспоминание о Лии Яковлевне», датируемый первой половиной 2000-х годов и посвященный 90-летию со дня рождения Л. Я. Хинчин, содержит весьма примечательный фрагмент: «Как-то раз я пришла к Лии Яковлевне проконсультироваться по вопросам методической работы: я совершала первые шаги в этой области. Она прочитала мой текст и сказала: *“Что ж, очень неплохо. Если бы Вы занимались постоянно, у Вас это получилось бы”*» ([4, с. 389]; курсив мой. – М. К.). Очевидно, подобная авторитетная оценка не только воодушевила педагога-практика, обремененного в ту пору множественными проблемами сугубо «эмпирического» порядка, но и была воспринята как «аванс на будущее»: ведь профессиональная активность современных академических вокалистов, разрабатывающих вопросы методики, чаще всего обратно пропорциональна их собственной исполнительской активности... Однако видимое главенство сослагательного наклонения («если бы... получилось бы»), наряду с отсутствием каких-либо позднейших упоминаний о «методических консультациях» или хотя бы отзывах Л. Я. Хинчин по поводу соответствующих работ М. Н. Худовердовой, фактически позволяет читателю сделать вывод: эти намерения воплотить в жизнь не удалось. И не только серьезные проблемы со здоровьем, препятствовавшие полноценной деятельности «научного руководителя» в 1980-е годы, были тому причиной.

Мемуаристы и биографы указывают на чрезвычайно большую занятость М. Н. Худовердовой – насыщенный педагогический процесс, регулярные концертные выступления, активное участие в общественных акциях, связанных с планируемым открытием Ростовского музыкального театра... Столь интенсивный ритм профессиональной жизни заведомо не благоприятствовал сосредоточенной и углубленной методической работе: ее масштабы зачастую ограничивались «необходимым и достаточным» минимумом в соответствии с тогдашними нормативными

требованиями отечественной высшей школы (см.: [3, с. 476]). Об этом же свидетельствует и своего рода «эскизность», присущая некоторым рукописям М. Н. Худовердовой: порой они требуют смыслового стилистического редактирования, надлежащего оформления и т. д. Разумеется, данное обстоятельство не благоприятствовало прижизненному изданию этих работ (наряду с другими, вполне объективными причинами – достаточно сослаться хотя бы на общеизвестные трудности, сопутствовавшие публикации научно-методических работ «провинциальных» исследователей на протяжении «позднего» советского периода).

Существовала, впрочем, и сложность иного рода, мотивированная стремлением к индивидуализации тематического «спектра» соответствующих изысканий. Судя по названиям рукописных пособий, очерков и статей М. Н. Худовердовой, хранящихся в библиотеке Ростовской консерватории и охватывающих 25-летний период (от рубежа 1970–1980-х гг. до середины 2000-х), здесь существовала некая дилемма. С одной стороны, в ряде упомянутых разработок главенствует традиционный «проблемный» подход, ориентируемый на учебный процесс и важнейшие этапы профессиональной подготовки современного исполнителя в музыкальном колледже и вузе: «Работа вокалиста с концертмейстером», «О совместной работе дирижера и оперного певца», «О значении репертуара в процессе обучения вокалиста», «Немного об интонации», «О формировании оперного певца», «Методическое пособие для молодых педагогов-вокалистов музыкальных училищ» и др. Судя по всему, эти работы, представленные в качестве докладов, весьма положительно оценивались коллегами-профессионалами, о чем свидетельствуют сохранившиеся материалы (программы и публикации тезисов) всероссийских конференций, регулярно проводимых Республиканским научно-методическим кабинетом по учебным заведениям Министерства культуры Российской Федерации (при традиционном содействии ГМПИ – РАМ им. Гнесиных).

С другой стороны, М. Н. Худовердову привлекало и другое тематическое направление, обращенное к истории отечественного вокального исполнительства. В данной сфере методического наследия представлены как традиционные обзоры, посвященные конкретным учреждениям или подразделениям – например, Казахскому академическому театру оперы и балета или кафедре сольного пения РГМПИ – РГК (в соавторстве с А. П. Беляевой), – так и «персоналии». Среди последних вызывают особый интерес монографические очерки «Воспоминания о моем

педагоге А. Л. Доливо» и «В классе профессора А. Л. Доливо (вокально-методические принципы)», «Воспоминания о Валерии Владимировне Барсовой», «Елена Климентьевна Катульская – певица и педагог», «Творческая и педагогическая деятельность Ксении Георгиевны Держинской». Эти работы объединяет, прежде всего, общая «мемуарная» тенденция: речь идет о выдающихся музыкантах, долгие годы преподававших в Московской консерватории, включая тот период, когда здесь обучалась М. Н. Худовердова (1949–1954). Молодой певице посчастливилось посещать их уроки и концертные выступления, изучать аудиозаписи, прибегать к помощи корифеев вокального искусства в сложные моменты профессионального становления и развития. Немаловажно и то, что в большинстве случаев подразумевается «родственное амплуа» – сопрано (за исключением А. Л. Доливо, на протяжении многих лет успешно работавшего с мужскими и женскими голосами). Таким образом, личные впечатления и наблюдения, зафиксированные памятью мемуаристки, вполне естественно сопрягаются в этих работах с процессом ее певческого совершенствования.

Нужно заметить, однако, что специфика мемуарного жанра не в полной мере удовлетворяла М. Н. Худовердову. Так, работе над очерком «Е. К. Катульская» сопутствовало тщательное изучение монографии Е. Г. Грошевой [5], а также рукописных «тезисов», подготовленных Г. А. Зенковой, ученицей Е. К. Катульской, по просьбе М. Н. Худовердовой и раскрывающих «основные принципы вокальной школы» замечательной певицы и педагога [6, с. 28]. Разумеется, каждый из вышеназванных подходов не принадлежит к числу профессиональных «инноваций»: для написания методических работ традиционно привлекается биографическая литература, посвященная «герою» будущего очерка; при отсутствии опубликованных исследований (книг и статей), раскрывающих некую специальную проблематику, допустимо обращение к устным комментариям либо рукописным (включая «тезисы») материалам, и т. п. Не совсем обычно лишь «совмещение жанров» – биографического и методического – в сравнительно краткой статье (16 машинописных страниц) с последовательным оглашением использованных «первоисточников». Так, заголовок первого раздела – «Е. Грошева. “Катульская”» – уведомляет читателя о последующей реферативной информации, название второго – «Г. Зенкова. “Основные принципы...”» – о комментированном изложении соответствующих педагогических установок. Согласно разъяснению М. Н. Худовердовой, ей представлялось уместным подчеркнуть логическую

взаимосвязь между названными текстами: в книге Е. Г. Грошевой освещены «формирование певички», своеобразные «принципы вокальной методики» авторитетных наставников Катульской (прежде всего И. Прянишникова, Н. Ирецкой, Е. Терьян-Коргановой), а также последующая «работа со студентами Московской консерватории», индивидуальные «занятия с дирижерами» (Э. Ф. Направник, В. И. Сук, А. М. Пазовский и др.). Организация учебного процесса в классе Катульской более обстоятельно охарактеризована Г. А. Зенковой. По мнению автора цитируемого очерка, столь разноплановую информацию было бы «...интересно читать и изучать молодежи – педагогам и студентам вокального факультета» ([7, с. 1]; курсив мой. – М. К.).

Допустимо полагать, что соответствующая адресация несколько проясняет исходный замысел М. Н. Худовердовой. В период, когда создавалась характеризующая статья (середина 1980-х годов), нормативные вузовские требования к учебно-методической подготовке студентов-вокалистов были чрезвычайно скромными. «Выпускная квалификационная работа», «дипломный реферат», «курсовая работа» – эти и другие письменные жанры научной деятельности были знакомы будущим певцам академического профиля разве что понаслышке. Между тем по окончании консерваторий и музыкально-педагогических институтов необходимость трудоустройства побуждала многих выпускников обратиться к сфере педагогики в специальных учебных заведениях (вузах, училищах, школах-десятилетках), где навыки упомянутой деятельности представлялись более чем актуальными и востребованными. С этой проблемой, в частности, пришлось столкнуться и самой М. Н. Худовердовой после возвращения в Ростов-на-Дону и оформления на работу в РГМПИ (о чем говорилось выше). Исходя из этого, представлялось вполне уместным предложить вниманию молодых коллег некую методическую разработку «двойного предназначения». С одной стороны, здесь содержалась весьма полезная и ценная информация, которая могла быть использована при освоении вузовского курса истории вокального исполнительства. С другой стороны, знакомство с подобной разработкой способствовало изучению (хотя бы поверхностному и не вполне рефлектируемому) важнейших принципов соответствующей работы. Речь идет о поиске и отборе необходимых источников, последующем их реферировании, о дополнительно осуществляемых разысканиях, обусловленных потребностью в привлечении конкретных эмпирических материалов (устных свидетельств и мемуарных источников), о по-

следующем логическом упорядочении и компоновке накопленных сведений и т. д.

В частности, первый раздел методического очерка, посвященного Е. К. Катульской, основывался на материалах упоминавшейся книги Е. Г. Грошевой, опубликованной в 1957 году, хотя по истечении трех десятилетий М. Н. Худовердова уже располагала неким «альтернативным» позднейшим изданием – сборником статей и материалов «Елена Климентьевна Катульская» (1972) (см.: [8]). Казалось бы, это обстоятельство, а также значительные масштабы указанной публикации изначально предполагали ее насыщенность профессиональной информацией, однако данное предположение лишь отчасти соответствовало действительности. Сценический облик певички – выдающегося интерпретатора классических оперных партий и камерно-вокального репертуара – в самом деле обогатился многими существенными деталями, но в обозначенном выше педагогическом аспекте сборник «Е. К. Катульская» оказался менее содержательным. К примеру, подчеркиваемая в монографическом издании 1957 года преемственная связь певички с ее выдающимися наставниками была на этот раз по существу «завуалирована», хотя целенаправленное выявление и освещение упомянутого «диалога поколений» представлялось М. Н. Худовердовой очень важным. Кроме того, наверняка учитывалось и более «концентрированное», лаконичное изложение, в целом характерное для книги Е. Г. Грошевой и предпочтительное в специфических условиях образовательного процесса. Вот почему для подготовки методической работы определенного «профиля» могло быть рекомендовано именно более раннее издание, посвященное Е. К. Катульской.

Что же касается методических заметок, принадлежащих Г. А. Зенковой, то рассматриваемый очерк М. Н. Худовердовой явился по существу «эксклюзивной» их репрезентацией. Данный источник, насколько можно судить, не привлекал внимания Е. Г. Грошевой и других отечественных специалистов, которые обращались к творческой деятельности Е. К. Катульской. Сама же Г. А. Зенкова, по-видимому, не испытывала особого тяготения к методической работе, всецело сосредоточившись на исполнительской деятельности. Таким образом, благодаря инициативе и настойчивости, проявленным М. Н. Худовердовой, а также ее бережному отношению к привлекаемым источникам («тезисы» Г. А. Зенковой, дополненные соответствующими комментариями, были приведены в очерке фактически полностью), было сохранено весьма ценное «свидетельство из первых уст» о педагогических принципах выдающейся

представительницы отечественного вокального искусства – Е. К. Катульской.

Данный пример наглядно свидетельствует о несомненном эвристическом потенциале, заключенном в рукописных методических работах М. Н. Худовердовой. Безусловно, далеко не все эти работы могут быть признаны равноценными в научном отношении, однако при освещении проблематики, изученной и постигнутой «изнутри» (в частности, связанной с деятельностью авторитетных педагогов Московской консерва-

тории 1950–1970-х годов), М. Н. Худовердовой удавалось достичь интересных и перспективных результатов. Ознакомление с упомянутыми рукописями позволяет выявить и некоторые существенные факторы, способствовавшие плодотворному и динамичному развитию кафедры сольного пения РГМПИ – РГК в 1970–1990-х годах. Кроме того, не вызывает сомнения актуальность и значимость указанных архивных материалов для современных исследователей в области методики и истории отечественного вокального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Подразумеваются выступления на сцене Казахского академического театра оперы и балета в 1956–1972 годах.

²Назовем лишь выпускников «первого ряда», чьи профессиональные достижения считаются ныне общепризнанными и не требуют каких-либо дополнительных комментариев: С. Чубарова, К. Григорян, В. Ястребова, А. Маркарова, К. Чепурнова, Н. Дмитриевская, П. Макаров, О. Андреева, О. Макарова, Э. Однороманенко, Е. Долгополова, Л. Агаджанян и др.

³Здесь и далее цитируются фрагменты из беседы автора данной статьи с Т. Л. Шорлуян – профессором РГК им. С. В. Рахманинова, выпускницей РГМПИ 1982 года по классу М. Н. Худовердовой (беседа состоялась в сентябре 2025 г.).

⁴Как известно, редактор-составитель сборника Е. Г. Грошева сочла целесообразным с максимальной полнотой представить в новом издании различные материалы, не публиковавшиеся ранее. По этой причине значительная часть монографического очерка 1957 года, воспроизведенного в упомянутом сборнике, была купирована.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смирнова Н. И. Педагогическое наследие М. Н. Худовердовой: Становление и развитие ростовской вокальной школы // Вестник Академии музыки. 2025. № 4. С. 45–53.
2. Мецерьякова Н. А., Цукер А. М. Margarita na verzhine masterstva: Nabroski k romanu s chertami sonatnosti (K 80-letiyu M. N. Khudoverdovoy) // Южно-Российский музыкальный альманах – 2006. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 229–234.
3. Цукер А. М., Мецерьякова Н. А. М. Н. Худовердова: На вершине мастерства // Ростовская консерватория в лицах: Очерки. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. Вып. 1. С. 467–479.
4. Худовердова М. Н. Воспоминание о Лии Яковлевне [Хинчин] // Южно-Российский музыкальный альманах – 2004. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 389–390.
5. Грошева Е. Г. Катульская. М.: Музгиз, 1957. 240 с.
6. Худовердова М. Н. Катульская – певица и педагог // Перспективы развития вокального образования: методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений. М.: Республ. метод. кабинет по учебным заведениям культуры и искусства, 1989. С. 27–28.
7. Худовердова М. Н. Елена Климентьевна Катульская – выдающаяся певица и педагог: рукопись. Ростов н/Д, 1985. 16 с.
8. Елена Климентьевна Катульская: [Статьи. Воспоминания. Материалы к творческой биографии] / ред.-сост. Е. Г. Грошева. М.: Советский композитор, 1972. 327 с.

REFERENCES

1. Smirnova N. Pedagogicheskoe nasledie M. N. Khudoverdovoy: Stanovlenie i razvitie rostovskoy vokal'noy shkoly [Pedagogical heritage of M. Khudoverdova: Formation and development of the Rostov-on-Don Vocal school]. In: Vestnik Akademii muzyki [Bulletin of Music Academy]. 2025. No. 4. Pp. 45–53.
2. Meshcheryakova N., Tsuker A. Margarita na verzhine masterstva: Nabroski k romanu s chertami sonatnosti (K 80-letiyu M. Khudoverdovoy) [Margarita at the height of her mastery: Sketches to the novel with the traits of sonata character (Towards the 80th anniversary of M. Khudoverdova)]. In:

- Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh – 2006 [South-Russian Musical Anthology – 2004]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2007. Pp. 229–234.
3. *Tsuker A., Meshcheryakova N. M. Khudoverdova: Na vershine masterstva* [M. Khudoverdova: At the height of her mastery]. In: *Rostovskaya konservatoriya v litsakh* [Rostov Conservatory in the Persons]: essays. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2012. Issue 1. Pp. 467–479.
4. *Khudoverdova M. Vospominanie o Lii Yakovlevne (Khinchin)* [Reminiscence of Liya Khinchin]. In: *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh – 2004* [South-Russian Musical Anthology – 2004]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2005. Pp. 389–390.
5. *Grosheva E. Katul'skaya* [Elena Katul'skaya]. Moscow: Muzgiz, 1957. 240 p.
6. *Khudoverdova M. Katul'skaya – pevitsa i pedagog* [Elena Katul'skaya as the singer and pedagogue]. In: *Perspektivy razvitiya vokal'nogo obrazovaniya* [Prospects of development of vocal education]: methodological recommendations for the lecturers of high schools and specialized secondary educational institutions. Moscow: Republican methodological center of educational institutions of culture and arts, 1989. Pp. 27–28.
7. *Khudoverdova M. Elena Kliment'evna Katul'skaya – vydayushchayasya pevitsa i pedagog* [Elena Katul'skaya as the outstanding singer and pedagogue]: manuscript. Rostov-on-Don, 1985. 15 p.
8. *Elena Kliment'evna Katul'skaya* [Elena Katul'skaya]: Articles. Reminiscences. Materials for the creative biography. Ed. and comp. by E. Grosheva. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972. 327 p.

Косилкин Михаил Юрьевич

кандидат искусствоведения, доцент кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
mkossi@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1152-0725

Mikhail Yu. Kosilkin

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Opera Training
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
mkossi@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1152-0725

У. В. СОРОКИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**О ПРЕТВОРЕНИИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ХОРА А CAPPELLA ЛЕОНИДА КЛИНИЧЕВА**

В настоящей статье представлена характеристика хоровых сочинений известного ростовского композитора Л. Клиничева. Автором рассматриваются циклические опусы и отдельные хоры а cappella на слова М. Лермонтова, А. Блока, Л. Лавлинского, освещаемые с позиции отбора поэтической первоосновы и дальнейшего претворения соответствующих текстов в музыку. Исследователь приходит к выводу о присущей композитору значительной степени свободы в целенаправленных преобразованиях литературного первоисточника, осуществляемых с целью воплощения определенного художественного образа. Рассматривается проблема целостности вновь создаваемых циклических вокальных произведений, соотносимая с магистральным принципом детализированного воплощения отечественных поэтических текстов, который доминирует в музыке Л. Клиничева. Композитор тяготеет к весьма углубленному и многоуровневому диалогу с художественным содержанием того или иного стихотворения, что находит воплощение в разнообразии подходов к выстраиваемой звуковой форме и претворению многоголосной хоровой фактуры. Отмеченное своеобразие индивидуального хорового письма Л. Клиничева соотносится с творческими исканиями донских поэтов второй половины XX столетия – создателей разнообразных циклических произведений. Наглядным тому подтверждением является, в частности, наследие Л. Лавлинского (1930–2005), автора «повести в стихах» о Степане Разине («Солнце красное»). Исследователем акцентируется вывод о неразрывной связи творчества Л. Клиничева с традициями русской классической музыкальной культуры. Подчеркивается безусловная необходимость дальнейшего углубленного изучения его вокальных опусов, весьма примечательных с точки зрения современной художественной «сопряженности» отечественной поэзии и вновь создаваемой академической музыки для хора а cappella.

Ключевые слова: Л. Клиничев, вокально-хоровое творчество, хоры а cappella на стихи отечественных поэтов, диалог музыки и слова, цикличность.

Для цитирования: Сорокина У. В. О претворении русской поэзии в произведениях для хора а cappella Леонида Клиничева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 20–26.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_20

U. SOROKINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**ON THE CREATIVE REALIZATION OF RUSSIAN POETRY
IN THE WORKS FOR CHORUS A CAPPELLA BY LEONID KLINICHEV**

This article presents a characterizing of the choral works by the renowned Rostov composer L. Klinichev. The author examines cyclical works and individual choruses a cappella to the words by M. Lermontov, A. Blok, and L. Lavlinsky, examining the selection of poetic sources and the subsequent musical translation of the corresponding texts. The researcher concludes that the composer possessed a significant degree of freedom in his deliberate transformations of the literary source, carried out with the aim of embodying a specific artistic image. The problem of the integrity of newly created cyclical works is examined, correlating it with the fundamental principle of a detailed embodiment of Russian poetic texts, which dominates L. Klinichev's music. The composer gravitates toward a highly in-depth and multi-layered dialogue with the artistic content of a given poem, which is embodied in a variety of approaches to the constructed sound form and the implementation of polyphonic choral texture. The noted uniqueness of L. Klinichev's individual choral writing correlates with the creative pursuits of Don poets of the second half in the 20th century – the authors of diverse cyclical works. This is clearly confirmed, in particular, by creative work of L. Lavlinsky (1930–2005), the author of a “story in verse” about Stepan Razin (“The Red Sun”). The researcher

emphasizes the inextricable connection between L. Klinichev's work and the traditions of Russian classical music culture. The undeniable need for further in-depth study of his vocal works is emphasized, as they are highly noteworthy in terms of the contemporary artistic "conjugation" between Russian poetry and newly created academic music for a cappella chorus.

Keywords: L. Klinichev, vocal and choral creative work, choruses a cappella to the words of the Russian poets, a dialogue between music and word, cyclical tendency.

For citation: Sorokina U. On the creative realization of Russian poetry in the works for chorus a cappella by Leonid Klinichev. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 20–26.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_20



Русская поэзия является неиссякаемым источником вдохновения для композиторов различных исторических эпох. Отечественная поэтическая литература послужила основой для множества камерно-вокальных произведений XIX–XX веков, в том числе циклических. Особый интерес для исследователей представляет индивидуальное претворение слова в хоровых сочинениях. Русская поэзия нашла воплощение как в отдельных хорах, так и крупных произведениях – хоровых циклах, кантатах, ораториях, в сочинениях вокально-инструментальных и без оркестрового сопровождения.

На протяжении двух столетий целый ряд выдающихся отечественных композиторов обращался к воплощению разнообразных художественных замыслов с помощью «оркестра певческих голосов». Д. Бортнянский, М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов – в творчестве каждого из перечисленных мастеров представлены определенные жанры хоровой музыки.

Значимым вкладом в современное искусство пения а cappella следует признать хоровые сочинения Л. Клиничева. Музыкальный язык донского композитора, весьма самобытный и, наряду с этим, неизменно опирающийся на традиции русской художественной классики, заслуживает отдельного исследования. «Красной нитью» через все творчество Л. Клиничева проходит тема Родины – большой и малой, запечатлеваемой в ее историческом прошлом и настоящем. Это не могло не повлиять на композиторские предпочтения в области конкретных выразительных средств и жанровых форм. Кроме того, аналогичный процесс тщательного отбора наблюдается в области поэзии, которая вызывает художественный отклик у Л. Клиничева, претворяясь в хоровых опусах а cappella. В данном случае показательна широта временного охвата привлекаемых литературных источников: М. Ломоносов, А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Блок, Л. Лавлинский... По сути, русское поэтическое наследие трех веков является основой хоровых опусов дон-

ского композитора (см.: [1; 2; 3; 4]). На примере творчества Л. Клиничева представляется актуальным и перспективным рассмотрение характерных особенностей претворения русской поэзии в музыкальном искусстве новейшей эпохи.

Избранное поэтическое произведение должно вызывать отклик у автора музыки, соответствовать идее, которую композитор хочет донести, отражать его внутреннее состояние, чувства, содержать художественный потенциал. Если речь идет о циклическом сочинении, то на первый план выходит проблема отбора соответствующих текстов для создания целостного образа. В литературе принято разделять циклы на авторские (первичные) и неавторские (вторичные), составленные издателями, исполнителями или использованные в качестве основы для формирования оригинального художественного целого, например – вокального цикла.

Термины «цикл», «цикличность» и «циклизация» подразумевают необходимость дифференцированного их применения. Современным исследователем предложены следующие толкования указанных терминов в литературе: «цикл – это художественное единство, обладающее интегративной "целокупностью" (М. Бахтин), завершенностью, в котором каждая часть художественной общности имеет как точную позицию внутри этой общности, так и определенную степень автономности. Циклизация – это тенденция к группировке разных структур (прозаических, лирических, драматических) в цикл. Цикличность – это приемы, которые организуют цикл в художественное единое пространство» [5, с. 40]. Цитируемый исследователь отмечает, что в XX веке принцип циклизации сопутствовал интенсивным поискам новых форм композиционного построения художественных текстов. К примеру, в русской литературе циклизация была положена в основу рассказов «Тень от пальмы» Н. Гумилева, «Книга сказок» Ф. Сологуба. Распространенным явлением стали поэтические циклы, о чем свидетельствует творчество А. Блока («Стихи о прекрасной Даме», «Снежная маска», «Фаина», «На поле Куликовом»), С. Есенина («Москва

кабацкая», «Персидские мотивы»), М. Цветаевой («Стихи к Блоку», «Бессонница»). Обращались к созданию циклов стихов и прозы также донские писатели – В. Попов («Степной цветок», «Белый коршун»), В. Сидоров («Какая теплая земля!», «Я люблю тебя», «Черемуховые холода», «Музыка с листа»), В. Помазков («Макеев хутор», «Имя и отчество», «Любисток»), Л. Лавлинский («Солнце красное», именуемое самим автором «повестью в стихах»).

В музыке процесс создания цикла во многом аналогичен литературному. Композитор формирует вторичный художественный замысел на основе первичного – поэтического, однако творческая свобода автора создаваемой музыки при этом не ограничивается (возможны купирование, повторение или перестановка отдельных строк и более протяженных фрагментов, их видоизменение и дополнение. Указанный подход нередко прослеживается даже в хоровых сочинениях на литургические тексты – например, в духовных концертах Д. Бортнянского, «Песнопениях и молитвах» Г. Свиридова [см.: 6, с. 5; 7, с. XXIV–XXVIII]. «Музыкальный образ не может быть, разумеется, адекватен образу поэтическому, – указывает И. Лаврентьева, – они действуют в синтезе, дополняя друг друга, частично совпадая лишь в той или иной степени» [8, с. 7].

Так, в хоровом цикле «Семь хоров а саррелла на стихи А. Блока» Л. Клиничев преследует весьма определенную цель. Он стремится подчеркнуть мрачную атмосферу тягостных предчувствий, присущую дооктябрьскому периоду и связанную с близящимися трагическими событиями в истории России. Для № 1 «То сон» композитор отбирает два самостоятельных стихотворения 1900 года – «То отголосок юных дней» и «Последний пурпур догорал», при этом купируя начальные четверостишия и последовательно акцентируя присущую поэзии А. Блока семантику сна как напряженного переживания высшей мистической реальности. При этом все музыкальные средства направлены на передачу состояния безысходности: «но скорбью полнилась в ответ душа, истерзанная песней», «то был безжалостный порыв», «то бесконечность пронесла над падшим духом ураганы».

В последующих номерах цикла это настроение усиливается. На протяжении № 2 («Полный месяц встал над лугом») многократно повторяются слова «жутко», «мрак», «непонятная тревога». Слово порыв отчаянной надежды, звучит последняя фраза *tutti* на *ff* в мажоре («Где под каждой былинкой жизнь кипит»). Третий хор («Скажи, зачем цветы не вянут») – динамичный, построенный на резком контрастировании задорного припева (его появление образует те-

матическую арку с № 2 – см. *tutti* в нюансе *ff*) и трех куплетов, в которых развивается лирическая тема. Последняя затем приводит развитие к первой кульминации всего цикла – № 4 («Колыбельная»). Здесь на фоне хоральной фактуры во всех голосах (покачивающееся движение параллельными терциями) звучит ламентозная тема у солирующего сопрано. После ее проведения в первом и втором куплетах, на словах «Ты проснешься», композитором выдерживается только хоральная фактура, с динамическим нагнетанием от *pp* к *fff* вплоть до кульминации на словах «Не одна»¹. В громогласном звучании всех голосов *tutti* данная фраза воспринимается как выражение драмы, переживаемой целым народом – не только поэтом.

Еще более напряжен и драматичен № 5 («Гамаюн, птица вещая»). Как известно, эта мифическая райская птица предвещает своим падением смерть государственных деятелей. Именно такой, пытающейся взлететь и бессильно падающей, ее запечатлевает композитор – отметим переменный размер, преобладание диссонансирующих аккордов, отрывистых штрихов, акцентов, обилие пауз, имитационное, в частности каноническое, изложение (на словах «Вещает иго злых татар»). В этом номере представлена трагическая кульминация всего цикла. Следующий хор (№ 6 «*Servus reginae*») наделен функцией катарсиса, а заключительный, седьмой номер («Если голос молчал») – умиротворяющей коды.

Таким образом, в цикле выстраивается единая образная линия образно-смыслового развития, направленная к двум кульминационным зонам; ей сопутствуют различные «арки» (музыкальные и вербальные), не позволяющие воспринимать каждый номер изолированно от контекста. Л. Клиничев достигает этой цели не только благодаря музыкальным средствам, но и при помощи скрупулезного подхода к отбору и компоновке поэтического текста.

В мировом музыкальном наследии существует множество вокальных сочинений, объединяющих серии миниатюр исходя из определенных принципов: опусной компоновки, общего содержания, литературного первоисточника и др. Представляется весьма актуальным вопрос: «...Что же такое вокальный цикл как жанр, каковы его конкретные структурные характеристики?» [9, с. 1]. В связи с этим рассматриваются такие важнейшие понятия, как «циклизация» и «целостность», при более масштабной трактовке первого (циклизация «...охватывает любое объединение ряда отдельных произведений <...> отвечающее лишь одному условию – это объединение должно быть осознанным» [Там же, с. 2]). Между тем, «рождение качественно нового

художественного явления на основе тесного взаимовлияния отдельных составных элементов» в условиях циклической композиции возможно лишь при наличии целостности [Там же, с. 3], которая обеспечивается прежде всего тематическим единством² и лирическим сюжетом³. К примеру, в циклах «Три молитвы» и «Семь хоров а саррелла на стихи А. Блока» Л. Клиничева присутствуют сквозные темы (соответственно обращение к Богу и судьба Родины), что отвечает критериям целостности.

Другой проблемой при изучении камерно-вокального или хорового произведения является взаимодействие музыки и поэтического текста. Как справедливо отмечает Б. Асафьев, «область Lied (романса etc.) никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее “договор о взаимопомощи”, а то и “поле брани”, единоборство» [10, с. 233–234].

Художественное соответствие музыки и текста может тяготеть к большей обобщенности или детализации. И. Лаврентьева предлагает интересный сравнительный анализ восьми вокальных произведений, написанных разными композиторами на один и тот же текст. Подразумевается стихотворение Г. Гейне «Сосна», запечатленное в хорах А. Даргомыжского, Э. Направника, С. Танеева, М. Ипполитова-Иванова (для женского и смешанного хоров), С. Рахманинова, а также романсах М. Балакирева и Н. Римско-Корсакова [8, с. 21].

Примером обращения донских композиторов-современников к одному и тому же тексту М. Лермонтова – «Казачьей колыбельной песне» – является творчество Л. Клиничева и А. Артамонова. Как известно, М. Лермонтов рано лишился матери и на протяжении всей жизни тосковал по ее голосу и нежному образу, который был запечатлен на портрете юной Марии Михайловны. Возможно, именно поэтому на поэта произвела столь сильное впечатление услышанная в период службы на Кавказе бесхитростная колыбельная песня молодой терской казачки, убаюкивавшей ребенка.

В произведении А. Артамонова на указанный текст доминирует принцип обобщения через жанр. При этом в сочинении для хора с фортепиано представлена лишь начальная строфа поэтического первоисточника:

Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю.
Тихо смотрит месяц ясный
В колыбель твою.
Стану сказывать я сказки,
Песенку спою;
Ты ж дремли, закрывши глазки,
Баюшки-баю.

Музыка выдержана в русле жанровой традиции: характер изложения – безмятежный, добрый, успокаивающий. Композитор избирает мажорную тональность и гомофонно-гармоническое сопровождение, преимущественно диатонического склада.

В «Казачьей колыбельной» Л. Клиничева представлен совершенно иной концептуальный подход. Во-первых, ей отведено центральное место в хоровом цикле «Три молитвы» на стихи М. Лермонтова. Во-вторых, композитор стремится детально запечатлеть в музыке все фрагменты поэтического текста, которые предвосхищают трагическую участь младенца.

Начинается произведение в нюансе *pp* с резкого диссонанса (большой септимы), наглядно обнаруживающей проявление единовременного контраста, – на слове «Спи», как бы оттеняя горечь матери: она убаюкивает сына и вместе с тем размышляет о тяжелой судьбе будущего казака. Возникает ассоциация с образом Девы Марии, которой посвящен третий номер цикла.

Куплетно-вариантная форма типа прорастания объединяет пять разделов (13 т.+13 т.+13 т.+12 т.+6 т.). В каждом последующем куплете фактура уплотняется, прибавляются новые сопровождающие голоса: от одnogолосного остинато, «ламентозной секунды» («баю») – к плотному восьмиголосию, подразумевающему *divisi* всех голосов. Остинатная ритмическая фигура (четвертная длительность – восьмая нота – восьмая пауза) пронизывает весь номер, переходя из партии альтов к тенорам, затем к басам, как бы воссоздавая образ взрослеющего ребенка (от высокого тембра, близкого детским голосам, – к низкому мужскому). В основе многоголосной ткани – диатоническая мелодия, складывающаяся из попевок. Минорный лад, многократные опевания тонического устоя, монотонный ритм ассоциируются с покачивающейся колыбелью.

Рассматриваемый хор Л. Клиничева является частью цикла «Три молитвы» на стихи М. Лермонтова. Цикл посвящен композитором светлой памяти его матери Евдокии Демьяновны. № 1 «Звуки» в первоисточнике объединяет пять четверостиший с перекрестной рифмой. Композитор отбирает четыре из них, начиная с обращения к Богу, чем обуславливается привнесение характерных черт гимничности (широкие интервальные ходы с последующим заполнением в партии сопрано).

Первый и второй куплеты характеризуются преобладанием экспозиционного типа изложения (тональность F-dur), однако повествуют они о безотрадной жизни («как в пустыне»), что свидетельствует о главенствующей роли принципа единовременного контраста между поэтическим

текстом и музыкой. В третьем, развивающем разделе (fis-moll – B-dur) центральное место отведено счастливым воспоминаниям («в одежде жизни одевают то, чего уж в жизни нет»). Исходя из этого, представляется закономерной композиционная модуляция (куплетная форма уступает место сквозной): она сопутствует появляющимся мотивам забвения и ностальгии по минувшему. Таким образом, можно сделать вывод о структурно-синтаксической трансформации, обусловленной содержанием поэтического текста. В четвертом разделе восстанавливается первоначальная куплетная структура.

Подобные образцы модулирующей формы представлены в завершающем номере вокального цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского («Полководец») и в романсе П. Чайковского «Растворил я окно». Так, у Чайковского ясно очерчены два куплета («Растворил я окно» и «...вдали где-то чудно запел соловей», оба представляют собой 7-тактовые периоды повторного строения), а в третьем разделе (на словах о далекой Родине: «Где родной соловей песнь родную поет и, не зная земных огорчений...») утверждается сквозной тип развития.

Л. Клиничеву присущ активный подход к работе с первоисточником – поэтическим текстом: композитор опускает фрагменты, которые не соотносятся с художественной концепцией его сочинения, устанавливая иной порядок следования отобранных четверостиший, формируя из них некое целое. Наглядным тому примером является хор «Дон Иванович» на стихи донского поэта Л. Лавлинского, первоначально задуманный Л. Клиничевым как одна из частей хорового концерта «Стенька Разин». (В дальнейшем композитор отказался от реализации упомянутого замысла.)

Леонард Илларионович Лавлинский (1930–2005) – донской поэт и писатель, литературный критик. Его стихи отличаются острой социальной направленностью и активной гражданской позицией. Убежденность поэта в том, что каждый человек лично ответственен за будущее своей страны, нашла претворение в поэтической книге «Солнце красное». Эта «повесть в стихах», согласно авторскому определению, подразделяется на три части: «Соловецкий апостол», «Море хвалынское», «Стенькин колокол», – объединенные сквозным историко-биографическим сюжетом. Стихам Л. Лавлинского присуща несомненная музыкальность; распевным и чеканным слогом, избыточным «сочными» деталями народного колорита, в книге обрисованы вольнолюбивая натура, жизненный путь и гибель легендарного атамана, повлиявшего на судьбы многих людей – его современников – и Русского государства в целом. Л. Клиничев обращается к

последнему стихотворению, которое завершает поэтический «сверхцикл» Л. Лавлинского:

Дону Иванычу⁴

I. Батя мой тихий, бережный,
Кровных степей лампас!
Я ли годами с бережка
Волны твои не пас?

II. Тычутся в руки ласково
Мордочками ягнят,
Слаще вина цимлянского
Запахами пьянят.

III. Батя, не вижу разницы –
Чья-то или моя
Вольную песню разинцев
К морю несет ладь.

IV. Слушают Стенькин колокол
Будущие века.
Тайным играет сполохом
Тихая Дон-река.

V. Солнышком подоженную
Трогаю синеву.
Только шепни – саженками
Небо переплыву [11, с. 140–141].

Хор открывается припевом, для которого использован текст из четвертой строфы, как бы усиленно привлекающий внимание слушателей, чему способствуют повелительное наклонение («Слушайте») и нисходящая октавная интонация, сопрягаемая с ритмической структурой «четвертная длительность – две восьмые». При этом «Стенькин» экспрессивно интонируется восходящей малой септимой (как бы «очерчивающей» крутую линию жизни и бунтарский характер Степана Разина), «колокол» – нисходящей чистой квинтой, вызывающей звукоизобразительные ассоциации. Черты колокольности присущи остинатному сопровождению в октаву (альты и басы, 1 куплет) и кварту (сопрано и альты, 2 куплет), излагаемому половинными длительностями на слоге «бом». Припев повторяется четырежды – два раза полностью и столько же в сокращенном варианте (двустипше).

Далее представлена последовательность первой, третьей и пятой строф, компонуемых с «редуцированным» припевом. Они выполняют функцию песенных запевов, каждый из которых объединяет два 4-тактовых предложения. При этом инициальное одноголосное проведение темы в басу оттеняется последующим развитым подголосочным изложением. Таким образом, соответствующая строфа (8 тактов), в свою очередь, подразделяется на унисонный запев и

хоровое tutti, образуя тем самым форму второго плана – песню в песне⁵.

По сути, на основе куплетной формы Л. Клиничев выстраивает несколько структурных уровней, отражающих и эпический размах событий (первый припев), и драматическую судьбу главного героя (одноголосный раздел запева), и просветленную «звуковую картину» Тихого Дона («туттийный» раздел запева). При этом названные уровни обрисованы не статично, а в развитии, чему способствует взаимопроникновение музыкального материала, перемещаемого из одного раздела в другой. Так, второе предложение последнего запева полифонизируется, обретая мелодическую насыщенность во всех голосах и тем самым приближаясь к характеру звучания первого предложения.

Вторую поэтическую строфу Л. Клиничев купирует. Заключительный припев «Слушайте Стенькин колокол» проводится в динамизированном виде. Он, как и последний запев, насыщается полифоническими элементами, чему сопутствует резкая смена ладового наклонения (модуляция из d-moll в A-dur). На словах «Тайным играет сполохом» происходит смена размера ($\frac{3}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$), создающая эффект торможения, при этом интенсивное паузирование ассоциируется с подчеркнутой экспрессией авторского высказывания.

Следующая фраза – «Тихая Дон-река» – знаменует возвращение к размеренной четырехдольной пульсации, утверждая эмоциональную атмосферу возвышенной умиротворенности и покоя.

Композитор тяготеет к детализированному и углубленному воплощению поэтического текста музыкальными средствами. Благодаря продуманно выстраиваемой форме произведения, осуществляемому мелодическому, ритмическому, тембровому и фактурному развитию Л. Клиничев достигает содержательной многогранности в интерпретации художественного первоисточника. Тем самым репрезентируется «... „сложно построенный смысл“, который выполняет функции передачи информации, генерирования новых смыслов и их хранения» [12, с. 90]⁶.

В целом хоровое творчество а cappella Л. Клиничева обнаруживает прямую связь с классическими традициями русской композиторской школы, сочетаемую с ярким и самобытным индивидуальным «почерком» автора новейшей эпохи. Наглядным тому подтверждением являются характеризующие выше сочинения на стихи отечественных поэтов XVIII–XX веков. Это обуславливает актуальность дальнейшего изучения указанных хоровых опусов, наряду с их современными интерпретаторскими прочтениями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ При этом с частицей «не» соотнесено мажорное трезвучие (A-dur), а слову «одна» сопутствует минорное (des-moll), что придает указанному эпизоду оттенок явственной обреченности.

² «Тема» в данном случае подразумевает «мысль, лежащую в основе развития» [9, с. 5].

³ «Именно лирический сюжет оказывает решающее влияние на композиционно-структурные особенности поэтического цикла» [9, с. 6].

⁴ Хор Л. Клиничева называется «Дон Иванович», в то время как у Л. Лавлинского соответствующее стихотворение озаглавлено «Дону Иванычу».

⁵ В данном случае представлена измененная последовательность крупных разделов куплетной формы, которая открывается не традиционным запевом, а припевом: ВАВ'АВ'АВ. Кроме того, припев (А) сходным образом изложен в куплетной форме, но меньшей протяженности (запев – припев).

⁶ Согласно комментарию Ю. Лотмана, «текст, допускающий ограниченное число истолкований, приближается к нехудожественному и утрачивает специфическую художественную долговечность» [Там же].

ЛИТЕРАТУРА

1. Хорошайло Г. В. Л. Клиничев. Кантата на стихи М. Ломоносова (характеристика образно-смыслового содержания и особенности его воплощения). Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1992. 24 с.
2. Клиничева Е. М., Чаленко Н. В. Донская казачья песня в творчестве Леонида Клиничева (на примере хоровых обработок) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 2. С. 12–15.
3. Дабаева И. П., Байдикова А. С. России предан сердцем... (О творчестве Л. П. Клиничева) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 104–109.
4. Андрущенко Е. Ю. «Картины Тихого Дона» в творчестве ростовских композиторов: 1940–1980-е годы (очерк 2) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 7–12.
5. Пивоварова Е. Л. Принцип циклизации как эксперимент в прозе в начале XX века: к постановке вопроса // Вестник ВорГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2018. № 1. С. 40–43.
6. Светозарова Е. Д. Хоровые концерты Д. С. Бортнянского: метод. очерк. СПб.: СПбГИК, 1992. 72 с.
7. Белоненко А. С. Хоровая «Теодицея» Свиридова // Свиридов Г. В. Полное собрание сочинений. М.: Национальный Свиридовский фонд, 2001. Т. XXI: «Песнопения и молитвы» для хора без сопровождения. С. I–XLIV.

8. *Лаврентьева И. В.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 80 с.
9. *Крылова А. В.* Вокальный цикл: Вопросы теории и истории жанра: лекция. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 48 с.
10. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
11. *Лавлинский Л. И.* Солнце красное: Повесть в стихах. М.: Современник, 1984. 142 с.
12. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

REFERENCES

1. *Khoroshaylo G. L. Klinichev.* Kantata na stikhi M. Lomonosova (kharakteristika obrazno-smyslovogo sodержaniya i osobennosti ego voploshcheniya) [L. Klinichev. Cantata to the words by M. Lomonosov (characterizing of the imagery-sensual matter and peculiarities of its realization)]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 1992. 24 p.
2. *Klinicheva E, Chalenko N.* Donskaya kazach'ya pesnya v tvorchestve Leonida Klinicheva (na primere khorovykh obrabotok) [The Don Cossack song in the works by Leonid Klinichev (on example of choral arrangements)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj almanakh [South-Russian Musical Anthology]. 2013. No. 2. Pp. 12–15.
3. *Dabaeva I, Baydikova A.* Rossii predan serdtsem... (O tvorchestve L. P. Klinicheva) [I am devoted to Russia with all my heart... (On the work by L. Klinichev)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2023. No. 4. Pp. 104–109.
4. *Andrushchenko E.* «Kartiny Tikhogo Dona» v tvorchestve rostovskikh kompozitorov: 1940–1980-e gody (ocherk 2) [“Pictures of the Quiet Don” in the creative work of Rostov composers: the 1940s–1980s (essay 2)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2024. No. 4. Pp. 7–12.
5. *Pivovarova E.* Printsip tsiklizatsii kak eksperiment v proze v nachale XX v.: k postanovke voprosa [The principle of cyclization as an experiment in prose at the beginning of the 20th century: towards the formulation of the problem]. In: Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika [Bulletin of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism]. 2018. No. 1. Pp. 40–43.
6. *Svetozarova E.* Khorovye kontserty D. S. Bortnyanskogo [Choral Concertos by D. Bortnyansky]: methodological essay. St. Petersburg: St. Petersburg State Institute of Culture, 1992. 72 p.
7. *Belonenko A.* Khorovaya «Teoditseya» Sviridova [Choral “Theodice” by Georgi Sviridov]. In: Sviridov G. Polnoe sobranie sochineniy [Collected Works]. Moscow: National G. Sviridov's Fund, 2001. Vol. XXI: “Chants and Prayers” for Choir a cappella. Pp. I–XLIV.
8. *Lavrent'eva I.* Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedeniy [Vocal forms in the educational course of analyzing musical works]. Moscow: Muzyka, 1978. 80 p.
9. *Krylova A.* Vokal'nyj tsikl: Voprosy teorii i istorii zhanra [Vocal cycle: Problems of the genre theory and history]: lecture. Moscow: Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1988. 48 p.
10. *Asaf'ev B.* Muzykal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]. The 2nd compl. ed. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
11. *Lavlinskiy L.* Solntse krasnoe: Povest' v stikhakh [The Red Sun: A story in poems]. Moscow: Sovremennik, 1984. 142 p.
12. *Lotman Yu.* Struktura khudozhestvennogo teksta [The structure of a text of art]. Moscow: Iskusstvo, 1970. 384 p.

Сорокина Ульяна Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
rengav@rambler.ru
ORCID: 0000-0001-5873-6158

Ulyana V. Sorokina

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
344002, Russia, Rostov-on-Don
rengav@rambler.ru
ORCID: 0000-0001-5873-6158

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 784+78.05

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_27

М. Е. ГИРФАНОВА, В. Р. ДУЛАТ-АЛЕЕВ

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

ФРАНЦУЗСКИЕ МОТЕТЫ ARS NOVA “LUDOWICE PRELUSTRIS FRANCORUM” И “QUI SECUNTUR CASTRA” В КОНТЕКСТЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ АНГЛИИ (ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIV ВЕКА)

В статье рассматривается «музыкальная составляющая» манускрипта F-Pn 571 (1326 год) – два мотета, относящихся к раннему периоду Ars nova во Франции. Указанный том является одним из важных источников по истории мотетного жанра. В частности, освещаемая рукопись позволяет охарактеризовать генезис и функционирование «политического» мотета, зарождающегося в обозначенный период.

Отмечено, что манускрипт фигурировал в качестве дара к помолвке наследного принца Эдуарда, сына английского короля Эдуарда II, и Филиппы, дочери графа Вильгельма I де Эно. Том принадлежал литературной традиции «княжеского зеркала» (“speculum regum”) – представленные в нем сочинения фокусировались вокруг принципов идеального управления государством. При этом названные мотеты предназначались для музыкальных вставок в «Роман о Фовеле» (ок. 1317) – сатирическую поэму, обличающую пороки тогдашней политической и церковной жизни Франции. Таким образом, в «политических мотетах» обсуждались недавние события национальной истории. Однако в томе F-Pn 571 мотеты отсылают уже к аналогичной ситуации в Англии. В мотете “Qui secuntur castra” изначальная критика Ангеррана де Мариньи, советника французского короля Филиппа IV, направлена против Хью Деспенсера младшего – фаворита Эдуарда II. Коронационный мотет “O Philippe prelustris francorum” для Филиппа V адресуется теперь будущему королю Эдуарду III. Вместе с тем рукопись F-Pn 571 может оцениваться как образец тогдашних достижений «нового искусства» Франции (включая элементы изоритмической мотетной техники).

Ключевые слова: манускрипт F-Pn 571, мотет “Ludowice prelustris francorum”, мотет “Qui secuntur castra”, музыкальные вставки для «Романа о Фовеле», Ars nova во Франции, «политический» мотет Ars nova.

Для цитирования: Гирфанова М. Е., Дулат-Алеев В. Р. Французские мотеты Ars nova “Ludowice prelustris francorum” и “Qui secuntur castra” в контексте политической жизни Англии (первая половина XIV века) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 27–37.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_27

M. GIRFANOVA, V. DULAT-ALEEV

Zhiganov Kazan State Conservatoire

FRENCH MOTETS ARS NOVA “LUDOWICE PRELUSTRIS FRANCORUM” AND “QUI SECUNTUR CASTRA” IN CONTEXT OF THE POLITICAL LIFE IN ENGLAND (THE FIRST HALF OF THE 14th CENTURY)

This article examines the “musical component” of manuscript F-Pn 571 (1326) – two motets dating to the early period of the Ars nova in France. This volume is one of the important sources on the history

of the motet genre. In particular, the manuscript under review allows us to characterize the genesis and functioning of the “political” motet, which emerged during this period.

It is noted that the manuscript was presented as a betrothal gift between Crown Prince Edward, son of the English King Edward II, and Philippa, daughter of Count William I of Hainaut. The volume belonged to the literary tradition of the “princely mirror” (“speculum regum”) – the works presented within focused on the principles of ideal governing. These motets were intended as musical inserts into the “Roman de Fauvel” (c. 1317), a satirical poem exposing the vices of French political and ecclesiastical life of that time. Thus, the “political motets” discussed recent events in national history. However, in volume F-Pn 571, the motets now allude to a similar situation in England. In the motet “Qui secuntur castra”, the initial criticism of Enguerrand de Marigny, advisor to the French King Philip IV, is directed against Hugh Despenser the Younger, a favorite of Edward II. The coronation motet “O Philippe prelustris Francorum” for Philip V is now addressed to the future King Edward III. At the same time, the manuscript F-Pn 571 can be assessed as an example of achievements of the French “new art” (including elements of isorhythmic motet technique).

Keywords: manuscript F-Pn 571, motet “Ludowice prelustris francorum”, motet “Qui secuntur castra”, musical interpolations for the “Roman de Fauvel”, French Ars nova, “political” motet Ars nova.

For citation: Girfanova M., Dulat-Aleev V. French motets Ars nova “Ludowice prelustris francorum” and “Qui secuntur castra” in context of the political life in England (the first half of the 14th century). In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 4. Pp. 27–37.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_27



В Национальной библиотеке Франции (фонд рукописей на французском языке, расстановочный шифр F-Pn 571)¹ хранится манускрипт, которому в 2026 году исполняется 700 лет. Упомянутый манускрипт характеризуется как весьма ценный источник по истории мотета XIV века. Данная рукопись содержит два трехголосных мотета, относящихся к раннему периоду Ars nova во Франции. На листе 144 скопирован мотет “Servant regem misericordia / Ludowice prelustris francorum / Rex regum”², на обороте указанного листа, с продолжением на листе 145, – мотет “Detractor est nequissima vulpis / Qui secuntur castra / Verbum iniquum”. Кроме того, сохранилась другая версия названных мотетов: они фигурируют среди музыкальных вставок в «Романе о Фовеле» (“Roman de Fauvel”), включенном в состав аналогичного манускрипта, который датируется примерно 1317 годом (F-Pn 146)³. Однако в последнем источнике партия триплума одного из мотетов⁴ выписана лишь частично (отсутствует нотный текст к последним двум стихам).

Долгое время исследователи полагали, что манускрипт F-Pn 571 предшествовал манускрипту F-Pn 146. Доказательством тому служил прежде всего один из мотетов – “Ludowice prelustris francorum”. В рукописи F-Pn 571 соответствующий текст мотетуса открывается обращением к «Людовику, блистательному королю франков». В манускрипте F-Pn 146 аналогичный фрагмент указанного сочинения (fols. 10v–11r) изменен: здесь упоминается «Филипп, блистательный король франков», при этом нотный текст снабжен посвящением: «Филиппу, который ныне царствует» (“Pour Phelippe qui regne

ores”). Не вызывало сомнений, что речь идет о королях Франции, соответственно Людовике X Сварливом и Филиппе V Длинном. Поскольку первый царствовал раньше⁵, версию мотета с именем Людовика датировали как более раннюю (см., в частности: [1, p. 76]). Однако позднейшее детальное изучение рукописи F-Pn 571 позволило скорректировать общепринятую датировку, соотнеся появление манускрипта с дипломатической миссией королевы Англии Изабеллы Французской в Париже и Валансьене, с переговорами о женитьбе ее сына, будущего короля Англии Эдуарда III, на Филиппе де Эно [2, p. 3–29].

В отечественной музыковедческой литературе указанный манускрипт не освещался. Одно из упомянутых сочинений – “Qui secuntur castra” – было рассмотрено в недавней публикации на предмет присутствия в нем отдельных черт техники изоритмического мотета [3]. В предлагаемой статье будут охарактеризованы существенные историко-политические факторы, способствовавшие появлению манускрипта F-Pn 571, общее содержание данного тома, выявлены цели, преследуемые его создателями и конкретные послания, транслируемые поэтическими текстами мотетов, обозначены связи между рукописными источниками, в которых сохранились вышеназванные произведения.

Как установлено, манускрипт был изготовлен в качестве дара к помолвке наследного принца Англии Эдуарда, сына английского короля Эдуарда II и Изабеллы Французской, с Филиппой, дочерью графа Вильгельма I де Эно и Жанны де Валуа. Графство Эно располагалось на

территории современной южной Бельгии и северной Франции. Вильгельм I (Гийом) Добрый – граф Остревана с 1302 года, граф Эно (Геннегау), Голландии и Зеландии, сеньор Фрисландии с 1304 года – считался одним из наиболее могущественных князей в Европе. Переговоры о помолвке Эдуарда и Филиппы начались, вероятно, в декабре 1325 года, после того как графиня Жанна де Валуа прибыла в Париж на похороны своего отца Карла де Валуа; здесь же находилась в это время Изабелла Французская. С января 1326-го переговоры велись полным ходом, их заключительная стадия совпала с летними месяцами. Так, в начале августа королева Англии, принц Эдуард и сопровождающая их свита прибыли в графство Эно. Граф Вильгельм поспешил пригласить королевских особ в Валансьен, где им был оказан самый радушный прием.

Брак мотивировался политическими соображениями, однако молодые люди сразу прониклись взаимной симпатией. Если верить «Хроникам» Жана Фруассара (их автор опирался на рассказ самой Филиппы⁶), из дочерей графа «юный Эдуард, который впоследствии стал королем Англии, увлекся именно Филиппой и выказал ей больше любви и внимания, чем всем остальным... И юная девушка свела с ним более близкое знакомство и чаще находилась в его обществе, чем любая из ее сестер» [4, с. 36]⁷. В другой редакции «Хроник» описываются подробности расставания Филиппы с Эдуардом: «Перед самым отъездом королева расцеловала всех графских детей, одного за другим. Так же поступил и ее юный сын Эдуард. Когда он простился с Филиппой де Эно, которая впоследствии стала королевой Англии, она принялась очень громко плакать. У нее спросили, почему она рыдает. «Потому, – объяснила она, – что мой милый кузен Эдуард Английский меня покидает, а я к нему уже очень привязалась»» [Там же, с. 239].

Договор о браке был подписан 27 августа в Монсе – столице графства Эно. Принц поклялся на Евангелии, что в течение двух лет женится на Филиппе. Часть приданого, полученная женихом, была незамедлительно предоставлена в распоряжение Изабеллы Французской. С помощью денег, войска и флота графства Эно (а также средств, полученных ранее от короля Франции Карла IV, брата Изабеллы) она предприняла военное вторжение в Англию и свергла с английского престола своего мужа Эдуарда II.

Подтверждение того, что книга предназначалась в качестве дара, сопутствующего помолвке, обнаруживается в самом начале описываемого манускрипта. На листе 6, после оглавления, расположены две миниатюры (Иллюстрация 1). Их сюжеты связаны с определенными события-

ми библейской истории – сотворением Адама и Евы (правая миниатюра) и явлением Вифлеемской звезды (левая миниатюра). Выбор сюжетов для миниатюр символичен. Бог благословляет Адама и Еву, подобно как благословенна пара Эдуарда и Филиппы. Вифлеемская звезда возвещает о рождении Иисуса Христа, Царя Иудейского; тем самым запечатлевается приход в мир нового короля.

По краям от миниатюр, на полях, изображены в полный рост женская и мужская фигуры: слева – дама с книгой, справа – молодой человек с восседающим соколом на левой руке. Одевание дамы довольно сильно повреждено, однако на плаще просматривается красный лев с фамильного герба Филиппы. Детали облачения молодого человека: пурпурный цвет туники в качестве фона для трех золотых леопардов (идуших настороже, согласно геральдической терминологии), украшающий голову жемчужный венок – соотносятся с наследником английского престола. Бесспорно, здесь представлены Филиппа и Эдуард. По-видимому, книга в руках дамы – это именно описываемый подарок. Изображение венка из жемчуга вместо короны позволяет довольно точно определить время завершения работы над манускриптом: он был закончен до коронации Эдуарда III, состоявшейся 1 февраля 1327 года.

На рамках миниатюр по углам расположены щиты с гербами. Соответствующая эмблематика в обоих верхних углах правой миниатюры характеризует происхождение жениха, принца Эдуарда, по отцовской и материнской линии. Слева расположен щит с гербом дома Плантагенетов (к последнему принадлежал отец Эдуарда, король Англии Эдуард II) – три золотых леопарда, идущих настороже, в красном поле. Справа изображен щит с гербом дома Капетингов (это указывает на происхождение матери Эдуарда, Изабеллы Французской, она была дочерью короля Филиппа IV Красивого) – золотые геральдические лилии в лазоревом поле. На щите присутствует красный ламбель с пятью лентами, что может трактоваться как символическая отсылка к Филиппу Красивому, деду Эдуарда III⁸. Остальные гербы связаны с графом Вильгельмом I де Эно, отцом Филиппы. При этом обнаруживается некая система в их отборе и расположении. Четыре щита в углах левой миниатюры украшены гербами предков Вильгельма I де Эно по отцовской и материнской линии через одно поколение. Левая сторона отведена отцовской линии⁹, правая – материнской¹⁰. Остальные щиты с гербами в нижних углах правой миниатюры указывают на сферы политических интересов Вильгельма I де Эно¹¹.

Данный том принадлежал литературной традиции, именуемой «княжеским зеркалом» (“speculum regum”). Такие «зеркала» обычно создавались для молодого и неопытного наследника престола к моменту его интронизации; содержание подобных рукописей фокусировалось вокруг принципов идеального управления государством.

Манускрипт содержит, помимо мотетов, два бестселлера Средневековья. Первый из них – «Книга сокровищ» (“Li livres dou tresor”) Брунетто Латини, флорентийского поэта, ученого и государственного деятеля (fols. 6r–122r), созданная последним во время пребывания во Франции – с 1260 по 1266 год. «Книга сокровищ», написанная по-французски, стала первой энциклопедией на европейском языке. Здесь же находится псевдо-аристотелевский трактат «Секрет секретов» (“Secretum Secretorum”) арабского происхождения, переведенный на латынь около 1232 года каноником Филиппом из Триполи (fols. 124r–143r). Трактат изложен в форме письма, адресованного Аристотелем его ученику Александру Македонскому. В тексте приводятся наставления, связанные с искусством государственного управления и надлежащим поведением царя, а также практические советы по самым различным вопросам – от науки и медицины до здорового образа жизни, астрологии, физиогномики, алхимии, нумерологии и магии. Помимо этого, в томе содержатся молитвы (fol. 143r–v).

Завершается манускрипт повестью назидательного характера, иллюстрированной 40 миниатюрами, о лошади по кличке Фовен (fols. 146r–150v). Автор, называющий себя в первой строке текста – Рауль де Пети, – изображен на первой миниатюре. Ему показывает язык Фовен, запечатлеваемая на второй миниатюре. При этом лошадь, восседающая на троне, окружена атрибутами королевской власти (Иллюстрация 2).

Ранее описываемый том содержал и другие тексты. На обороте первого листа сообщается, что собрание включало в себя книгу Юлия Цезаря, руководство для принцев, описание коронационного обряда королей Франции.

Мотеты приносят в данный манускрипт злободневность и политическую остроту. Указанные композиции связаны с происходящими актуальными событиями, и в соответствующих текстах упоминаются фактические участники этих событий.

Первым здесь помещен мотет “Ludowice prelustris francozum” (Иллюстрация 3; Пример 1) на заимствуемый первоисточник – фрагмент “Rex regum et dominus dominancium” («Царь царей и Господь господствующих»)¹² из заключительного раздела респонсория “Esse

apparebit Dominus super nubem candidam” («Вот, явится Господь в светлом облаке»), соотносимо с третьим воскресеньем Адвента. Духовный смысл Адвента двоякий: это время радостного ожидания Рождества и покаяния, инспирируемого размышлениями о грядущем втором пришествии Христа. Третье воскресенье Адвента несколько отличается по тематике от других дней указанного периода. В евангельских воскресных чтениях подчеркивается радость от приближающегося Рождества. Это как нельзя лучше соответствует мотету, наделяемому коронационными функциями, знаменующему восхождение на трон нового короля, с которым связываются надежды на лучшее, справедливое правление.

В теноре говорится о Царе Небесном, в поэтических текстах мотетуса и триплума – о царе земном. В триплуме содержатся наставления будущему королю как управлять государством, дополняемые предостережениями, которые призваны охранить самодержца от неверных поступков¹³:

Servant regem misericordia
et veritas necnon clementia.
Iudicii rex sedens solio
malum tollit aspectu proprio.
Rex sapiens dissipat impios
insipiens erigit inscios.
Impietas regis si tollatur
iusticia thronus roboratur.
Iudicium causam determinat
iusticia falsum eliminat.
Mendacia rex qui libens audit
omnes servos impios exaudit.
Clemencia regis laudabilis,
severitas eius terribilis.
Bona terra cuius rex nobilis
sed ve terre si sit puerilis.
Melior est pauper et sapiens
atque puer quam rex insipiens.
Rex hodie est et cras moritur;
iuste vivat et sancte igitur.

Да хранят короля сострадание и правда, а также милосердие. Король, сидящий на престоле суда, уничтожает зло одним только своим взглядом. Мудрый король гонит прочь бесчестных, неразумный возвышает невежественных. Если нечестие короля будет устранено, справедливость укрепит трон. Суд устанавливает причину, справедливость уничтожает ложь. Король, который охотно внимает неправде, прислушивается ко всякому бесчестному слуге. Милосердие короля достойно похвалы, его суровость внушает ужас. Прекрасна земля, чей король благороден, но горе земле, если он инфантилен.

Лучше бедный и мудрый – хоть и дитя, – чем неразумный король. Сегодня он – король, а завтра умрет, поэтому пусть живет справедливо и свято.

Текст мотетуса обращен к определенной королевской персоне¹⁴. Молодому королю следует поспешить с выполнением его клятвенных обещаний, чтобы оказаться достойным своих прославленных предков:

Ludowice prelustris francorum
rex insignis iuvenis etate
consilio utere proborum
in proavi degens sanctitate
ecclesie pacis tenens lorum
ac iudicans plebem equitate.
Aggredere gentem paganorum:
spondidisti! Nunc accelera te
ut conformis sis principum quorum
nomina sunt laudis approbate!

Людовик, блистательный франков король, отмеченный возрастом молодости! Пользоваться советом праведных, живя в святости своего предка, держа бразды правления с благословения церкви и судя народ беспристрастно; бороться с племенем язычников – ты клятвенно обещал! Теперь поспеши, чтобы стать подобным властителям, чьи имена заслужили славу!

Далее в манускрипте следует мотет “Qui secuntur castra”. Он также сочинен на заимствуемый первоисточник – начальную фразу респонсория “Verbum iniquum et dolosum longe fac a me, Domine” («Слово несправедливое и коварное удали от меня, Господи»); при этом мелодия сохраняется, а словесный текст перерабатывается. В последнем соединены фрагменты из двух Псалмов – 40-го: “verbum iniquum” («слова несправедливого», стих 9) и 5-го: “et dolosum abhominabitur Dominus” («и коварного гнушается Господь», стих 7). Псалмы 5 и 40 были сочинены царем Давидом во время тяжелого испытания – предательства его сына Авессалома, пытавшегося узурпировать трон. В Псалме 5 Давид обрушивается на лживых, нечестивых, творящих беззаконие врагов, в 40-м обличает лжецов и изменников, окружавших его (включая Ахитофела, на которого Давид ранее полагался).

В поэтических текстах мотетуса и триплума говорится об интриганах, пользующихся доверием сильных мира сего и повсеместно распространяющих «несправедливое и коварное слово»¹⁵.

В тексте мотетуса противопоставлены те, кто честен в своем служении, расчетливым корыстолюбцам, прибегающим ради собственной выгоды к обману и лести:

Qui secuntur castra sunt miseri
car povvement sont service meri
fidelibus qui bene serviunt
sanz mesprison et de vrai cueur seri:
de calice tales bibunt meri.
Mes li graeur qui ades servi ont
mendaciis tanquam nugigeri
plus conques mes a gens sont entheri:
hij de fece bibunt et sciciunt.
Duques adonc que bien fait ont peri
hos duc deus ad portas inferi.

Те, кто несут службу, – несчастны, ибо служба оплачивается скудно верным, кто служит исправно, без провинностей и с правдивым и чистым сердцем: такие пьют из чаши вино. Но льстецы, которые всегда служат, прибегая к обману, подобно торговцам барахлом, ценятся людьми больше, чем когда-либо: эти пьют осадок и томятся жаждой. Поэтому – так как добрые дела совершаются впустую – веди последних, Боже, к вратам ада.

В тексте триплума фигурирует конкретная персона, хотя и представленная в образе «негоднейшего лиса» (иносказательно). Кроме того, упоминаемый в тексте де Пекиньи, «могущественный господин», является реальным историческим лицом – жившим в то время французским бароном Ферри де Пикиньи:

Detractor est nequissima vulpis,
par ses mesdis grieve autrui et lui pis.
Sed non minus adulator blandus
car il deçoit roys, princes, contes, dus.
Omnibus sunt tales fugiendi
et li uns plus que li autres s'en di.
Detrahete ulli vel audire
ont mesdisant de vouloir desire.
Huius modi quid dampnabilius?
Jugier se doit reison et non li us.
De Pinquegni o vice domine!
Par tele gent prince ont determiné
in subditos quoscunque grassari.
Dont est pitiez s'en sont pluseurs mari.
Ecclesias palam expoliant
souz espece de bien mal paliant.
Iuste deus detractores lue
de leur mesdis, car il sont trop luié.

Клеветник – негоднейший лис, своей клеветой он вредит другим и еще больше себе. Но он – не менее вкрадчивый льстец, ибо обманывает королей, принцев, графов, герцогов. Таких следует избегать всякому, и одного из них больше, чем других. Оклеветать кого-либо или услышать клевету он желает. Что более заслуживает осуждения? Искоренять следует причину, а не следствие. Де Пикиньи, о

могущественный господин! Он способствовал тому, чтобы принцы решили идти против некоторых подданных. Жаль, многие пострадали от этого. Они открыто грабят церкви, под предлогом добра злословят. Боже справедливый, очисти клеветников от их клеветы, ибо они в грязи сверх всякой меры.

Есть основания полагать, что мотеты специально предназначались для вставок в «Роман о Фовеле», помещенный в том F-Pn 146¹⁶. Всего здесь содержатся 34 мотета. Девять из них комментируют политические события, происходившие во Франции в период с 1312 по 1317 год (перечень мотетов с указанием, какие политические события в них описываются, приводит Э. Рознер [5, р. 24]). Именно в «Романе о Фовеле» тематика мотета обогащается новой областью – в его текстах теперь обсуждаются злободневные или общественно значимые политические темы. Мотеты “*Qui secuntur castra*” (fol. 4r) и “*O Philippe prelustris francorum*” (fols. 10v–11r) входят в данный круг. Здесь фигурируют важные лица из истории Франции: король Филипп V, барон Ферри де Пикиньи, главный советник короля Филиппа IV Ангерран де Мариньи (в облике лиса)¹⁷.

Следует заметить, что манускрипты F-Pn 146 и F-Pn 571 принадлежали к единой литературной традиции. Согласно комментариям исследователей, (более ранний том F-Pn 146) предназначался члену королевской семьи, продолжая линию “*admonitio regum*” («наставлений королям») [5, р. 21, 53]. «Роман о Фовеле» представлял собой масштабную сатирическую поэму, вдохновляемую идеей обличения пороков тогдашней политической и церковной жизни Франции. Центральной фигурой произведения выступал жеребец по кличке Фовель, наделенный всевозможными человеческими недостатками. Лошадь с практически тем же именем и сходными повадками появлялась далее в томе F-Pn 571. Поэма задумывалась в качестве своеобразного политического манифеста, призывающего к справедливому государственному управлению.

Скорее всего, данный проект возглавляла очень влиятельная персона – Карл де Валуа, брат короля Филиппа IV и отец Жанны де Валуа, тогда как манускрипт создавался в кругах, связанных с Королевской канцелярией. На обороте листа 23 вставка между стихами 2886 и 2887 оригинальной стихотворной поэмы содержит указание имени ее автора – Жерве дю Бю, – а также лица, ответственного за стихотворный и музыкальный материал, который был добавлен в поэму, – Шайю де Пестена. Оба служили нотариусами в Королевской канцелярии: Жерве дю Бю – как минимум с 1313 по 1345 год, Шайю де

Пестен (идентифицируемый современным исследователем как Жофруа Анжелор) – с 1307 по 1327 [8, р. 506]. Был связан с Королевской канцелярией и Филипп де Витри, крупнейший представитель «нового искусства» во Франции, по всей видимости, курировавший музыкальную часть расширенной версии «Романа о Фовеле». В 1328 году Витри сам получил должность нотариуса в Королевской канцелярии [9, р. 804].

Французские мотеты без каких-либо затруднений могли попасть в том, предназначенный для английского наследного принца. Как указывают исследователи, посольство Изабеллы, находясь во Франции, контактировало по вопросам документации с Королевской канцелярией. Известно, в частности, что запись о принесении оммажа¹⁸ английским принцем Эдуардом французскому королю Карлу IV за континентальное владение Англии – Гиень (24 сентября 1325 года) – была заверена тремя нотариусами, главным из которых числился Жерве дю Бю [2, р. 7].

Французское музыкальное «новое искусство» в первой половине XIV века считалось наиболее передовым. В свою очередь, мотеты “*O Philippe prelustris Francorum*” и “*Qui secuntur castra*” были написаны в «новом» стиле. Мотет “*Qui secuntur castra*” уже характеризовался рядом признаков изоритмического мотета, создание которого современники приписывали именно Филиппу де Витри. Но вряд ли английскую королеву интересовали музыкальная ритмика или композиционная структура данных мотетов. Для партии Изабеллы указанные сочинения представлялись актуальными благодаря содержанию поэтических текстов.

Мотет “*Qui secuntur castra*”, направленный против всемогущего Ангеррана де Мариньи, вполне мог ассоциироваться и с аналогичной конфликтной ситуацией в Англии: Изабелла противостояла фавориту Эдуарда II, Хью Деспенсеру младшему, фактически узурпировавшему власть. С последним же теперь, без сомнения, ассоциировался и «негоднейший лис», однако в тексте триплума остался Пикиньи: в период активной подготовки вторжения в Англию с целью свержения правящего короля никто бы не стал заменять это имя, оглашая заговорщиков.

Другой мотет, “*Ludowice prelustris francorum*”, по-видимому, в первоначальном варианте адресовался Людовику X, а уже затем – Филиппу V [5, р. 24]. Но ко времени появления манускрипта F-Pn 571 обоих уже не было в живых¹⁹. Вероятно, обращение к Людовику можно интерпретировать как отсылку к королю Франции Людовику IX Святому, что приобретало символическое значение [2, р. 19]. По материнской линии принц Эдуард являлся прямым по-

томком Людовика Святого. Более того, генеалогическое древо Филиппы также напрямую восходило к Святому Людовику. Восхваляя последнего, текст мотетуса подчеркивал происхождение будущих супругов от знаменитого предка. Впрочем, допустимые аналогии этим не исчерпывались. Как прямой потомок французских королей, Эдуард являлся законным претендентом на корону Франции. Его притязания на французский престол в скором времени стали поводом для начала Столетней войны между Англией и Францией.

Разумеется, несколько странным выглядит рассуждение о том, что Св. Людовик только собирается править, выполнять данные им обещания, жить в святости, подобно своему предку (но какому?). Представляется допустимой следующая гипотеза. Людовик д'Эвре, дядя Изабеллы, и французские дворяне из его свиты, прибывшие в Англию незадолго до рождения наследного принца Эдуарда, хотели назвать первенца английской королевы Людовиком, в память о Людовике Святом, а также в честь дяди Изабел-

лы и ее брата – впоследствии короля Франции Людовика X. Но король Эдуард II и местные английские дворяне полагали, что наследник должен именоваться Эдуардом, как его отец и дед, и добились своего [10, с. 109]. Не появилось ли в начале коронационного мотета заветное имя, которое было ранее предназначено для наследника английского престола определенными кругами?

Манускрипт, несомненно, был доставлен в Англию – скорее всего, с Филиппой и ее свитой. Позднее он оказался в собственности Генри Гросмонта, с 1351 года – первого герцога Ланкастерского, что удостоверяет соответствующая гербовая печать²⁰. Возможно, упомянутые мотеты переписывались (в частности, некоторые мотеты из «Романа о Фовеле» сохранились также в английских источниках [2, р. 22–23]). В любом случае, нотные тексты из манускрипта F-Pn 571 должны были привлечь внимание английских музыкантов²¹, и не исключено, что указанный том содействовал распространению достижений французского «нового искусства» в Англии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84510972/f1.item.zoom> (дата обращения: 10.09.2025). В статье используются аббревиатуры рукописей по Международному каталогу музыкальных источников (Répertoire International des Sources Musicales – RISM).

² Первому упоминанию мотета сопутствует его полное название, с указанием инципитов всех поэтических текстов, при последующих упоминаниях – сокращенное, включающее только инципит текста мотетуса.

³ Указанный том хранится в Национальной библиотеке Франции (фонд рукописей на французском языке, расстановочный шифр 146). URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f1.item.zoom> (дата обращения: 10.09.2025).

⁴ Речь идет о мотете “O Philippe prelustris francorum” (fols. 10v–11r).

⁵ Людовик X Сварливый был коронован 24 августа 1315 года и скоропостижно скончался 5 июня 1316-го. Сын Людовика X, Иоанн I Посмертный, родился уже после смерти отца, 15 ноября, и умер через пять дней. Следующим на трон Франции взошел Филипп V Длинный, младший брат Людовика X. Коронация Филиппа V состоялась 9 января 1317 года.

⁶ Фруассар служил хронистом при дворе английской королевы Филиппы с 1361 по 1369 год.

⁷ Фруассар ошибается, утверждая: «В ту пору у графа было целых четыре дочки: Маргарита, Филиппа, Жанна и Изабелла» [4, с. 36]. В Эно могли находиться Филиппа, Жанна и Изабелла – возраст последней составлял примерно 3 года.

⁸ Современи Эдуарда Черного Принца – старшего сына короля Эдуарда III – три ленты ламбеля располагались на щите наследника при живом отце, пять лент – при живом деде. Указанный герб идентифицировался как принадлежащий роду Артуа [2, р. 15], однако в упомянутом случае фигурировал красный ламбель с тремя лентами.

⁹ В левом верхнем углу расположен щит с гербом графства Эно – стоящий на золотом поле черный лев с красными когтями и красным языком. Герб был принят Жаном I де Авеном, дедом Вильгельма I де Эно. В нижнем левом углу расположен щит с гербом графства Голландии – стоящий на золотом поле красный лев с синими когтями и синим языком, отсылающий к Аделаиде Голландской, бабке Вильгельма I де Эно.

¹⁰ В правом верхнем углу находится щит с гербом графства Люксембург – стоящий на серебряном поле с пятью горизонтальными синими полосами коронованный красный двухвостый лев с золотыми когтями и золотым языком. Герб был принят Генрихом V Белокуроым (Люксембургским), дедом Вильгельма I де Эно. Щит с гербом графства Бар в правом нижнем углу – две золотые рыбы на лазоревом поле, усеянном золотыми мечевидными крестами, – связан с Маргаритой де Бар, бабкой Вильгельма I де Эно.

¹¹ В левом углу расположен щит с гербом города Мехелена (управляемого Вильгельмом I де Эно в 1313–1318 годах), в правом – герцогства Брабант-Лимбург.

¹² Эта же фраза присутствует в начале молитвы, обращенной к Богу, в протоколе торжественной церемонии, которому следовали при коронации в Реймсе французских королей, начиная с Филиппа III (15 августа 1271 года), на протяжении всего XIV века.

¹³ Подстрочные переводы цитируемых поэтических текстов мотетов на русский язык выполнены М. Е. Гирфановой.

¹⁴ О «Людвиге, блистательном короле франков» см. далее.

¹⁵ Поэтические тексты мотета “Qui secuntur castra” с переводами на русский язык цит. : [3, с. 89].

¹⁶ О манускрипте F-Pn 146 см.: [5; 6]; публикация на русском языке: [7].

¹⁷ Обстоятельный анализ содержания текстов мотета “O Philippe prelustris francozum” см. в изд.: [6, р. 215–231].

¹⁸ Оммаж – в средневековой Западной Европе церемония заключения вассального договора между вассалом и сеньором.

¹⁹ Филипп V скончался 3 января 1322 года.

²⁰ Первое упоминание о манускрипте относится к 1396 году, когда названный том был приобретен для библиотеки Людовика герцога Орлеанского.

²¹ Уже на этапе подготовки данного тома копированием мотетов занимался английский переписчик (судя по характеру почерка) [2, р. 17]. Следует заметить, что мотеты записаны более поздней, по сравнению с версией в «Романе о Фовеле», нотацией.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Иллюстрация 1
F-Pn 571. Миниатюры «Сотворение Адама и Евы» и «Явление Вифлеемской звезды» (fol. 6r) [с реконструированными щитами]



Иллюстрация 2
F-Pn 571. Миниатюры №№ 1 и 2 к «Повести о Фовене» Рауля де Пети (fol. 146r)



Иллюстрация 3
F-Pn 571. Мотет "Ludowice prelustis francorum".
Начало партий мотетуса и триплума (fol. 144r)

Ludowice pre
lustis francorum
rex insignis u
uenit emere consilio utere pbor in pau de

Eruat regem misericordia
ueritas necno clemencia iudicij rex sedes
solio malum tollit aspectu proprio rex sapiens
dissipat impios insipiens erigit infimos

3x8

Ser-vant re-gem mi-se-ri-cor-di-a et

Lu-do-wi-ce pre-lu-stris

Rex regum

ЛИТЕРАТУРА

1. The Polyphonic Music of the Fourteenth Century / ed. by L. Schrade. Commentary to Vol. I: "The Roman de Fauvel". The Works by Philippe de Vitry. The French Cycles of the Ordinarium Missae. Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1956. 156 p.
2. Wathey A. The Marriage of Edward III and the Transmission of French Motets to England // Journal of the American Musicological Society. 1992. Vol. 45. № 1. Pp. 1–29.
3. Гирфанова М. Е. Еще один изоритмический мотет в «Романе о Фовеле»? // Музыкальная академия. 2024. № 2. С. 80–95.
4. Фруассар Ж. Хроники: 1325–1340 / публ. М. В. Аникиевой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. 654 с.
5. "Le Roman de Fauvel" in the edition of Mesire Chaillou de Pesstain: A reproduction in facsimile of the complete manuscript, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français, 146 / Introduct. by E. H. Roesner, F. Avril and N. F. Regalado. New York: Broude Brothers, 1990. 60 p.+88 l.
6. "Fauvel" Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146 / ed. by M. Bent and A. Wathey. Oxford: Clarendon Press, 1998. 668 p.
7. Гирфанова М. Е. "Roman de Fauvel", Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français, 146. Часть 1: Состав манускрипта и его авторы (К 700-летию манускрипта «Roman de Fauvel») // Музыка: Искусство, наука, практика. 2016. № 2. С. 9–21.
8. Lalou É. "Le Roman de Fauvel" à la chancellerie Royale // Bibliothèque de l'École des Chartes. 1994. Vol. 152. № 2. Pp. 503–509.
9. Bent M., Wathey A. Vitry, Philippe de // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed.: in 29 vols. / ed. by S. Sadie. London: Macmillan, 2001. Vol. XXVI. Pp. 803–813.
10. Уэйр Э. Французская волчица – королева Англии: Изабелла. М.: АСТ–Астрель, 2010. 635 с. URL: <https://litvek.com/br/270000?p=32> (дата обращения: 10.09.2025).

REFERENCES

1. The Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Ed. by L. Schrade. Commentary to Vol. I: "The Roman de Fauvel". The Works by Philippe de Vitry. The French Cycles of the Ordinarium Missae. Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1956. 156 p.
2. Wathey A. The Marriage of Edward III and the Transmission of French Motets to England. In: Journal of the American Musicological Society. 1992. Vol. 45. No. 1. Pp. 1–29.
3. Girfanova M. Eshche odin izoritmicheskiiy motet v "Romane o Fovele"? [One More Isorhythmic Motet in "Roman de Fauvel"?]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2024. No. 2. Pp. 80–95.
4. Fruassar J. Khroniki: 1325–1340 [Chronicles: 1325–1340]. Prep. to publ. by M. Anikieva. St. Petersburg: St. Petersburg University, 2008. 654 p.
5. "Le Roman de Fauvel" in the edition of Mesire Chaillou de Pesstain: A reproduction in facsimile of the complete manuscript, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 146. Introd. by E. H. Roesner, F. Avril and N. F. Regalado. New York: Broude Brothers, 1990. 60 p.+88 l.
6. "Fauvel" Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds français 146. Ed. by M. Bent and A. Wathey. Oxford: Clarendon Press, 1998. 668 p.

7. *Girfanova M.* "Roman de Fauvel", Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 146. Chast' 1: Sostav manuskripta i ego avtory (K 700-letiyu manuskripta "Roman de Fauvel") ["Roman de Fauvel", Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 146. Part 1: The authors and composition of the manuscript (on the 700th anniversary of manuscript "Roman de Fauvel")]. In: *Muzyka: Iskusstvo, nauka, praktika* [Music: Art, Scholarship, Practice]. 2016. No. 2. Pp. 9–21.
8. *Lalou É.* "Le Roman de Fauvel" à la chancellerie Royale. In: *Bibliothèque de l'École des Chartes*. 1994. Vol. 152. No. 2. Pp. 503–509.
9. *Bent M., Wathey A.* Vitry, Philippe de. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed.: in 29 vols. Ed. by S. Sadie. London: Macmillan, 2001. Vol. XXVI. Pp. 803–813.
10. *Ueyr A.* Frantsuzskaya volchitsa – koroleva Anglii: Izabella [The She-Wolf of France, Queen of England: Isabella]. Moscow: AST–Astrel, 2010. 635 p. URL: <https://litvek.com/br/270000?p=32> (date of application: 10.09.2025).

Гирфанова Марина Евгеньевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки
Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова
Россия, 420015, Казань
grfn@inbox.ru
ORCID: 0000-0003-4411-407X

Marina E. Girfanova

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music Theory and History
Zhiganov Kazan State Conservatoire
Russia, 420015, Kazan
grfn@inbox.ru
ORCID: 0000-0003-4411-407X

Дулат-Алеев Вадим Робертович

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, ректор
Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова
Россия, 420015, Казань
vd-ali@yandex.ru
ORCID: 0009-0000-3578-9230

Vadim R. Dulat-Aleev

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music Theory and History, Rector
Zhiganov Kazan State Conservatoire
Russia, 420015, Kazan
vd-ali@yandex.ru
ORCID: 0009-0000-3578-9230

Т. В. ФРАНТОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**О «НЕПРАВИЛЬНОЙ» МНОГОТЕМНОСТИ В БАРОЧНЫХ ФУГАХ
(К ПРОБЛЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ КЛАССИФИКАЦИИ
ФУГИРОВАННЫХ ФОРМ)**

Музыка XX – начала XXI века нередко характеризуется искусствоведением как новейшая эпоха расцвета полифонического искусства. Интенсивное и многоплановое преобразование традиционных средств выразительности в композиторской практике благоприятствует существенному развитию научной мысли, обращенной к полифоническим ресурсам музыкального искусства – современным и применяемым на протяжении более ранних исторических периодов. Заметно обновляются и учебники полифонии, предназначенные для музыкальных вузов. При этом существующие расхождения в позициях различных авторов по некоторым вопросам достигают уровня принципиальной теоретической дискуссии. Показательный пример – описание структурного и тематического своеобразия некоторых разновидностей фуги, активно совершенствуемое отечественными музыковедами. В частности, специфика многотемных фуг вплоть до недавнего времени интерпретировалась на основании теоретических положений, утвердившихся в XIX – первой четверти XX столетия (Э. Ф. Рихтер, Л. Бусслер, Э. Праут). Между тем неуклонное расширение диапазона музыкальных стилей и круга сочинений различных исторических эпох, вовлеченных в современную концертную и педагогическую практику, развитие музыкально-теоретической науки способствуют возникновению проблемы, требующей сравнительного анализа и углубленного изучения. Так, в новейших учебниках полифонии Н. А. Симаковой и А. П. Милки феномен многотемной фуги осмысливается по-разному. При этом оба названных пособия отличаются высоким уровнем разработки теоретических проблем, что благоприятствует их активному использованию в образовательном процессе отечественных вузов. На основании аналитического сопоставления текстов автор статьи приходит к выводу о реальной «комплементарности» и возможном параллельном использовании названных пособий в современной учебной практике.

Ключевые слова: полифония свободного стиля XVII–XVIII веков, многотемные фуги, современные учебные пособия для музыкальных вузов, фуги с присоединяемыми темами, общая классификация многотемных фуг.

Для цитирования: Франтова Т. В. О «неправильной» многотемности в барочных фугах (к проблеме современной классификации фугированных форм) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 38–47.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_38

T. FRANTOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**ON THE “INCORRECT” MULTI-THEME COMPOSITION
IN BAROQUE FUGUES (TOWARDS A PROBLEM
OF CONTEMPORARY CLASSIFICATION OF THE FUGAL FORMS)**

Music of the 20th and early 21st centuries is often characterized by art scholarship as the latest era of polyphonic flourishing. The intensive and multifaceted transformation of traditional expressive means in compositional practice has fostered significant advances in scholar thought focused on the polyphonic resources of musical art – both contemporary and those employed throughout earlier historical periods. Textbooks on polyphony for music schools are also being significantly updated. At the same time, existing differences in the positions of various authors on certain issues have reached the level of fundamental theoretical debate. A telling example is the description of the structural and thematic uniqueness of certain

varieties of fugue, actively refined by Russian musicologists. In particular, the specific features of multi-themed fugues were, until recently, interpreted based on theoretical propositions established in the 19th and first quarter of the 20th centuries (E. F. Richter, L. Bussler, E. Prout). Meanwhile, the steady expansion of the range of musical styles and works from various historical periods involved in contemporary concert and pedagogical practice, along with the development of music theory, has given rise to a problem requiring comparative analysis and in-depth study. For example, the latest polyphony textbooks by N. Simakova and A. Milka conceptualize the phenomenon of the multi-theme fugue differently. However, both textbooks are distinguished by a high level of theoretical development, which favors their active use in the educational process at Russian high schools. Based on an analytical comparison of the texts, the author concludes that these textbooks offer genuine “complementarity” and the potential for parallel use in contemporary teaching.

Keywords: free-style polyphony of the 17th–18th centuries, multi-theme fugues, contemporary manuals for high schools of music, fugues with added themes, general classification of multi-theme fugues.

For citation: Frantova T. On the “incorrect” multi-theme composition in Baroque fugues (towards a problem of contemporary classification of the fugal forms). In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 38–47.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_38



Теория фуги, как и в целом теоретическая наука о музыке, находится в постоянном движении, в поисках истины. Интересующая нас проблема тематической и композиционной организации многотемной фуги не является исключением. Более того, современные исследователи предлагают не только различные варианты истолкования данной проблемы, но и фактически взаимоисключающие концептуальные подходы к ней. Можно ли найти общее решение указанной проблемы, вполне адекватное композиторской практике и при этом отвечающее потребностям учебного курса полифонии? Решению данной задачи и посвящена публикуемая статья.

В главе 5 второго тома фундаментального учебника Н. А. Симаковой «Контрапункт строгого стиля и фуга» представлена весьма подробная классификация многотемных фуг [1]. Эта классификация, наряду с описаниями двух общепринятых и широко распространенных разновидностей (многотемные фуги с отдельным или совместным экспонированием тем) содержит пункт, далеко не типичный для традиционных учебных пособий: многотемные фуги с присоединяющимися темами (второй, третьей и т. д.). Суть данной разновидности обуславливается тем, что вторая (третья) тема может не иметь собственной экспозиции, появляясь сразу в контрапунктическом соединении с первой темой [1, с. 226]¹. Упомянутую разновидность (без определения «фуга с присоединяющейся темой») давно зафиксировали многие отечественные теоретики – В. А. Золотарев [2, с. 205], И. В. Способин [3, с. 351], В. В. Протопопов [4, с. 53], Т. Ф. Мюллер [5, с. 262], В. П. Фраенов [6, с. 61]. В книге А. Г. Чугаева рассмотрено явление, именуемое фугой «промежуточного типа»; при этом автор отмечает несколько важных черт такого рода компо-

зиций² [7, с. 219]. Как известно, еще В. А. Золотарев называл «промежуточной» форму фуги рассматриваемого вида [2, с. 169]; аналогичной точки зрения придерживается и Е. В. Вязкова [8, с. 98]. Таким образом, констатация существования описанной разновидности фуги – промежуточной между простой (однотемной) и двойной (многотемной) – не была чем-то новым для отечественного музыкознания. Индивидуальный вклад Н. А. Симаковой в освещение данного частного вопроса заключается в предлагаемом – весьма удачном, по нашему мнению, – авторском термине: фуга с особым регламентом распределения тематического материала получила соответствующее специальное наименование.

Казалось бы, проблема наконец-то обрела естественное разрешение: для особой разновидности многотемной фуги была найдена самостоятельная терминологическая номинация. Однако простых решений, как известно, в музыковедческой науке не бывает. В 2016 году увидел свет новый двухтомный учебник «Полифония» А. П. Милки [9]; во втором томе этого издания, в главе о сложной фуге, сказано: «Сложные фуги подразделяются на две основные типологические группы: фуги с совместным экспонированием тем (фуги с совместной экспозицией), фуги с отдельным экспонированием тем (фуги с отдельной экспозицией» [9, с. 168]. Ни о каких других разновидностях (с присоединяемой темой) в тексте данной главы учебника А. П. Милки не говорится. Соответствующую позицию разделяют и некоторые другие отечественные ученые-полифонисты – С. С. Скребков [10, с. 260], К. И. Южак [11, с. 77], А. И. Янкус [12, с. 23].

Так сложилась история аналитического освещения многотемной фуги, что во многих учебниках XX столетия рассматривается одно и

то же произведение – *cis-moll'*ная fuga из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (Пример 1). При этом специалисты (В. А. Золотарев, Н. А. Симакова, Т. Н. Дубравская, Т. Ф. Мюллер) определяют ее как тройную (с тремя темами). В свою очередь, А. П. Милка на протяжении всей главы о сложных fugaх также неоднократно обращается к анализу этой fuga, придерживаясь иной точки зрения: «...рассматриваемую fuga следует квалифицировать не как тройную, а как простую с удержанными противосложениями» [9, с. 188]. Цитируемый автор характеризует систему этих «противосложений», демонстрируя абсолютную убежденность в своей правоте.

По сути, здесь обнаруживаются два несовместимых подхода, связанных с аналитическим освещением одного и того же произведения. Главный аргумент А. П. Милки – отсутствие самостоятельной экспозиции у второй и третьей тем. То же мнение высказывал ранее в известной статье «Относительно fugaх» [13, с. 156] и А. Н. Должанский, теоретических положений которого во многом придерживается А. П. Милка. Вероятно, это могло бы рассматриваться в качестве неоспоримого обоснования, если бы музыкальная практика в полной мере соответствовала теоретическим постулатам прошлого, изложенным в соответствующих учебниках – например, в книге Э. Праута [14]³. Между тем некоторые педагоги-теоретики XIX века, авторы знаменитых учебников полифонии, были убеждены: *cis-moll'*ная fuga И. С. Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира» – это тройная fuga [15, с. 109].

В данной ситуации представляется необходимым уяснить: как мыслилась данная проблема композиторами-практиками барочной эпохи, прежде всего – великим И. С. Бахом? Исходя из тогдашних воззрений относительно сочинения многотемных fugaх, двум разновидностям, обозначенным в учебнике А. П. Милки, явно отводилось приоритетное место. Допустимо ли было в те времена использование в fugaх новой темы при отсутствии надлежащего экспозиционного раздела? Хотя в трактатах XVII–XVIII веков применялись термины, обозначающие двойную fugaх, стройная классификация многотемных fugaх в этот период еще не сложилась [16]. Подобная классификация не фигурирует и в соответствующем трактате Ф. В. Марпурга: «Теория fugaх XVIII в. исходит из техники письма – из наличия или отсутствия соединений в сложном контрапункте, а потому не разводит по разным классам fugaх на несколько тем и fugaх с одним или несколькими удержанными противосложениями» [12, с. 23]. Совершенно ясно, что термина «присоединяющаяся тема» во времена расцвета

барочной fugaх не существовало. Столь же бесспорно и другое: И. С. Бах в ряде сочинений полагал необходимым ввести в композиционный процесс fugaх новой тематическую идею (новый *initium*), качественно отличную от начальной темы и ее противосложений, ввести как новый контрастный слой тематического содержания, не отказываясь при этом от развития начальной темы.

Попытаемся уточнить, какие именно достижения музыкальной практики барочной эпохи явились почвой для «неправильного» построения многотемной fugaх? И. С. Бах, блестяще владевший разнообразными видами полифонической техники, весьма основательно знал старинную полифоническую музыку. Одним из его увлечений было творчество Дж. Фрескобальди. По некоторым свидетельствам, И. С. Бах собственноручно переписал обширный нотный текст «*Fiori musicali*» – сборника органных месс великого итальянца. (Таков был распространенный в ту пору способ постижения тайн композиторского мастерства.) Среди пьес, включенных в «*Fiori musicali*», обнаруживается немало ричеркаров, которые, скорее всего, привлекли внимание И. С. Баха. Между тем, ричеркары Фрескобальди изобиловали композиционными сюрпризами и тонкостями. Одна из них заключалась в том, что на протяжении многотемного ричеркара лишь для первой темы могла быть предусмотрена самостоятельная экспозиция (Пример 2). Остальные же появлялись непосредственно в контрапункте с первой темой, нередко функционировавшей подобно *cantus firmus*, который предполагал поочередное соединение с вводимыми новыми темами (Пример 3). Возможно, что знакомство с ричеркарами Фрескобальди послужило для И. С. Баха своего рода «правовым актом» для решения вопроса о «нормативности» экспозиций второй и третьей тем в многотемной fugaх. По сути же это было композиционным изобретением, реализуемым в некоторых баховских сочинениях (кроме *cis-moll'* ной fugaх из I тома «ХТК», назовем *H-dur'*ную fugaх из II тома данного собрания и др.). Кстати, музыканты эпохи барокко оценивали ричеркар не как форму, существенно отличную от fugaх, но как особую ее разновидность. Об этом, в частности, упоминал М. Преториус: «Fuga; ричеркар. Fuga – это не что иное... как частое повторение одной и той же темы в различных местах. Она названа так от слова “бежать”, то есть один голос догоняет другой, исполняя ту же самую тему. По-итальянски она называется ричеркаре, что значит “искать”, “находить”» [17, с. 168].

На вопрос о существовании фуги с присоединяемой темой (согласно терминологии, предложенной Н. А. Симаковой) И. С. Бах, как мы считаем, дал определенный ответ, хотя и не в словесно-теоретической форме (текст учебника), но в художественно-практической (музыкальное произведение). В его «Искусство фуги» включены две композиции, построение которых соответствует принципу многотемной фуги с присоединяемой темой. Как известно, во всех частях упомянутого грандиозного собрания главенствует одна и та же тема, которая, безусловно, претерпевает различные вариационные преобразования, но при этом остается узнаваемой (напомним ее облик в фугах I–IV – см. Пример 4). Однако на протяжении Контрапункта IX в качестве основной фигурирует совершенно другая тема – быстрая, динамично устремленная в своем непрерывном развитии (Пример 5). Главная тема цикла появляется здесь в роли присоединяемой темы уже после полной четырехголосной экспозиции первой темы, и соответствующая вторая экспозиция в данном случае отсутствует, хотя первоначальный статус главной темы как наиболее значимой музыкальной идеи не оспаривается (Пример 6). В Контрапункте VIII из этого баховского собрания вторая тема тройной фуги также излагается по принципу фуговой формы с присоединяемой темой, при этом для первой и третьей тем сочинены отдельные экспозиции. Показательна следующая деталь: каждое появление присоединяемой темы неизменно предваряется паузой, что позволяет маркировать начало данного построения, отделяемое от предшествующего музыкального материала. В завершающем разделе контрапунктически соединяются все три темы.

По степени распространенности в композиторской практике тип формы, который именуется фугой с присоединяемой темой, конечно, уступает традиционным разновидностям фуговых форм (с совместной или отдельной экспозицией тем). Тем не менее, данная разновидность была востребована композиторами и в эпоху барокко, и в последующее время. Н. А. Симакова приводит внушительный перечень образцов из сочинений разных композиторов, использовавших форму такого рода [1, с. 226]. Не углубляясь в аналитическое освещение всех опусов, включенных в упомянутый перечень, кратко остановимся лишь на одном произведении – II части «Симфонии псалмов» И. Ф. Стравинского. Сам композитор называл эту часть «перевернутой пирамидой фуг» [18, с. 193], где первой была представлена инструментальная фуга у высоких духовых (Пример 7). «Следующей и высшей ступенью перевернутой

пирамиды является человеческая фуга (human fugue), которая не начинается без поддержки инструментов по той причине, что во время сочинения я изменил структуру, решив наложить голоса на инструменты, чтобы дать материалу большее развитие» [Там же, с. 193–194]. В целом, содержание музыки II части «Симфонии псалмов» предопределяется ярким контрастом инструментальной фуги и фуги хоровой, при экспонировании которой продолжает звучать в оркестре первая тема инструментальной фуги; последнее не позволяет трактовать эту форму как простую однотемную фугу с удержанным противосложением (Пример 8).

Итак, две противоположные точки зрения, существующие в современной отечественной учебной литературе, – объективный факт. Каким же в данном случае может быть выбор педагога, на что ориентировать учащихся? По нашему мнению, необходимо учитывать обе позиции. Обширная систематика многотемных фуг, представленная в книге Н. А. Симаковой, позволяет охватить в процессе *анализа* многие виды многотемных фуг, бытовавшие и продолжающие существовать в композиторской практике. Конечно, не все эти виды и подвиды распространены в равной степени. Так, в частности, многотемные фуги с присоединяемой темой играют значительно меньшую роль, нежели двойные фуги с отдельным или совместным экспонированием тем. Уже в силу этого в *практических* работах по курсу полифонии – сочинениях студентов – внимание должно быть сосредоточено по преимуществу на двух основных разновидностях многотемной фуги. В этом смысле учебник А. П. Милки представляется весьма ценным современным пособием, содействующим приобретению навыков по написанию двойных фуг.

В заключение – краткий комментарий по поводу еще одной темы в *cis-moll'*ной фуге из I тома «ХТК». Данная тема, которую можно было бы назвать «четвертой», действительно присутствует в нотном тексте, хотя никто из специалистов, анализировавших это сочинение И. С. Баха, не упоминает о ней. Причина, видимо, заключается в том, что указанная тема не излагается фугово и не подвергается развитию в указанной форме, однако важность ее в общем интонационно-тематическом процессе вполне очевидна. Интерпретация содержания *cis-moll'*ной фуги, раскрываемого в связи с темой распятия Иисуса Христа, представлена во многих музыкаловедческих работах (см., например: [19; 20]). Тема же, именуемая выше «четвертой», по сути, является музыкально-символической фигурой смерти, чрезвычайно характерной для музыки барокко, – *passus duriusculus*. Эта тема звучит в

фуге дважды, причем в наиболее значительных разделах формы. Впервые она излагается в верхнем голосе перед кульминационным разделом – троекратным контрапунктическим проведением трех тем фуги в главной тональности (см. тт. 1–4 в Примере 1); кроме того, *passus duriusculus* проводится (также в верхнем голосе) в заключительном разделе фуги перед итоговым проведением главной темы в тональности *cis-moll* (тт. 101–105).

Размышления о роли четвертой темы в *cis-moll* фуге из I тома «ХТК» И. С. Баха позволяют предположить, что вопрос о различных принципах тематической организации в много-темной футированной форме барокко и после-

дующих веков еще не обрел вполне удовлетворительного решения. Об этом свидетельствуют и научные работы, и учебные издания последних лет [21; 22; 23], равно как и давние рассуждения С. И. Танеева по поводу момента появления второй темы в футированной форме. К подобным темам С. И. Танеев относил, кстати, некоторые особые противосложения [24]. Впрочем, даже термин «сложная фуга» в наши дни интерпретируется учеными по-разному. Таким образом, теория многотемной фуги в обозримой перспективе, скорее всего, будет подвергаться дальнейшему совершенствованию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Полный перечень видов многотемных фуг, согласно классификации Н. А. Симаковой, включает следующие пункты: 1. С раздельным экспонированием тем: а) без последующего их соединения, б) с частичным, неполным соединением; в) с последующим соединением. 2. С совместным экспонированием тем: а) без последующего их разделения, б) с последующим разделением. 3. С присоединяющейся темой (темами). 4. Смешанные разновидности: а) с чередованием различных видов экспозиций; б) с сочетанием совместного (или раздельного) экспонирования тем, а также присоединения новых тем [1, с. 226].

² В связи с анализом *H-dur* фуги (II том «ХТК») А. Г. Чугаев подчеркивает: в процессе развития фуги появляется тематический материал, выступающий контрапунктом к начальной теме, но затем проводимый самостоятельно, независимо от нее. При этом указанный материал обладает интонационной яркостью, структурной оформленностью, что приближает его (по функции) ко второй теме. Форму такого типа фуги следует считать промежуточной между простой и двойной [7, с. 219].

³ Ценную информацию об истории становления фуги содержит труд П. М. Уолкера [16]. Краткий обзор трактатов и учебников XVII–XX веков, посвященных фуге, представлен в книге Н. А. Симаковой [1].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1
И. С. Бах. Фуга *cis-moll* («ХТК», I т.)

Пример 2

Дж.Фрескобальди. «Fiori musicali». Ricercare cromatico post il Credo

MANUALE

PEDALE

Пример 3

Дж. Фрескобальди. «Fiori musicali». Ricercare cromatico post il Credo (раздел 2)

Пример 4
И. С. Бах. Искусство фуги (главная тема)

Fuga I a 4 voci



Fuga II a 4 voci



Fuga III a 4 voci



Fuga IV a 4 voci



Пример 5
И. С. Бах. Искусство фуги. Контрапункт IX (первая тема)



Пример 6
И. С. Бах. Искусство фуги. Контрапункт IX (соединение двух тем)



Пример 7

И. Стравинский. Симфония псалмов. II часть (инструментальная фуга)

Темпо ♩ = 60

Пример 8

И. Стравинский. Симфония псалмов. II часть (вокально-оркестровая фуга)

ЛИТЕРАТУРА

1. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга: учебное пособие: в 2 кн. М.: Композитор, 2007. Кн. 2: Фуга: ее логика и поэтика. 800 с.
2. Золотарев В. А. Фуга. М.: Госмузиздат, 1932. 256 с.
3. Способин И. В. Музыкальная форма: учебное пособие. Изд. 5-е, испр. М.: Музыка, 1972. 400 с.
4. Протопопов В. В. Ричеркар и канцона в XVI–XVII веках и их эволюция // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 5–54.

5. Мюллер Т. Ф. Полифония: учебное пособие. М.: Музыка, 1988. 336 с.
6. Фраенов В. П. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1987. 208 с.
7. Чугаев В. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. М.: Музыка, 1975. 256 с.
8. Вязкова Е. В. «Искусство фуги» И. С. Баха: исследование. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 484 с.
9. Милка А. П. Полифония: учебное пособие: в 2 ч. СПб.: Композитор, 2016. Ч. II. 248 с.
10. Скребков С. С. Учебник полифонии. Изд. 4-е, испр. М.: Музыка, 1982. 268 с.
11. Южак К. И. К поэтике фуги (на материале «Хорошо темперированного клавира» Баха) // Теория фуги: сб. науч. тр. Л.: ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1986. С. 135–164.
12. Янкус А. И. К анализу двойной фуги в трактате о фуге Ф. В. Марпурга // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2011. № 2. С. 19–33.
13. Должанский А. Н. Относительно фуги // Должанский А. Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 151–162.
14. Праут Э. Фуга. М.: Госмузиздат, 1922. 238 с.
15. Бусслер Л. Учебник контрапункта и фуги в свободном стиле, изложенный в 33 задачах. М.: Юргенсон, 1917. 160 с.
16. Walker P. M. Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. Rochester: University of Rochester Press, 2004. 486 p.
17. Преториус М. Синтагма мусикум // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков: [антология] / сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. С. 158–172.
18. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 416 с.
19. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика–XXI, 2005. 372 с.
20. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учебное пособие. СПб.: Лань, 2006. 432 с.
21. Кузнецов И. К. Полифония в зарубежной музыке первой половины XX века: учебное пособие. М.: Музыка, 2021. Вып. 2. 296 с.
22. Гирфанова М. Е. Двухголосная каноническая секвенция в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха: учебное пособие. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2023. 64 с.
23. Гервер Л. Л. Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI – начала XVII века: исследование. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. 240 с.
24. Танеев С. И. Тезисы лекции о двойной фуге // Танеев С. И. Из научно-педагогического наследия. М.: Музыка, 1967. С. 39–41.

REFERENCES

1. Simakova N. Kontrapunkt strogogo stilya i fuga [Counterpoint of the Strict Style and the Fugue]: textbook: in 2 vol. Moscow: Kompozitor, 2007. Vol. 2: Fugue: Its Logic and Poetics. 800 p.
2. Zolotarev V. Fuga [Fugue]. Moscow: Gosmuzizdat, 1932. 256 p.
3. Sposobin I. Muzykal'naya forma [Musical Form]: textbook. The 5th rev. ed. Moscow: Muzyka, 1972. 400 p.
4. Protopopov V. Richerkar i kantsona v XVI–XVII vekakh i ikh evoliutsiya [Ricerca and canzone in the 16th–17th centuries and their evolution]. In: Voprosy muzykal'noy formy [Problems of Musical Form]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1972. Issue 2. Pp. 5–54.
5. Myuller T. Polifoniya [Polyphony]: textbook. Moscow: Muzyka, 1988. 336 p.
6. Fraenov V. Uchebnik polifonii [Polyphony Textbook]. Moscow: Muzyka, 1987. 208 p.
7. Chugaev V. Osobennosti stroeniya klavirnykh fug Bakha [Features of the structure of J. S. Bach's keyboard fugues]. Moscow: Muzyka, 1978. 256 p.
8. Vyazkova E. «Iskusstvo fugi» I. S. Bakha [“The Art of Fugue” by J. S. Bach]: research work. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2006. 482 p.
9. Milka A. Polifoniya [Polyphony]: textbook: in 2 vol. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. Vol. 2. 248 p.
10. Skrebkov S. Uchebnik polifonii [Textbook of Polyphony]. The 4th rev. ed. Moscow: Muzyka, 1982. 268 p.
11. Yuzhak K. K poetike fugi (na materiale «Khorosho temperirovannogo klavira» Bakha) [On the poetics of fugue (based on the material of J. S. Bach's “The Well-Tempered Clavier”). In: Teoriya fugi [Theory of fugue]: collected research works. Leningrad: N. Rimsky-Korsakov Leningrad State Conservatory, 1986. Pp. 135–164.

12. *Yankus A.* K analizu dvoynoy fugi v traktate o fuge F. V. Marpurga [Towards the analysis of the double fugue in the treatise on fugue by F. V. Marpurg]. In: Vestnik SPbGU [Bulletin of St. Petersburg State University]. Series 15: Art Scholarship. 2011. No. 2. Pp. 19–33.
13. *Dolzhanskiy A.* Otnositel'no fugi [Concerning the fugue]. In: Dolzhanskiy A. Izbrannye stat'i [Selected articles]. Leningrad: Muzyka, 1973. Pp. 151–162.
14. *Prout E.* Fuga [Fugue]. Moscow: Gosmuzizdat, 1922. 238 p.
15. *Bussler L.* Uchebnik kontrapunkta i fugi v svobodnom stile, izlozhennyj v 33 zadachakh [A free-style counterpoint and fugue manual presented in 33 tasks]. Moscow: Yurgenson Publishing House, 1917. 160 p.
16. *Walker P. M.* Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. Rochester: University of Rochester Press, 2004. 486 p.
17. *Pretorius M.* Sintagma musikum [Syntagma Musicum]. In: Muzykal'naya estetika Zapadnoy Evropy XVII–XVIII vekov [Musical Aesthetics of Western Europe in the 17th–18th Centuries]: anthology. Comp. by V. Shestakov. Moscow: Muzyka, 1971. Pp. 158–172.
18. *Stravinskiy I.* Dialogi [Dialogues]. Leningrad: Muzyka, 1971. 416 p.
19. *Berchenko R.* V poiskakh utrachennogo smysla: Boleslav Yavorskiy o «Khorosho temperirovannom klavire» [In Search of the Lost Meaning: Boleslav Jaworski on “The Well-Tempered Clavier”]. Moscow: Klassika–XXI, 2005. 372 p.
20. *Kudryashov A.* Teoriya muzykal'nogo sodержaniya: Khudozhestvennyye idei evropeiskoy muzyki XVII–XX vv. [Theory of Musical Content: Artistic Ideas of European Music in the 17th–20th Centuries]: textbook. St. Petersburg: Lan', 2006. 432 p.
21. *Kuznetsov I.* Polifoniya v zarubezhnoi muzyke pervoy poloviny XX veka [Polyphony in Foreign Music of the 1st Half in the 20th Century]: textbook. Moscow: Muzyka, 2021. Issue 2. 296 p.
22. *Girfanova M.* Dvukhgholosnaya kanonicheskaya sekventsiya v intermediyakh fug «Khorosho temperirovannogo klavira» I. S. Bakha [A two-part canonic sequence in the interludes of the fugues in J. S. Bach's “Well-Tempered Clavier”]: textbook. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2023. 64 p.
23. *Gerver L.* Inganno i drugie sekrety polifonicheskoy tekhniki vtoroi poloviny XVI – nachala XVII veka [Inganno and other secrets of polyphonic technique from the 2nd half of the 16th – early 17th centuries]. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2018. 240 p.
24. *Taneev S.* Tezisy lektsii o dvoynoy fuge [Theses of lecture on the double fugue]. In: Taneev S. Iz nauchno-pedagogicheskogo naslediya [From the research and pedagogical heritage]. Moscow: Muzyka, 1967. Pp. 39–41.

Франтова Татьяна Владимировна

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
tandim75@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6857-1382

Tatiana V. Frantova

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
tandim75@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6857-1382

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 78.082.2+787.3

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_48

О. Н. ГУДОЖНИКОВА

Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИКИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

В центре внимания автора данной статьи – разнообразные трансформации стилевых и структурных признаков жанра сонаты для виолончели и фортепиано в контексте новаторских художественных исканий первой половины XX века. Достижения экспрессионизма в области лексики оказали существенное влияние на глубинные основы музыкального искусства, определив векторы его развития на долгие годы. Отмечается, что в театральных жанрах данное художественно-эстетическое явление запечатлелось наиболее полно. В камерной музыке отличительные черты экспрессионизма, такие как специфическая образно-эмоциональная атмосфера и ведущая роль додекафонной техники письма, выступали только определенной составляющей концептуальных замыслов вновь создаваемых произведений. Соната для виолончели и фортепиано оказалась вовлеченной в этот процесс, явившись для многих композиторов сферой творческих экспериментов по отношению к используемым средствам выразительности. В виолончельных сонатах А. Веберна, А. Онеггера, П. Хиндемита, Н. Рославца, Ю. Кочурова радикальное обновление музыкального языка предопределяет значительные изменения в области формы и стилевых параметров жанра. Названные опусы характеризуются преобладанием диссонирующих гармоний, акцентированной ритмики, дискретностью фактурных и мелодических линий. Помимо этого, в некоторых сонатах выдерживаются традиционные жанровые установки в области формы, наряду с общей тенденцией к сжатию цикла. Обогащение сочинений новыми образно-содержательными концептами сопровождается переосмыслением традиционных ансамблевых амплуа виолончели и фортепиано в плане фактурного изложения и семантических характеристик. В некоторых сонатах наблюдаются подчеркнутая дифференциация инструментальных партий и отказ от тембрового слияния. При этом видимые новации в области музыкального языка сочетаются с неизменным сохранением главного инвариантного признака жанра – художественной равнозначности инструментальных партий.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка первой половины XX века, соната для виолончели и фортепиано, экспрессионизм, додекафония, структурные и стилевые трансформации жанра.

Для цитирования: *Гудожникова О.Н. Соната для виолончели и фортепиано в контексте эстетики и художественной практики экспрессионизма первой половины XX столетия: к проблеме трактовки жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 48–56.*

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_48

O. GUDOZHNIKOVA

M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy)

SONATA FOR CELLO AND PIANO IN CONTEXT OF THE EXPRESSIONISM AESTHETICS AND ARTISTIC PRACTICE IN THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY: TOWARDS THE PROBLEM OF INTERPRETING THE GENRE

The author of the article focuses on the genre of the sonata for cello and piano, in particular, its stylistic and structural features in the context of the innovative trends in the culture of the first half of the 20th

century. The achievements of expressionism in the field of vocabulary had a significant impact on the fundamental principles of musical art, shaping its development for many years to come. This phenomenon was most evident in theatrical genres. In chamber music, the distinctive elements of the style, such as the unique imagery and emotional expression, as well as the use of the dodecaphonic technique, were merely part of the overall artistic concept of the compositions. The sonata for cello and piano did not remain on the sidelines of this process, becoming for many composers a field for creative experiments in the field of means of expression. In the cello sonatas by A. Webern, A. Honegger, P. Hindemith, N. Roslavets, Yu. Kochurov, the radical renewal of the musical language dictates significant changes in the structural and stylistic parameters of the genre.

The enrichment of compositions with new figurative and meaningful concepts has led to a reinterpretation of the traditional ensemble roles of the cello and piano in terms of texture norms and semantic characteristics. As a result, we can observe a departure from the fusion of timbres and the personalization of instrumental parts in the sonatas. However, some of the sonatas still adhere to the genre's requirements in terms of form, while others exhibit a tendency towards a compressed cycle. Brave innovations in the field of musical language, however, have left unchanged the main invariant feature of the genre: the artistic equivalence of instrumental parts.

Keywords: chamber instrumental music in the first half of the 20th century, sonata for Cello and Piano, expressionism, dodecaphony, structural and style transformations of the genre.

For citation: Gudozhnikova O. Sonata for Cello and Piano in context of the Expressionism aesthetics and artistic practice in the first half of the 20th century: Towards the problem of interpreting the genre. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 4. Pp. 48–56.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_48



Жанр сонаты для виолончели и фортепиано принадлежит к числу ярких художественно значимых явлений в музыке XX века. Многочисленные произведения, относящиеся к названному жанру, демонстрируют широкое разнообразие творческих концепций, стилистических, композиционно-драматургических решений. Среди композиторов, во многом определивших магистральные пути развития жанра, в первую очередь следует назвать имена отечественных авторов – С. Рахманинова (1901), Н. Мясковского (1912, 1948), Д. Шостаковича (1934), С. Прокофьева (1949), А. Шнитке (1978, 1993), С. Слонимского (1986), Р. Шедрина (1993). В зарубежной музыке среди аналогичных опусов фигурируют сочинения К. Дебюсси (1915), С. Барбера (1932), П. Хиндемита (1919/21, 1948), Ф. Пуленка (1948), Б. Бриттена (1961). Эти произведения завоевали всеобщее признание, до сих пор оставаясь широко востребованными как исполнителями, так и публикой. В целом эволюция жанра сонаты для виолончели и фортепиано неразрывно связана с общими стилистическими процессами музыкального искусства – от позднего романтизма, импрессионизма, неоклассицизма, экспрессионизма начала минувшего века до разнообразных нео- и «постстилей» его второй половины. Подобное разнообразие обуславливается способностью камерных жанров к экспериментам в области музыкальных средств выразительности и воплощению индивидуальных композиторских исканий.

Новаторские преобразования жанрового облика сонат для виолончели и фортепиано, создаваемых на протяжении первой половины прошлого столетия, во многом были обусловлены эстетикой и творческой практикой экспрессионизма¹. Соответствующий термин принадлежит английскому художественному критику Роджеру Элиоту Фраю. Однако в Англии данное течение фактически не вызвало сколько-нибудь заметного отклика. Его родиной стала Австрия, а сферой наивысших достижений – австро-немецкое искусство. Эстетическое и художественное оформление музыкального экспрессионизма связано с творчеством композиторов нововенской школы А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна. Расцвет экспрессионизма в европейском искусстве первой половины XX века совпал со временем распространения фрейдистского психоанализа, который провозгласил господствующую роль бессознательного фактора в жизни человека. Современные характеристики данного явления в искусстве, как правило, включают следующие признаки: «экстравагантность и нередко хаотичность, отражающая подвижность композиторской психики, а также открытое выражение дискомфорта и некрасивых эмоций, зачастую с налетом жестокости» [1, с. 53]. Представители этого направления воплощали в своих произведениях трагическое мироощущение человека, отчаяние, болезненные состояния, страх одиночества. Важнейшим фактором, присущим творческой практике экспрессионизма, явилось

стремление к показу иррациональных сторон жизни.

Воплощение образно-содержательного комплекса экспрессионизма потребовало радикальной перестройки художественного мышления, обращенного к дисгармоничным, гротескным, причудливо искаженным формам. Изысканности и завуалированности импрессионистических средств выразительности экспрессионизм противопоставил открытость и непосредственность высказывания. Важной особенностью художественного стиля представителей нововенской школы явилось переосмысление основных параметров музыкальной лексики XVIII–XIX веков, в частности ладотональной системы, традиционных структурных и драматургических принципов. К знаковым явлениям в данной сфере относится формирование додекафонии². Соответствующий метод композиции устраняет любые ладовые тяготения, обуславливая новую парадигму тональности (Ю. Холопов)³. Художественно-эстетические принципы экспрессионизма, базирующиеся на «...радикальном и подчеркнутом разрыве с традицией» [3, с. 158], позволяют смело отнести его к авангардным направлениям или крайне «левым» ответвлениям модернизма⁴ [5, с. 17].

Следует заметить, что экспрессионизм обретает наиболее полное воплощение в музыкально-театральных жанрах, а камерно-инструментальная сфера запечатлевает его характерные черты лишь в определенной степени, исходя из соответствующего диапазона выразительных средств. При этом в сонатах для виолончели и фортепиано А. Веберна (1914), А. Онеггера (1920), П. Хиндемита (1919/1921, 1948), Н. Рославца (1921, 1922), Э. Шюльгофа (1914), Г. Кауэлла (1915), Ю. Кочурова (1930/1931), К. Гуарньери (1931), С. Барбера (1932), В. Добиаша (1939), К. Сантору (№ 1, 1942/1943), И. Мацудайры (1942/1947) особый эмоциональный тонус звуковой речи и обновления в сфере музыкальной лексики обусловили значительные отклонения от нормативных структурных и стилевых параметров данного жанра⁵.

Освещаемые процессы закономерно предполагают необходимость аналитического рассмотрения стабильных и мобильных черт жанра в аспекте диалогических сопряжений традиционного и новаторского. Заявленная проблематика представляется актуальной, поскольку вопросы преемственности как важной составляющей музыкального мышления постоянно находятся в центре внимания музыковедов и композиторов. Востребованность данной темы предопределяется неослабевающим научным интересом к ситуации в мировой культуре на рубеже XIX–XX

веков, а также объективной значимостью постижения музыкального искусства различных стилевых эпох в контексте новейших исследовательских парадигм.

Вместе с тем, обращение к упомянутым проблемам в равной степени инициируется актуальной исполнительской практикой. Целый ряд сочинений, фигурирующих в качестве материала данного исследования, отличается сложностью музыкального языка и многогранностью решаемых технических задач. Соответствующие образно-концептуальные замыслы далеко не всегда воспринимаются исполнителями и слушателями без видимых затруднений, некоторые произведения вплоть до настоящего времени остаются лишь эпизодическими участниками концертных программ. Исходя из этого, для сегодняшних исполнителей представляется крайне важным осмысление художественной обусловленности используемых технических приемов, формы, логики развития музыкального материала, характера взаимодействия инструментальных партий, так как это является предпосылкой художественно верной интерпретации сочинений – главной цели исполнительской деятельности.

В отечественном музыкознании виолончельные сонаты не часто становились предметом специального исследования. Среди авторов, которые обращались к разноплановой проблематике, связанной с упомянутым жанром, фигурируют имена В. Блока, Е. Долинской, Т. Зайцевой, Е. Захаровой, М. Кустова, И. Мартынова, И. Польской, Е. Ручьевской, М. Рыцаревой, Г. Серовой, Т. Синецкой, Я. Сорокера, О. Томпаковой, С. Хентовой, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Ценовой. Как правило, виолончельные сонаты в соответствующих работах освещались в контексте индивидуального стиля или камерно-инструментального искусства, без акцента на специфических особенностях эволюции данного жанра.

В фундаментальном труде Л. С. Гинзбурга «История виолончельного искусства» [7] сонаты для виолончели и фортепиано представлены как часть жанровой панорамы зарубежной виолончельной музыки XX столетия⁶. В работе Н. Биджаковой «Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века» [8] стилевой ракурс ограничен рамками неоклассицизма и позднего романтизма, без рассмотрения модернистских тенденций. Иной подход реализуется в новейшем исследовании, посвященном эволюции жанра виолончельной сонаты в отечественной музыке XIX–XX столетий и воссоздающем широкую панораму стилевых исканий, характерных для первой половины минувшего века [6]. В докторской диссертации Р. Шитиковой [3]

объектом рассмотрения выступает жанр инструментальной сонаты как значимая составляющая музыкальной культуры XX столетия. Материалом для изысканий, предпринятых автором, выступают сольные и камерно-ансамблевые (в том числе виолончельные) опусы, анализируемые с различной степенью подробности – более обстоятельно (например, сонаты для виолончели А. Веберна, К. Дебюсси, Д. Шостаковича, Н. Мяковского, С. Слонимского) либо факультативно (произведения С. Рахманинова, Ф. Бриджа, С. Евсеева, А. Дроздова, Н. Рославца, А. Мосолова, Н. Сидельникова, В. Сильвестрова). Таким образом, в комплексной постановке данной проблемы, характеризующей широким охватом теоретических и практических аспектов развития и функционирования жанра в контексте художественных устремлений экспрессионизма первой половины XX века, присутствует необходимая новизна, что позволяет наметить перспективное поле для дальнейших исследований. Вместе с тем, алгоритм изучения и осмысления заявленной проблематики может быть успешно применен и к другим разновидностям камерно-инструментальной дуэтной сонаты с участием фортепиано⁷.

Соната для виолончели и фортепиано (1914) А. Веберна является одним из ранних сочинений, отразивших новаторские тенденции музыкального мышления XX века. Композитор фиксирует мгновенность прихотливых смен музыкальных эмоций и мыслей. Тем самым произведение как бы запечатлевает последовательность различных фаз причудливой «игры воображения» художника. Соната характеризуется предельной лаконичностью авторского высказывания (протяженность опуса – 41 такт) и состоит из двух разделов, объединяемых по типу сонатной экспозиции (*Sehr bewegt* и *Zart bewegt*). Драматургия сочинения характеризуется контрастным сопряжением основных образных сфер – действенной и лирико-созерцательной. При этом чередование серийных рядов представляется аналогом тональных сопоставлений. По мнению отечественного исследователя, «...их последовательность образует план, который играет значительную роль в формообразовании – очерчивает грани разделов, выявляет интонационные контрасты, определяет общую направленность развития» [3, с. 95]. Фактура сочинения отличается разреженностью, отказом от развернутых кантиленных построений, значительной ролью пауз. Именно у А. Веберна формируется музыкальный пуантилизм – «точечная» инструментовка, охватывающая удаленные регистры или тембры. Композитор использует различные приемы звукоизвлечения, создавая разнообразные сонорные эффекты и

как бы воссоздавая таинственную «музыку ночи» (игра на грифе, *col legno* у подставки, тремоло, глиссандо, внезапные акценты, *sf* и т. д.).

П. Хиндемит выступал с резкой критикой композиторов нововенской школы и авангардных тенденций как таковых. В них он усматривал «варварскую пестроту стилей и тотальное отсутствие какого-либо канона красоты» (цит. по: [9, с. 39]). Однако в Сонате op. 11 № 3 (1919, 2-я ред. 1921) линейность и графичность фактуры, лаконизм и приоритет ритмического начала по-экспрессионистски ярко отражают обостренное мироощущение начала века. Гротескно-искаженное мировосприятие концентрируется в экспрессивно-драматической I части сонаты. Во вступлении (*Mäßig schnelle Viertel. Mit Kraft*) использованы элементы quasi-импровизационного прелюдирования. Драматизм главной партии обуславливается нисходящей тритоновой интонацией, которая затем появляется и в остальных частях цикла. Резкое *spiccato* в низком регистре у фортепиано ассоциируется с барабанной дробью, перерастающей в трагическое торжество рока на протяжении заключительного раздела. II и III части, пронизанные театральностью, оттеняют насыщенную полярно противоположными эмоциями I-ю. При этом демонстрируются разные оттенки жанровости – от картинной сдержанности в средней части (особый гипнотически-завораживающий характер придают ей элементы марша и болеро) до inferнального буйства в финале. Подобная гротескно-заостренная образность, сочетаемая с жанровыми «искажениями», приобретает трагический оттенок. Новаторский подход П. Хиндемита к ансамблевому письму реализуется также посредством графической фиксации оркестровых инструментальных приемов в партии фортепиано (*detache, spiccato* и др.).

Индивидуальность А. Онеггера обуславливается влиянием двух культур – австро-немецкой и французской. С воздействием первой принято связывать глубокую содержательность, философский подтекст его музыки; от второй проистекают стремление к ясности, чувство пропорций, ускоренный темп драматургического развертывания. Соната для виолончели и фортепиано (1920) является небольшим по объему трехчастным сочинением (*Allegro non troppo – Andante – Presto*). Структура цикла соответствует традиционным нормам: сонатная форма *Allegro* и рондо-сонатная – Финала контрастируют с репризной трехчастностью *Andante sostenuto*. Однако А. Онеггер привносит в классические формы целый ряд изменений, чаще всего связанных с «усеченной» разработкой и трансформированной репризой. Сумрачный колорит I и II частей

меняется в Финале яростными, экспрессивными всплесками. Жанровый финал преломляет метроритмические и фактурные особенности неаполитанской тарантеллы, подчеркнута контрастируя предшествующим Allegro и Andante.

Л. Раппопорт указывает на полифонический характер взаимодействия виолончели и фортепиано в данном сочинении: здесь «...инструменты выступают каждый со своей темой, и полифония сохраняется до конца, подчеркивая “индивидуальности” участников дуэта» [10, с. 84]. Для инструментальных партий характерна полиритмическая сопряженность голосов, которой противостоит акцентированная лапидарность ритма. Исключительная сложность гармонического языка (с элементами политональности и битональности), эмоционально-психологическая напряженность, даже некоторая «взвинченность», присущая данному сочинению, позволяют рассматривать Сонату А. Онеггера в ряду типичных проявлений музыкального экспрессионизма первой половины XX века.

Особое место в формировании самобытного отечественного модернизма занимают поиски «новой гармонии» в творчестве А. Скрябина. Так, центральным элементом композиции в симфонической поэме «Прометей. Поэма огня» (1910) становится шестизвучный аккорд, из которого произрастают и мелодика, и гармоническое развитие. К числу знаковых сочинений в данном аспекте принадлежат также «Весна священная» И. Стравинского и некоторые опусы раннего, крайне «левого» С. Прокофьева⁸. Среди авторов виолончельных сонат, воспринявших и в разной степени претворивших новаторские идеи отечественного музыкального искусства, следует упомянуть Н. Рославца, А. Дроздова, Ю. Кочурова, А. Мосолова, С. Евсеева, А. Крейна, М. Гнесина, Н. Мясковского. В настоящей работе будут рассмотрены произведения Н. Рославца и Ю. Кочурова.

Идейно-образная направленность творчества Н. Рославца близка позднеромантическим и ранним экспрессионистским тенденциям. Так, по мнению Т. Левоу, «...декларируемый антиромантизм Н. Рославца весьма относителен <...>. Собственная же музыка композитора не всегда укладывается в жесткие тиски рации и канон “новой вещественности”». Как утверждает цитируемый исследователь, Н. Рославца отличал некий «симбиоз романтизма и авангарда», присущий поздним сочинениям Скрябина [11, с. 118, 117].

Творческие искания привели Н. Рославца к обновлению музыкальных средств выразительности. С 1912 года он разрабатывал собственную систему композиции. Указанная система получила название «синтетаккорда», представляю-

щего собой универсальный звукоряд, на основе которого строятся и вертикаль, и горизонталь произведения. Поскольку сущностные характеристики «синтетаккорда» полностью совпадают с определением серии, то метод композиции Н. Рославца можно рассматривать в качестве особого вида серийной техники. Новая звуковысотная система, возникшая независимо от западноевропейских теорий, сопоставима с додекафонией А. Шенберга, ладами ограниченной транспозиции О. Мессиана, гармонической концепцией П. Хиндемита, экспериментами А. Хабы и Й. Хауэра. Подобная синхронность указывает на определенные тенденции и закономерности в развитии музыкального искусства на рубеже XIX–XX веков⁹.

В композиторском наследии Н. Рославца – виолончельные сонаты № 1 (1921) и № 2 (1922), созданные в период активных творческих поисков. В этих произведениях запечатлен мир субъективных переживаний с характерными перепадами настроений – от бурной экспрессии и возбужденного пафоса до состояния душевной опустошенности. Повышенная экзальтация различного содержания проявляется в сложных тематических сплетениях и ритмике. Образы смятения и тревоги главной партии подчеркиваются диссонансирующими созвучиями, пунктирным ритмом, резкой звучностью и плотной инструментальной фактурой. В побочной партии одночастной Сонаты № 1 в одновременном звучании соединены начальный элемент главной партии и вопросительные восходящие интонации. Драматическая кульминация побочной партии отмечена мощным звучанием «обрушивающихся» аккордов в партии фортепиано. На протяжении разработки получают развитие преимущественно тревожные интонации главной партии. Реприза сокращена, все тематические проведения сжаты. Побочная партия, лишенная изначальной распеваемости, сближается с главной в процессе воплощения образов смятения и тревоги.

Несмотря на сложное звуковое воплощение, одночастная Соната № 1 отличается видимой классичностью трактовки сонатного allegro. По мнению Б. Асафьева, «именно конструктивная строгая форма дает композитору максимум экспрессии в силу максимума организованности» (цит. по: [12, с. 122]). В Сонате четко прослеживаются основные разделы указанной формы: экспозиция, представленная главной, связующей, побочной и заключительной темами, лаконичная разработка и реприза, в которой все темы проводятся с некоторыми изменениями.

Динамическое развитие осуществляется посредством полифонизации музыкальной ткани:

многоголосное изложение приобретает ярко выраженную линейность и самостоятельность, не достигая единства даже в кульминационных моментах. Насыщенная многослойная фактура, ладовая заостренность и полиритмические сочетания ставят перед исполнителями непростые ансамблевые задачи. Нарастание и спад напряжения осуществляются не резко, а сравнительно плавно, волнообразно. Достижение соответствующих эффектов требует мастерского владения приемами инструментального звуковедения и динамическими ресурсами.

К сочинениям, в которых ярко отразились новаторские тенденции музыкального искусства первой половины XX века, относятся виолончельные сонаты А. Мосолова и Ю. Кочурова. Так, несомненное влияние конструктивистских мотивов прослеживается в моторно-энергичном звучании Сонаты-легенды (1924/1927) А. Мосолова. Современники обнаруживали в его музыке элементы «крайне левого» модернизма. Н. Рославец писал: «Его [первая] соната – настоящая библия модернизма, в которой сконцентрированы все гармонические трюки в духе предрозостных нахмурений Прокофьева, Стравинского, западных политоналистов...» (цит. по: [3, с. 393]). Видимое преобладание урбанистических интенций не вполне соответствует авторской жанровой характеристике – Легенда. Тогда как форма Сонаты, образуемая чередующимися разнохарактерными разделами, в полной мере соотносится с эстетикой романтического искусства.

Трехчастная Соната для виолончели и фортепиано Ю. Кочурова (1930/1931) – произведение серьезное и сдержанное по манере высказывания, при этом яркое и темпераментное. Форма и драматургия сочинения традиционны: I часть – сонатная форма, II (медленная) выдержана в стиле И. С. Баха, III – стремительный финал. При этом в рассматриваемом цикле ощущается видимая пространственность композиции, ее некоторая перегруженность. В гармоническом языке Сонаты прослеживаются обилие альтераций, ладовая заостренность, которые демонстрируют постепенный переход композитора от традиционной мажоро-минорной системы к «свободной атональности». Инструментальные партии чрезвычайно сложны (как по отдельности, так и в ансамблевом взаимодействии), что обусловлено их виртуозным характером и полиритмическими сопряжениями голосов. В данном случае насыщенная фактура фортепианной партии выдвигает перед исполнителями проблему оптимального динамического баланса.

Таким образом, в ряде виолончельных сонат, созданных в первой половине XX века, прослеживается тенденция к радикальному обновлению

звуковысотных и ладотональных компонентов музыкального языка. В целом наблюдается отход от классических принципов формирования музыкальной ткани, ясно выраженной тональности, четкой структурной организации, дифференцированного подхода к фактуре (например, ограниченности мелодии и сопровождения).

Для композиционных решений характерно переосмысление закономерностей традиционного сонатно-симфонического цикла (Г. Кауэлл, П. Хиндемит, А. Онеггер, Ю. Кочуров). Между тем А. Шенберг полагал, что сонатная форма предоставляет большие возможности «для построения достаточно развернутых додекафонных композиций» (цит. по: [13, с. 66]), чему способствует замещение принципа тонального построения 12-тоновым методом. Однако ни в одном из рассматриваемых выше произведений новаторская техника не выдерживается от начала до конца, а используется в качестве составляющей лексической системы сочинений.

В сочинениях А. Веберна, Э. Шулльгафа, А. Мосолова наблюдается тенденция к сжатию цикла. Миниатюризмом форм при этом влечет за собой дискретность, фрагментарность фактуры (А. Веберн, А. Онеггер). Вместе с тем, эстетика «потока сознания» в сонатах Н. Рославца и Ю. Кочурова обуславливает видимое господство процессуальности и, как следствие, продолжительное звучание указанных произведений. В сонатах С. Барбера и Н. Мясковского (№ 1) элементы экспрессионизма прослеживаются в известной экзальтации и эмоциональной обостренности подвижных частей циклов, в усложнении музыкального языка. При этом С. Барбер оставляет неизменной драматургическую концепцию сонатного цикла, а Н. Мясковский следует традициям эпохи позднего романтизма, с ее тяготением к поэмности (композиция Сонаты представляет собой двухчастный цикл).

Отметим черты, которые сближают названные опусы, – преобладание диссонирующих гармоний, дискретность фактурных и мелодических линий, мотивность вместо тематизма, обилие резких контрастов, акцентированная ритмика. Красочные тембровые «пятна» и смягченные гармонии, присущие импрессионизму, вытесняются своеобразной графикой жестко звучащих линейных построений или «ударной» диссонантной вертикалью. В ряде сочинений виолончель утрачивает традиционную кантиленность звучания, тогда как рояль становится противоборствующей стороной дуэтного ансамбля, неким «оппонентом» или «соперником» струнного инструмента. Изменением характера тематизма (либо его редукцией) и ансамблевой фактуры предопределяется утрата общепринятых

семантических амплуа обоих участников дуэта, равно как и инвариантного признака жанра – тембрового слияния. Взамен этого утверждается иной принцип взаимодействия, характеризуемый динамичными инструментальными «подхватами» в отдаленных регистрах, многочисленными фактурными сдвигами и скачками, контрастами либо конфликтными столкновениями тембров. В силу отказа от классических структур, гармонии, тематизма, сопровожда-

емого переосмыслением традиционного звучания инструментов и их функций в ансамбле, соната утрачивает характер «лирического высказывания», имманентно присущий жанру в связи с наиболее выразительными тембровыми характеристиками виолончели, и становится «экспериментальным пространством», в котором сосредоточиваются и доминируют яркие, сильные, резкие эмоции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В некоторых современных исследованиях период расцвета экспрессионизма обозначен 1908–1914 годами [1]. При этом указывается, что «его признаки можно проследить и позже», в творчестве Б. Бриттена, Д. Шостаковича (цит. по: [2, с. 19]). После 1970 года фиксируется новая фаза экспрессионизма – «гиперэкспрессионистский авангард» [Там же].

² Термин «додекафония» впервые встречается на страницах итальянского журнала «Rivista Musica le Italiana» (1911, автор – композитор и теоретик Д. Алалеон). Хронологически первым в истории музыки опубликованным 12-тоновым сочинением считается пьеса Ф. Х. Кляйна «Машина – внетональная самосатира».

³ Истоки данного явления коренятся в начальном разделе «Фауст-симфонии» Ф. Листа (12-тоновый аккордовый ряд на модальной основе), сцене колокольного звона из «Бориса Годунова» М. Мусоргского (новая тональность), симфонической поэме «Так говорил Заратустра» Р. Штрауса (12-тоновая тема). Творческие эксперименты И. Стравинского в «Жар-птице», А. Скрябина в «Предварительном действии», «Прометее» (техника «основного аккорда» или «центрального созвучия») вплотную соприкасаются с новой музыкой XX века.

⁴ Модернизм – феномен, охватывающий всю совокупность новейших экспериментальных направлений в художественной культуре XX века. К модернистским направлениям первой половины столетия некоторые исследователи причисляют, наряду с экспрессионизмом, также импрессионизм [1; 4].

⁵ К нормативным признакам типовой жанровой модели сонаты для виолончели и фортепиано на рубеже веков могут быть отнесены «...трехчастность сонатного цикла с определенной семантикой и функциями частей, детализированность письма, повышенная информативно-содержательная плотность материала, диалогичность как тип инструментального общения, реализуемая при помощи вопросо-ответных интонаций, характерных артикуляционных приемов, идентичного ансамблевого интонирования, тембрового слияния инструментов, художественного равноправия партнеров при организующей роли фортепиано и формирующей интонационный строй в ансамбле функции виолончели» [6, с. 39]. Отметим, что указанные признаки в целом характерны для различных инструментальных разновидностей камерной дуэтной сонаты с фортепиано. Однако стилиевые особенности в каждом случае определяются тембровым своеобразием и семантикой конкретного инструмента – партнера фортепиано.

⁶ Помимо этого, в данном исследовании Л. Гинзбурга представлены или упомянуты сонаты Г. Ропарца, Ш. Видора, Г. Форте, К. Дебюсси, Ф. Казадезюса, Ф. Пуленка, М. Регера, З. Кодая, Б. Мартину, А. Казеллы, П. Курцбаха, Й. Кокконена, А. Тансмана, С. Франка, Э. Вила Лобоса.

⁷ Эволюционные процессы, наблюдаемые в жанрах сонатно-симфонического генезиса (симфонии, концерте, трио, квартете, квинтете, сольной и ансамблевой сонате для разных инструментальных составов) во многом сходны. Однако характер их влияния на типовые признаки жанра обусловлен количественным и тембровым критериями ансамбля, а также стилиевыми особенностями письма.

⁸ Молодой С. Прокофьев удостоился звания «музыкального футуриста». На рубеже веков в России любую антиромантическую музыку, динамичную и насыщенную ритмическими акцентами и диссонантными гармониями, называли «футуристической». Ранее творчество С. Прокофьева современники оценивали именно так.

⁹ Современные исследователи констатируют, что различные по художественным устремлениям новации А. Лурье, Н. Рославца (синтетаккорд), В. Дешевова, А. Мосолова, И. Вышнеградского (четвертитоновое фортепиано с двумя клавиатурами), Н. Обухова (концепция 12-тоновой атональной техники и собственная система музыкальной нотации) далеко опередили музыкально-языковые искания своего времени. Упомянутое новаторство явилось источником многих актуальных тенденций в творчестве Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, А. Тертеряна, Н. Каретникова, В. Кобекина и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Whittall A. Expressionism revisited: modernism beyond the twentieth century // Transformations of Musical Modernism / ed. by E. Guldbrandsen, J. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. Pp. 53–73.
2. Цареградская Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX — начала XXI века: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Том 10. № 3. С. 8–27.
3. Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: дис. ... д-ра иск. (5.10.3). СПб., 2022. 1123 с.
4. Акоюян Л. О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
5. Зенкин К. В. Авангард как мимолетный опыт в позднесоветской музыке // Журнал Общества теории музыки. 2025. № 1. С. 17–25.
6. Гудожникова О. Н. Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX–XX веков: эволюция и особенности стиля: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Магнитогорск, 2017. 227 с.
7. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: в 4 кн. М.: Музыка, 1978. Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. 408 с.
8. Биджакова Н. Л. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2010. 206 с.
9. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб.: СПбГУП, 2008. 148 с.
10. Раппопорт Л. Г. Артур Онеггер. Л.: Музыка, 1967. 304 с.
11. Левая Т. Н. Скрябин и художественные искания XX века. СПб.: Композитор, 2007. 184 с.
12. Жохова А. А. Русская скрипичная соната на рубеже XIX–XX веков // Камерно-ансамблевая музыка в творчестве русских композиторов: сб. ст. СПб.: СПбГКим. Н. А. Римского-Корсакова, 1993. С. 108–129.
13. Шитикова Р. Г. Эволюция сонатной идеи в камерном инструментальном творчестве композиторов нововенской школы // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Серия: Социальные и гуманитарные науки. 2012. № 153. С. 58–69.

REFERENCES

1. Whittall A. Expressionism revisited: modernism beyond the twentieth century. In: Transformations of Musical Modernism. Ed. by E. Guldbrandsen, J. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. Pp. 53–73.
2. Tsaregradskaya T. «Pozdniymodernism» v muzyke kontsa XX– nachala XXI veka: nekotorye nablyudeniya [“Late Modernism” in Music of the Late 20th and Early 21st Centuries: Some Observations]. In: Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii [Research Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2019. Vol. 10. No. 3. Pp. 8–27.
3. Shitikova R. Sonata v muzyke XX veka: tipologiya zhanra [Sonata in the 20th Century Music: Genre Typology]: Dr. Sci. Thesis (Art). St. Petersburg, 2022. 1123 p.
4. Akopyan L. Muzyka XX veka [Music of the 20th century]: encyclopedia. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
5. Zenkin K. Avangard kak mimoletnyj opyt v pozdnesovetskoj muzyke [Avant-garde as a fleeting trial in the late Soviet music]. In: Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Music Theory Society]. 2025. No.1. Pp.17–25.
6. Gudozhnikova O. Sonata dlya violoncheli i fortepiano v otechestvennoy muzyke XIX–XX vekov: evolyutsiya i osobennosti stilya [Sonata for Cello and Piano in the Russian Music of the 19th and 20th Centuries: Evolution and Style Features]: Ph. D. Thesis (Art). Magnitogorsk, 2017. 227 p.
7. Ginzburg L. Istoriya violonchel'nogo iskusstva [History of Cello Art]: in 4 vol. Moscow: Muzyka, 1978. Vol. 4: Foreign Cello Art of the 19th and 20th Centuries. 408 p.
8. Bidzhakova N. Kamerno-instrumental'nye zhanry v muzyke dlya violoncheli i fortepiano pervoy poloviny XX veka [Chamber instrumental genres in music for cello and piano in the first half of the 20th century]: Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2010. 206 p.
9. Papenina A. Muzykal'nyj avangard serediny XX veka i problemy khudozhestvennogo vospriyatiya [The Musical Avant-Garde of the Mid-20th Century and the Problems of Artistic Perception]. St. Petersburg: St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, 2008. 148 p.
10. Rappoport L. G. Artur Onegger [Arthur Honegger]. Leningrad: Muzyka, 1967. 304 p.

11. *Levaia T.* Skryabin i khudozhestvennye iskaniya XX veka [A. Scriabin and the artistic strivings in the 20th century]. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 184 p.
12. *Zhokhova A.* Russkaya skripichnaya sonata na rubezhe XIX–XX vekov [The Russian Violin Sonata at the Turn of the 19th and 20th Centuries]. In: Kamerno-ansamblevaya muzyka v tvorchestve russkikh kompozitorov [Chamber Ensemble Music in the Works by Russian Composers]: collected research works. St. Petersburg: N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 1993. Pp. 108–129.
13. *Shitikova R.* Evolyutsiya sonatnoy idei v kamernom instrumental'nom tvorchestve kompozitorov novovenskoy shkoly [The evolution of the sonata idea in the chamber instrumental works by the New Vienna School composers]. In: Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena. Seriya: Obshchestvennye i gumanitarnye nauki [Proceedings of A. Herzen Russian State Pedagogical University. Series: Social Sciences and Humanities]. 2012. No. 153. Pp. 58–69.

Гудожникова Ольга Николаевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
Россия, 455036, Магнитогорск
gudozolga@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-4567-0556

Olga N. Gudozhnikova

Ph.D. (Art), Associate Professor at the Department of Special Piano
M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy)
Russia, 455036, Magnitogorsk
gudozolga@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-4567-0556

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION



УДК 786.2

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_57

ЦИНЬ ЧУСЮАНЬ, Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОТРАЖЕНИЯ «МИРА ДЕТСТВА» В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ А. ЛЯДОВА

Публикуемая статья посвящена широко известным фортепианным сочинениям А. Лядова, адресованным детской аудитории или запечатлевающим темы и образы «мира детства». Отмечается бесспорная значимость указанных сочинений, которые, с одной стороны, как бы резюмируют творческое наследие романтической эпохи в области инструментальной миниатюры (жанровый, стилистический, композиционный аспекты и т. д.), а с другой, – ярко и самобытно воплощают некую «периферийную» тематическую сферу музыки для детей. Речь идет об «игровом пространстве», которое воссоздается А. Лядовым весьма оригинально – в аспекте «предметной вещественности». Исходя из этого, в центре исследовательского внимания находятся произведения 1870–1890-х годов (цикл «Бирюльки», «Музыкальная табакерка», «Марионетки», «Маленький вальс»), с поразительной рельефностью и изобретательностью рисующие «мир детских игр». Подчеркивается, что соответствующая композиторская трактовка программности не ограничивается красочно-характеристическим «портретированием» разнообразных игровых предметов, явленных слушателю в статике или в динамике. Принципиально важным становится последовательное «очеловечение» всех подобных «звуковых персонажей». И вольный полет детской фантазии, и «пространство игры», ею формируемое, воспринимаются автором названных пьес как средоточие подлинной жизни. Реализация указанного подхода, безусловно, должна служить руководящей идеей для современного педагога в процессе работы над вышеперечисленными программными миниатюрами А. Лядова. При этом стремление юных исполнителей к точному и правильному осуществлению композиторских предписаний будет органично сочетаться с привносимыми образными «штрихами», эмоциональными акцентами, способными увлечь слушателя, вызвав у него живой и непосредственный отклик.

Ключевые слова: А. Лядов, детская фортепианная музыка, цикл «Бирюльки», «Музыкальная табакерка», «Марионетки», современный репертуар музыкальных школ и колледжей.

Для цитирования: Цинь Чусюань, Андрущенко Е. Ю. Отражения «мира детства» в фортепианной музыке А. Лядова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 57–66.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_57

QIN CHUXUAN, E. ANDRUSHCHENKO

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

REFLECTIONS OF “CHILDREN’S WORLD” IN THE PIANO MUSIC BY A. LYADOV

This article explores A. Lyadov’s well-known piano works, either intended for children or capturing themes and images of the “world of childhood”. The undeniable significance of these works is noted, as they, on the one hand, seem to summarize the creative heritage of the Romantic era in instrumental miniatures (genre, stylistic, compositional aspects, etc.), and, on the other, vividly and uniquely embody a certain “peripheral” thematic sphere of children’s music. This concerns the “play space” which A. Lyadov recreates with great originality – in aspect of “article substantiality”. Based on this, the research focuses on works from the 1870s–1890s (the cycle “Spillikins”, “Musical Snuff-Box”, “Marionettes”, and “Little Waltz”), which depict the “world of children’s play” with striking clarity and ingenuity. It is emphasized that the composer’s interpretation of programmatic music is not limited to the colorful and characteristic

“portraiting” of various game objects, presented to the listener either statically or dynamically. A consistent “humanization” of all such “sound characters” becomes fundamentally important. Both the free flight of children’s imagination and the “play space” it creates are perceived by the author of these pieces as the epicenter of authentic life. The implementation of this approach should undoubtedly serve as a guiding principle for modern educators working on the aforementioned programmatic miniatures by A. Lyadov. At the same time, the young performers’ desire for precise and accurate realization of the composer’s instructions will be organically combined with the introduced figurative “touches” and emotional accents capable of captivating the listener, evoking a lively and immediate response.

Keywords: A. Lyadov, children’s piano music, “The Spillikins” cycle, “The Musical Snuff-Box”, “The Marionettes”.

For citation: Qin Chuxuan, Andrushchenko E. Reflections of “Children’s World” in the piano music by A. Lyadov. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 57–66.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_57



Анатолий Константинович Лядов (1855–1914) принадлежит к числу крупнейших мастеров детской фортепианной музыки второй половины XIX – начала XX столетия. Роль и значение «мира детства» как своеобразного «фундамента» художественного мирозерцания А. Лядова единодушно отмечаются российскими исследователями, начиная с Б. Асафьева. Оценивая детский музыкальный фольклор, включая традиционные игры детей, как олицетворение подлинной «красоты» и «серьезности», А. Лядов стремился к *творческому досказыванию* и органичному преломлению «детского» в контексте академического музыкального искусства [1, с. 99, 97]. Допустимо предположить, что именно этим мотивировались общеизвестная «...лядовская переимчивость... охватывающая широкий круг прообразов, объединяющая немало композиторских – даже взаимоисключающих имен», а также «детская простота» как важнейшая концептуальная предпосылка утонченного эстетизма [2, с. 344, 350].

В частности, фортепианные произведения А. Лядова, датируемые 1870–1890-ми годами, ярко и неповторимо индивидуально преломляют образную сферу детства в «игровом» аспекте. Для композитора «игровое» теснейшим образом смыкается с «игрушечным», и мировосприятие ребенка запечатлевается как бы опосредованно: А. Лядов с большим увлечением воссоздает в музыке разнообразные «звуковые портреты» детских игрушек («Бирюльки», «Марионетки [Куколки]», «Маленький вальс», «Музыкальная табакерка»). Однако чуткий художник не ограничивается наглядной «демонстрацией» важнейших черт этого «искусственного мира». Исходя из важнейшей особенности детского мировосприятия, склонного «оживлять», «одухотворять» все окружающие предметы, А. Лядов зачастую наделяет инструментальные миниатюры весьма характерными признаками эмоциональной

подвижности и даже образно-смысловой индивидуальности.

По мнению современных исследователей, «игрушечное» в этих сочинениях может быть трактовано с позиции некоей умышленной «стилистической игры», воссоздающей характерные особенности композиторского «почерка» великих зарубежных и отечественных мастеров – предшественников А. Лядова (условно говоря, от Ф. Мендельсона и Р. Шумана до М. Мусоргского и П. Чайковского) – в контексте предельно лаконичного «миниатюризма» и виртуозной отточности фортепианного письма. Собственно же «механическое» начало не только достигает мыслимых пределов изобразительности, но и подразумевает своего рода «эстетическое совершенство», преподносимое опять-таки в ракурсе увлеченной «игры» с подчеркнuto «неживым» материалом, постепенно обретающим, благодаря «полету воображения» ребенка, узнаваемые черты «фантастической жизни». Программность, характерная для подобных миниатюр А. Лядова, сочетает в себе явно обобщенную «картинную» атмосферу с почти зримой конкретностью «процессуального» запечатления многочисленных игрушек, перемещаемых ребенком.

В частности, первый из опубликованных фортепианных лядовских опусов – цикл «Бирюльки», ор. 2 (1876) – вызывает целый ряд стилистических параллелей: «заметное увлечение юного композитора Шуманом и его “Альбомом для юношества”» сочетается с «...любовным вслушиванием в русскую музыку. Так, от внимания Лядова не ускользнули “Картинки с выставки” М. Мусоргского, о чем свидетельствует видимое сходство пятой пьесы цикла с “Прогулкой” (Примеры 1 и 2). <...> Шестая пьеса в характерном размере 5/4... возникла под явным влиянием эпических образов, присущих творчеству “Могучей кучки” (Пример 3). В манере

изложения № 8 легко обнаружить близость к «Детской польке» М. Глинки (Примеры 4 и 5). <...> Средний раздел № 10 характеризуется активным использованием гармонического оборота T–T⁵–VI₆, свойственного музыке М. Балакирева, и т. д.» [3, с. 68]. При этом образный строй данного опуса в целом не исчерпывается ориентацией на стилистику «Новой русской школы». Согласно комментарию современного исследователя, здесь в большей мере доминирует «шумановское» начало, точнее – «...пьесы, вдохновленные Шуманом и ориентированные на Чайковского» [2, с. 345], как бы предвосхищающие атмосферу прославленных балетов последнего.

По-видимому, авторский программный замысел, с подчеркнутым лаконизмом фиксируемый в названии цикла, может быть конкретизирован посредством описания *бирюлек* как феномена отечественной игровой культуры второй половины XIX столетия. «Бирюльками» («бирюлями») именовались «...мелкие деревянные игрушки, изготавливаемые из различных пород дерева, иногда – из слоновой кости. Они традиционно изготавливались в виде забавных фигурок животных или птиц, предметов кухонной утвари и т. д. (В деревнях с подобной целью использовались тоненькие, специально подготовленные соломинки.) Процесс игры, требовавшей ловкости рук, хорошей сноровки, терпения и внимания, протекал следующим образом. Игрушки высыпались на стол “горкой”; играющие, вооружившись маленькими крючками, поочередно стремились подцепить одну из бирюлек за крохотное отверстие и вытащить так, чтобы кучка не рассыпалась. Если же этого сделать не удавалось либо “горка” разваливалась (подобно “карточному домику”), игра начиналась сначала. <...> Мемуаристы отмечают, что во второй половине XIX века Петербург, Москва и некоторые другие крупные города России переживали настоящий “бирюлечный бум”, охвативший не только детей, но и взрослых» [4, с. 17–18].

Специфика индивидуального претворения «образа» данной игры в контексте рассматриваемого фортепианного цикла может быть выявлена интерпретатором на трех взаимосвязанных уровнях – стилистическом, композиционном и драматургическом. Для первого из них характерна подчеркнутая множественность применяемых *стилевых* «моделей» и «прообразов». Здесь обнаруживается видимая параллель к реальной игре, в которой принято было использовать большое количество самых разнообразных игрушек. Между тем «...в самой музыке “Бирюлек” собственно “игрушечного” не так уж много: это, главным образом, обрамление цикла (№№ 1, 14) и “шкатулочно”-звонящий вальс C-dur (№ 11).

Вероятно, название цикла как бы оправдывало в глазах композитора определенную интонационную вторичность сочинения; при этом круг отраженных образов и состояний оказывается в данном случае широким и достаточно “серьезным”» [2, с. 345] (Примеры 6 и 7).

Второй уровень (композиционный) соотносится с общеизвестной характеристикой лядовского творчества – *миниатюризмом*: на протяжении всего опуса целенаправленно демонстрируется «...умение содержательно высказываться в небольших формах, используя камерную манеру письма. Каждая из 14 крохотных пьесок, образующих сюиту, представляет собой вполне законченное целое и могла бы исполняться отдельно, если бы приемом тематического обрамления автор не подчеркнул своего желания рассматривать всю серию звуковых картинок в качестве единого цикла» [3, с. 68]. В данном случае смысловая ассоциация обуславливается практической непригодностью бирюлек, взятых порознь, для каких-либо других игр: этому препятствовали чрезвычайно маленькие размеры, а также наличие дополнительных атрибутов для «цепляния» (отверстий, петелек, «завитушек» и др.). Наконец, в границах третьего уровня (*драматургического*) обнаруживается последовательное «...использование комплекса выразительных средств (главным образом метра, ритма, гармонии) для нарушения первоначального равновесия и его восстановления, что является ключевыми особенностями игры в бирюльки» [4, с. 18]. Речь идет о «своеобразном взаимодействии (или борьбе) метрической двухдольности и трехдольности», о разнообразном применении ритмоформул – остинатных и «вариативных», о «нестабильности» ладогармонического контекста при точных повторениях исходного тематизма и др. [Там же, с. 18–21].

Видимым развитием некоторых тенденций, обозначившихся в «Бирюльках», представляются фортепианные пьесы А. Лядова 1890-х годов – «Марионетки» («Куколки», ор. 29) и «Музыкальная табакерка» (Вальс-шутка, ор. 32). В качестве своеобразного «предвосхищения» этих произведений, как правило, фигурируют упоминавшиеся ранее «игрушечные» номера лядовского ор. 2 – №№ 1, 11 и 14. Однако в условиях оригинального программного замысла соответствующее тяготение к «автоматизации движения», «намеренной схематизированности» формы, к использованию «“холодной” регистровки звучания» [5, с. 67] приобретает более конкретную мотивированность. Автора, несомненно, увлекала идея воспроизведения специфических черт «музицирования», присущих «автономным» механизмам – шарманке и миниатюрной шкатулке.

В частности, на протяжении вальса «Марионетки» последовательно осуществляется «...фактурно-тембровое снятие экспрессии с интонаций вокального происхождения. Это цепочка романсовых “вздохов” – секундовых интонаций, доминирующих в среднем слое фактуры и воспринимаемых как бесстрастно-механичный голос шарманки. На этот инструмент указывают и духовая природа мелодии (ее протянутый, “педальный” исходный тон), и характер аккомпанемента» [2, с. 350]. Некий оттеняющий контраст прослеживается лишь в развернутой коде: ее «...звнящий колорит... ассоциируется со звоном хрусталя или фарфора» [5, с. 68] (Примеры 8, 9).

Подобная же «звнящая», как бы «стеклянная» звучность приобретает самодовлеющее значение в «Музыкальной табакерке» благодаря абсолютному доминированию высокого регистра (общий диапазон e^1-e^4), отсутствию динамических и штриховых ремарок («сплошное» *pp*, дополняемое указанием *sempre staccato*), многочисленным орнаментальным «вкраплениям» (форшлагги, трели). Мелодическая линия, «завуалированная» фигурациями аккомпанемента (подобно «скрытому многоголосию»), отличается «...предельной плавностью и закругленностью. Ее простота... достигает совершенной инфантильности, тогда как мастерство обработки (воссоздание “шкатулочной” звучности) достигает впечатляющей эстетской изощренности» [2, с. 350] (Пример 10).

В связи с этим заслуживают упоминания профессиональные дискуссии относительно фактической или «мнимой» связи лядовских «Марионеток» и «Музыкальной табакерки» с детской музыкой и «миром детства» в целом. С одной стороны, опираясь на самоочевидные параллели между этими пьесами (особенно «Марионетками») и «кукольно-механистической» образностью, привлекавшей внимание европейских музыкантов 1900–1910-х годов («Ящик с игрушками» К. Дебюсси, «Петрушка» и «Соловей» И. Стравинского, «Деревянный принц» Б. Бартока и др.), некоторые специалисты полагают возможным рассматривать А. Лядова как фактического «предтечу» последующей эпохи. С другой стороны, было бы ошибкой игнорировать близость упомянутых лядовских пьес к сложившейся ранее традиции романтической музыки: «...следует назвать “характеристические” и звукоизобразительные пьесы XIX столетия вроде “Табакерочного вальса” А. Даргомыжского и “Шарманщик поет” П. Чайковского» [3, с. 76], его же «кукольную трилогию» из «Детского альбома», многочисленных персонажей «игрушечного царства» в балете «Щелкунчик» и др. Помимо этого, А. Лядову, большому почитате-

лю сказочно-фантастической «беллетристики», наверняка был известен выдающийся образец отечественной детской литературы – «Городок в табакерке» В. Одоевского.

Учитывая сказанное, вполне допустимо рассматривать «Марионеток» и «Музыкальную табакерку» в качестве «...органичного развития многолетней линии детских произведений А. Лядова», наметившейся еще в 1870-х годах [3, с. 76]. Весомым аргументом в пользу такого истолкования является неподражаемый комизм, пронизывающий оба «вальса-шутки» и нашедший воплощение в исполнительской традиции еще при жизни композитора. «Тонким остроумием и жизнерадостным лукавством» названных пьес восхищались многие лядовские современники, отнюдь не усматривая в «игрушечно-кукольной» атмосфере подобных миниатюр холодного «бесстрастия» и «отрешенности». Даже уникальная для XIX столетия композиторская ремарка *Automaticamente* (итал. «автоматически»), написанная перед нотным текстом «Музыкальной табакерки», должна восприниматься отнюдь не буквально, поскольку на самом деле спонтанно «вторгающиеся» звучности (когда, по выражению В. Стасова, «...вдруг что-то крякнет или чихнет вверх!») – цит. по: [5, с. 68]) воспринимаются как подтверждение «анти-механистичности», своеобразной «одушевленности» этой музыкальной «забавы минувших времен». Тем более явно претендуют на своеобразную «одушевленность» воображаемые персонажи «Марионеток»: ведь соответствующее именование относится лишь к определенной разновидности кукол, приводимых в движение специальными шнурками (нитьми) и, следовательно, так или иначе демонстрирующих теснейшую сопряженность с человеком. Иными словами, романтические истоки данной «игрушечности», близкой «миру детства», в данном случае не должны подвергаться сколько-нибудь обоснованному сомнению.

В равной мере бесспорными представляются методические комментарии специалистов по поводу ощутимой сложности упомянутых пьес для юного музыканта-исполнителя: «При всем ярко выраженном разнообразии содержания и настроений, “детским” сочинениям А. Лядова всегда присуще особое совершенство – законченность формы, ювелирная тонкость отделки. Не только художественная, но и пианистическая сторона любой из лядовских миниатюр, включенных в современный педагогический репертуар, требует тщательной работы. <...> Зачастую исполнительские трудности в указанных пьесах обуславливаются индивидуальным отношением автора к фортепиано, порождающим своеобразие фактуры: прозрачность изложения

сочетается с рафинированной тонкостью голосоведения, что закономерно требует пристального внимания педагога и учащегося. <...> Фигурации в указанных пьесах А. Лядова изящны, как правило, насыщены выразительной орнаментикой, неаккордовыми звуками. При этом фактура в целом отличается многоэлементностью, полифоничностью в сочетании с удивительной изысканностью и отточенностью» [6, с. 183, 185].

Наглядным подтверждением сказанному является «Музыкальная табакерка», предполагающая сосредоточенную и целенаправленную дифференциацию мелодической линии и сопровождения. Первоначальный «акцент» в репетиционной работе связан с подчеркнутой ясностью фразировки основной темы, что обеспечивается путем чередования различных аппликатурных вариантов (при неизменном стремлении к единообразию структурных членений). Позднейшая стадия предполагает тембровое разграничение мелодии и аккомпанемента в партии правой руки, достигаемое, как правило, с помощью раздельного освоения этих составляющих (аккомпанемент проигрывается левой рукой). Следует учитывать и полиритмическую организацию пьесы в целом: преобладающая двухдольность неспешно развертывающейся мелодии оттеняется вполне самостоятельной триольной пульсацией, которая образует жанровую основу «Музыкальной табакерки» (вальс). Аналогичный дифференцированный подход в дальнейшем выдерживается и при освоении средней части данной миниатюры.

В процессе углубленной репетиционной работы над вышеназванными «характеристическими» пьесами и педагоги, и учащиеся должны стремиться к целенаправленным «...поискам, связанным с утонченными тембровыми градациями. С этой позиции надлежит рассматривать пьесы, вызывающие особый интерес благодаря преимущественному использованию верхнего, “стеклянно” звучащего регистра фортепиано: “Марионетки”, “Музыкальная табакерка” целиком написаны в скрипичном ключе. Изысканная дифференциация штрихов, осуществляемая в этих произведениях, разнообразное комбинирование *staccato* и *legato*, чередование педализируемых фрагментов с беспедальными – все это благоприятствует созданию подчеркнуто рафинированного звучания и требует максимальной отточенности сосредоточенного внимания и слухового контроля. При этом бережное, предельно осторожное, в известной мере – скупое употребление педали содействует тренировке исполнительского тембрового слуха, выступает в качестве осязаемого стимула для развития звуковой палитры современного пианиста» [6, с. 187].

Примечательным образцом высокохудожественной интерпретации указанных «игрушечных» миниатюр А. Лядова в XX столетии явилось широко известное прочтение «Музыкальной табакерки», принадлежащее В. Софроницкому. Как известно, прославленный артист-романтик достигал в своем исполнении «...полной иллюзии звучания, свойственного музыкальным игрушкам. В частности, привлекала внимание обильная педализация, с помощью которой имитировалась специфически гулкая звучность последних. Между тем, не довольствуясь подобным эффектом, Софроницкий стремился к формированию художественного образа, озаряемого подлинной человечностью, проникнутого неискраемым чувством юмора. Об этом свидетельствовали, к примеру, тончайшие ритмические “запаздывания” после арпеджированных аккордов с форшлагами в середине первой части. На какое-то мгновение возникала подлинная иллюзия вдруг “испортившегося” механизма и неизбежного прекращения звучания. Однако затем обнаруживался невинный “обман”, и артист с едва уловимой “дукавинкой” демонстрировал это восхищенным слушателям» [3, с. 76].

Исполнительская трактовка В. Софроницкого – знаменитого выпускника Петербургской консерватории, в период обучения тесно соприкасавшегося с «авторизованными» интерпретаторскими традициями исполнения фортепианной музыки А. Лядова, – представляется нам весьма показательной. Исполнительское мастерство крупнейшего артиста блестяще продемонстрировало, что «...главным в лядовской пьесе является отнюдь не воспроизведение звучания миниатюрного музыкального автомата. Художественное своеобразие “Музыкальной табакерки” заключено прежде всего в ее мягком юморе, в утонченности, сочетающейся с непосредственностью и искренностью чувства, в дорогой каждому поэзии детства. Именно это, подлинно человеческое начало и предопределяет образное содержание замечательной пьесы» [3, с. 76].

В целом рассмотрение фортепианных пьес А. Лядова позволяет выявить их несомненное сходство на уровне концептуального толкования *программности*. С одной стороны, прослеживается главенствующая роль характеристичности и изобразительности при воссоздании художественного замысла, равно как и стремление к глубинному его раскрытию посредством «внешних» приемов. С другой стороны, в центре внимания А. Лядова пребывает игровой «мир детства», запечатлеваемый в двух аспектах – предметно-вещественном и деятельностном. При этом игрушки – неотъемлемые атрибуты соответствующего процесса – обретают в детском воображении,

Музыкальное образование

согласно А. Лядову, известную автономность, пускай и условно-иллюзорную. Главное же заключается в последовательном «очеловечении» запечатлеваемых «звуковых персонажей». И детская фантазия, и «пространство игры», ею формируемое, воспринимаются композитором как сре-

доточие *подлинной жизни*. Допустимо полагать, что вышеуказанные аспекты, рассматриваемые в совокупности, образуют квинтэссенцию *детского* с точки зрения выдающегося отечественного мастера позднеромантической эпохи – А. Лядова.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. А. Лядов. «Бирюльки». № 5

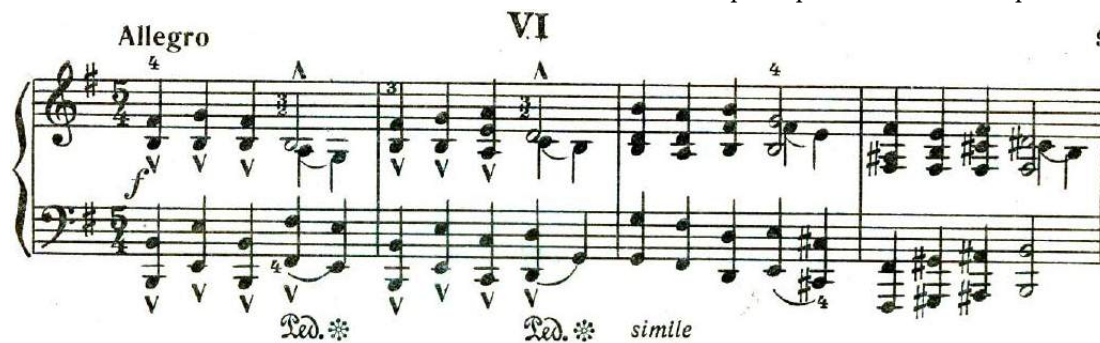


Пример 2. М. Мусоргский. «Картинки с выставки». № 1 («Прогулка»)

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto.



Пример 3. А. Лядов. «Бирюльки». № 6



Пример 4. А. Лядов. «Бирюльки». № 8



Пример 5
М. Глинка. Детская полька

Пример 6
А. Лядов. «Бирюльки». № 1

I

А. ЛЯДОВ
(1855 - 1914)

Piano

Presto

p

staccato

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Пример 7
А. Лядов. «Бирюльки». № 11

XI

17

Tempo di Valse

mf *f* *p*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * simile

Automaticamente $\text{♩} = 80$

pp sempre staccato

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. IV: Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. С. 97–109.
2. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: монография. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 510+XVIII с.
3. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка: Конец XIX – начало XX века: монография. М.: Наука, 1969. 392 с.
4. Емельянова И. С. «Бирюльки» А. К. Лядова в аспекте воплощения игры // Музыка и время. 2008. № 12. С. 17–21.
5. Михайлов М. К. А. К. Лядов: Очерк жизни и творчества. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1985. 208 с.
6. Виноградова О. С. Произведения Лядова и Аренского в старших классах ДМШ и в музыкальном училище // Вопросы фортепианной педагогики: сб. ст. М.: Музыка, 1967. Вып. 2. С. 175–197.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Russkaya muzyka o detyakh i dlya detey [Russian music about children and for children]. In: Asaf'ev B. Izbrannyye trudy [Selected Works]: in 5 vol. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1955. Vol. 4: Selected works on the Russian musical culture and foreign music. Pp. 97–109.
2. Zenkin K. Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano Miniature and the Ways of Musical Romanticism]: monograph. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1997. 510+XVIII p.
3. Alekseev A. Russkaya fortepiannaya muzyka: Konets XIX – nachalo XX veka [Russian piano music: The ending of 19th – early 20th century]: monograph. Moscow: Nauka, 1969. 392 p.
4. Emel'yanova I. «Biryul'ki» by A. Lyadov v aspecte voploshcheniya igry [“The Spillikins” by A. Lyadov in aspect of the game embodiment]. In: Muzyka i vremya [Music and Time]. 2008. No. 12. Pp. 17–21.
5. Mikhaylov M. A. K. Lyadov: Oчерk zhizni i tvorchestva [A. Lyadov: An Essay of the life and creative work]. The 2nd suppl. ed. Leningrad: Muzyka, 1985. 208 p.
6. Vinogradova O. Proizvedeniya Lyadova i Arenskogo v starshikh klassakh DMSH i v muzykal'nom uchilishche [The works by A. Lyadov and A. Arensky in the higher forms of musical school and in the music college]. In: Voprosy fortepiannoy pedagogiki [Problems of Piano Pedagogics]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1967. Issue 2. Pp. 175–197.

Цинь Чусюань

аспирантка кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
chuxuan212@gmail.com
ORCID: 0009-0001-3300-0205

Qin Chuxuan

Postgraduate Student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
chuxuan212@gmail.com
ORCID: 0009-0001-3300-0205

Андрущенко Елена Юрьевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672

Elena Yu. Andrushchenko

Dr. Sci. (Art), Professor at Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672

И. П. ДАБАЕВА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***В. С. КОЧАРЯН***Детская музыкальная школа им. М. Ф. Гнесина (Ростов-на-Дону)***ФОРТЕПИАННЫЕ ЦИКЛЫ Р. М. ГЛИЭРА В КОНТЕКСТЕ
РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА**

В 2025 году отечественное музыкальное сообщество отметило 150-летие со дня рождения Рейнгольда Морицевича Глиэра и 130-летие Гнесинской системы образования. Композитор начинал свою педагогическую деятельность в школе, основанной семьей Гнесиных, его творческое становление также было тесно связано с данным учебным заведением. По просьбе сестер Гнесиных он создавал сочинения, которые сразу включались в репертуар учащихся – исполнялись в классах и на концертной эстраде.

Среди таких произведений особое место занимают фортепианные циклы, созданные в период с 1904 по 1911 годы. Эти опусы продолжают традиции данного жанра, сложившиеся в творчестве композиторов-романтиков. Связь с указанными традициями обнаруживается в романтическом мироощущении, которое преломляется в образно-эмоциональных и жанровых характеристиках сочинений.

Основу фортепианных циклов Глиэра составили непрограммные моножанровые и полижанровые сочинения. К моножанровым относятся циклы мазурок, прелюдий и эскизов. Каждая из миниатюр, входящая в цикл мазурок, отмечена значительной поэтизацией жанра. Собрание эскизов характеризуется не только импровизационностью, краткостью и спонтанностью высказывания, прихотливыми ритмическими рисунками, но и ярко выраженной мелодической основой – ее истоки связаны с русской романсовой и песенной лирикой.

Среди программных фортепианных циклов преобладают обобщенно-сюжетные, в которых объединяются пьесы, имеющие программное название, и миниатюры, в чьих названиях фиксируется определенный жанр.

В соотношении концертного и камерного жанровых стилей миниатюр, входящих в фортепианные циклы, преобладающим является последний, что, очевидно, связано с предназначением для исполнения юными музыкантами.

В заключении статьи сделан вывод о том, что в современной музыкальной практике преобладает исполнение отдельных миниатюр Глиэра. Однако его фортепианные циклы обладают целостностью, связанной с определенными художественными замыслами. Соответствующее исполнение подобных циклов представит несомненный интерес для юных музыкантов и для их слушателей.

Ключевые слова: Р. М. Глиэр, Гнесинская система образования, фортепианные циклы, посвящения, сочинения для детей и юношества, программные и непрограммные произведения, танцевальные и песенные жанры в фортепианных циклах.

Для цитирования: Дабеева И. П., Кочарян В. С. Фортепианные циклы Р. М. Глиэра в контексте русской музыкальной культуры начала XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 67–73.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_67

I. DABAEVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

V. KOCHARIAN

M. Gnesin Children's Music School (Rostov-on-Don)

R. GLIÈRE'S PIANO CYCLES IN THE CONTEXT OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE OF THE EARLY 20th CENTURY

In 2025, the Russian musical community celebrated the 150th anniversary of Reinhold Glière's birth and the 130th anniversary of the Gnesins educational system. The composer began his pedagogical career at the school founded by the Gnesin family, and his artistic development was also closely linked to this educational institution. At the request of the Gnesin sisters, he composed works that were immediately incorporated into the students' repertoire and performed both in the classroom and on the concert stage.

Among these works, a special place is occupied by the piano cycles created between 1904 and 1911. These opuses continue the traditions of this genre established by Romantic composers. Their connection to these traditions is evident in the Romantic worldview, embodied in the figurative, emotional, and genre characteristics of the compositions.

Glière's piano cycles are based on non-programmatic mono-genre and poly-genre works. The mono-genre works include cycles of mazurkas, preludes, and sketches. Each miniature within the mazurka cycle is marked by a significant poeticization of the genre. The collection of sketches is characterized not only by improvisational quality, brevity, spontaneity and intricate rhythmic patterns, but also by a pronounced melodic foundation – its origins are connected to Russian romance and song lyricism.

Among the programmatic piano cycles, generalized narrative forms predominate, uniting pieces with programmatic titles and miniatures whose titles indicate a specific genre.

In the balance between the concert and chamber stylistic features of the miniatures included in the piano cycles, the latter clearly prevails, which is clearly due to their intended performance by young musicians.

The article concludes that contemporary musical practice tends to favor performance of individual miniatures. However, Glière's piano cycles possess an integrity rooted in distinct artistic concepts. Performance of these cycles will undoubtedly be of interest both to young musicians and to their audiences.

Keywords: R. Glière, Gnessin System of Education, piano cycles, dedications, works for children and youth, programmatic and non-programmatic works, dance and song genres in piano cycles.

For citation: Dabaeva I., Kocharian V. R. Glière's piano cycles in the context of Russian musical culture of the early 20th century. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 4. Pp. 67–73.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_67



В творчестве Рейнгольда Морицевича Глиэра значительное место занимают фортепианные циклы, созданные в период с 1904 по 1911 годы. Интерес композитора к сочинению произведений для фортепиано не случаен, в связи с чем следует обратиться к историческому контексту музыкальной культуры данного времени.

Во второй половине XIX века музыкальная жизнь России заметно оживилась. Организации регулярной концертной практики способствовало создание Русского музыкального общества (РМО). К концу 1850-х годов на фоне успешной деятельности Общества возникла необходимость в открытии музыкальных учебных заведений – первых консерваторий в Санкт-Петербурге (1862) и Москве (1866), чьи планы и задачи неразрывно связывались с замыслами РМО. Формирование

учреждений различных уровней, в том числе детских музыкальных школ, потребовало не только привлечения профессиональных педагогов, но и расширения репертуара для обучающихся. Благодаря сложившейся творческой атмосфере в музыкальных учебных заведениях России значительно возрос интерес молодых композиторов к фортепианному искусству. Талантливые композиторы-пианисты пополняли русскую фортепианную литературу новыми сочинениями.

Творчество Р. М. Глиэра во многом определялось теми целями, которые стояли перед музыкальным искусством в данное время.

После успешного окончания в 1901 году Московской консерватории Глиэра пригласили занять должность преподавателя теоретических дисциплин в недавно открывшейся частной му-

зыкальной школе сестер Гнесиных. Значительный вклад в совершенствование системы музыкального образования внесла Елена Фабиановна Гнесина – педагог, общественный деятель, композитор, автор фортепианных произведений для юных исполнителей, призванием которой «...было разделить свою любовь к музыке с другими, превратив ее из элитарного увлечения образованного сословия в украшение досуга миллионов людей» [1, с. 16] путем совершенствования методики преподавания игры на фортепиано, продолжения и развития лучших традиций русской пианистической школы. Ученики Ел. Ф. Гнесиной оставили немало интересных воспоминаний о занятиях, основная цель которых заключалась «...в раскрытии и воспитании таланта, в индивидуальном подходе и бережном отношении к личности ребенка» [2, с. 31]. Тем самым Елена Фабиановна утверждала новые традиции музыкального воспитания и образования, которые бережно сохраняются ее многочисленными последователями, отмечающими, что она «...всей своей жизнью и деятельностью (по существу неразделимыми) раскрыла значение и ценность педагогического образования музыкантов» [3, с. 15].

К концу первого десятилетия своего существования школа заняла положение одного из лучших музыкальных заведений Москвы. На ежегодные концерты учащихся съезжались многие знаменитые музыканты страны. Среди них постоянным гостем был С. В. Рахманинов, друг Ел. Ф. Гнесиной по консерватории.

О начале своей работы в школе Гнесиных Глиэр вспоминал: «Постановка в школе была настолько серьезна и строга, что в первое время, вследствие моей молодости, ко мне как к преподавателю относились несколько скептически, зачастую задавая мне “каверзные” вопросы. С течением времени, однако, эти сомнения рассеялись, и наша общая с сестрами Гнесиными педагогическая работа шла дружно и продуктивно в течение ряда лет» [4, с. 76]. Елена Фабиановна отмечала, что уже в молодые годы «Глиэр поража нас своей исключительной работоспособностью и необыкновенным трудолюбием» [Там же, с. 77], выделяя среди лучших его качеств редкую доброту, чуткость и поразительную скромность [Там же, с. 78]. В письме композитору от 31 декабря 1913 года она писала: «О Вас неизменно говорят с умилением и с любовью» [5, с. 120].

Глиэр способствовал значительному расширению педагогического репертуара этого учебного заведения. По просьбе сестер Гнесиных композитором был написаны ряд фортепианных произведений для двух- и четырехручного исполнения, хоровые сочинения и различные ин-

струментальные ансамбли. Существенное место среди них занимали фортепианные циклы для детей и юношества, которые предназначались для юных музыкантов с различным уровнем подготовки: «Две пьесы» ор. 16 и ор. 99, «Три пьесы» ор. 19 и ор. 21, «Пять эскизов» ор. 17, «Двенадцать эскизов средней сложности» ор. 47, «Три мазурки» ор. 29, «Двадцать пять прелюдий» ор. 30 (в пяти тетрадах), «Восемь легких пьес» ор. 43, «Двенадцать детских пьес» ор. 31, «Двадцать четыре характерные пьесы для юношества» ор. 34 (в четырех тетрадах) и многие другие.

В Берлине, где Глиэр пребывал с 1906 по 1908 гг. с целью дальнейшего совершенствования своего музыкального образования, он продолжал сочинять музыку для детей и регулярно отправлял свои фортепианные миниатюры Гнесиным. Позднее, когда композитора пригласили стать директором Киевской консерватории, он по-прежнему поддерживал тесную дружескую связь с Гнесиными. В письмах к сестрам Глиэр расспрашивал о своих бывших учениках и их успехах. Он писал Елене Фабиановне: «А мне бы очень хотелось знать, что делается у Вас в школе и как идут мои бывшие классы. Пожалуйста, напишите. Очень скучаю по Москве и московской жизни» [4, с. 77].

Фортепианные произведения Глиэра часто звучали в концертах. Об одном из них Елена Фабиановна сообщила композитору: «Через неделю у нас состоится большой ученический вечер в зале Синодального училища. В программе есть несколько Ваших вещей, которые так хорошо исполняются малышами, что остается пожалеть, что Вас здесь нет и Вы не услышите» [5, с. 119]. Глиэр и сам исполнял собственные сочинения. Информировав Ел. Ф. Гнесину о гастрольной поездке по Кавказу, он писал, что ему «пришлось участвовать в школьных концертах и нужно было исполнять свои пьесы» [4, с. 78].

Елена Фабиановна отмечала, что сочинения, созданные Глиэром в этот период, «посвящались обычно сестрам Гнесиным» [4, с. 77]: фортепианный цикл «Двадцать четыре характерные пьесы для юношества» ор. 34 – Евг. Ф. Савиной-Гнесиной, «Шесть пьес для двух фортепиано в четыре руки» ор. 41 – М. Ф. Гнесиной, «Десять пьес для скрипки и фортепиано» ор. 45 – Елиз. Ф. Гнесиной-Витачек, «Двенадцать пьес для фортепиано» ор. 48 – Ел. Ф. Гнесиной. В своем фортепианном творчестве он продолжал традицию посвящений, которую в то время развивали многие композиторы [6, с. 10]. Практически каждому циклу Глиэр предпослал посвящение определенной персоне, так или иначе имевшей значение в его творческой и личной жизни. Адресаты некоторых произведений – учителя Глиэра:

«Пять эскизов» op. 17 посвящены педагогу по композиции С. И. Танееву, который восхищался трудолюбием и упорством своего юного ученика, «Шесть пьес» op. 26 – преподавателю по теоретическим предметам Г. Э. Конюсу, «Три эскиза» op. 56, «Двенадцать эскизов» op. 47, «Три мазурки» op. 29, «Интермеццо» из «Трех пьес» op. 19 – друзьям и уважаемым коллегам, в том числе Г. Н. Беклемишеву, который вместе с Глиэром входил в художественную комиссию РМО, М. И. Гелеверу, Л. Годовскому, не раз исполнявшим фортепианные сочинения композитора. Пьесы «Tristesse» и «Joie» из цикла «Три пьесы» op. 21 (1905) посвящены жене дирижера Сергея Кусевицкого – скульптору, дочери известного мецената К. Ушкова Наталии Кусевицкой, с которой у Глиэра сложились теплые отношения. О ее противоречивом характере не раз упоминали современники. Возможно, в двух разнохарактерных миниатюрах («Тоска» и «Радость»), посвященных данной персоне, композитор стремился раскрыть различные эмоциональные состояния, внутренний мир, характерные черты этой романтической натуры. Третья миниатюра данного цикла – «Chagrin» («Огорчение») – адресована любимой ученице и жене композитора Марии Глиэр.

На рубеже XIX–XX веков в русской музыке возрастает интерес к малым циклам, состоящим из двух-трех-четырёх полижанровых миниатюр, как правило, включающим прелюдию или другую миниатюру импровизационного характера, танцевальную пьесу и лирическую зарисовку. Подобные разножанровые композиции появились в творчестве Н. А. Римского-Корсакова («Пастораль», «Полька», «Вальс» 1893; «Прелюдия-экспромт», «Мазурка» 1894; «Прелюдия», «Каприз», «Гавот» op. 49, 1894), С. В. Рахманинова («Четыре пьесы», 1888; «Пьесы-фантазии» op. 3, 1892), А. Н. Скрябина («Этюд», «Прелюдия», «Экспромт» op. 2, 1889), А. С. Аренского («Три пьесы» op. 19 – «Этюд», «Прелюдия», «Мазурка»; «Три пьесы» op. 42 – «Прелюдия», «Романс», «Этюд», 1894) и др.

Фортепианные опусы Глиэра стали определенным звеном в цепи фортепианных циклических произведений русских композиторов. Преломив и адаптировав в своем творчестве достижения западноевропейских и отечественных мастеров, Глиэр привнес в указанный жанр новаторские черты. Его фортепианные сочинения продолжают сложившиеся традиции романтического цикла. В этих пьесах отразились романтическое мироощущение, характерный для данного стиля образно-эмоциональный мир.

Начальный этап творчества Глиэра можно охарактеризовать как «пробу пера», первые

опыты в жанре фортепианного цикла. В период с 1904 по 1906 годы композитор создает опусы, состоящие из небольшого количества миниатюр: «Две пьесы» op. 16, «Пять эскизов» op. 17, «Три пьесы» op. 19, «Шесть пьес» op. 26, «Три мазурки» op. 29.

Фортепианное наследие Р. Глиэра состоит из программных и непрограммных циклов. Важное место среди них занимают программные опусы. Среди видов программности, рассматриваемых отечественными исследователями [7, с. 272–274], в творчестве композитора преобладает обобщенно-сюжетный, который нашел яркое претворение в «Двенадцати детских пьесах» op. 31 (1907), «Двадцати четырех характерных пьесах для юношества» op. 34 (1908), «Восьми легких пьесах» op. 43 (1909). В данных циклах объединяются миниатюры, имеющие программное название, и пьесы, в названиях которых фиксируется определенный жанр.

Созданию целостности циклов Глиэра способствует объединение нескольких пьес в микроциклы на основе их жанровой принадлежности. Например, в цикле «Двенадцать детских пьес» представлены танцевальные и песенные жанры. Танцевальная линия находит воплощение в светлом, жизнерадостном «Вальсе», утонченной, с изысканным ритмом «Мазурке» и грациозном «Балете». Песенная – передана различными по эмоциональному состоянию картинками, где задушевный, проникновенный «Ноктюрн» связан с овеянной волшебством «Колыбельной песней» и спокойным, умиротворенным «Романсом». Мягкость и задушевность русской мелодики в «Народной песне» контрастирует ритмическим, ладовым, интонационным краскам восточного мелоса в «Восточной песне». Несмотря на то, что в первой из них композитор не указывает на конкретные национальные истоки, в ней явно проступают черты, характерные для русской песни: опора на параллельно-переменный лад (A-dur – fis-moll), натуральный минор, узкообъемные попевки, вариантность в развитии мелодии, подголосочный склад.

Несколько сквозных линий можно обнаружить и в цикле «Двадцать четыре характерные пьесы для юношества». Здесь, как и в предыдущем опусе, представлены танцевальные («Полонез», «В духе менуэта», «Детский танец», «Восточный танец») и песенные («Песня», «Баллада», «Мелодия», «Русская песня», «Серенада») жанры. В целом, вокальная природа инструментального тематизма, характерная для сочинений русских композиторов, обнаруживается во многих пьесах Глиэра, что отражено и в их названиях. При том, что в его фортепианных циклах преобладают миниатюры, чьи истоки явно восхо-

дят к песенной или танцевальной стихии, эти пьесы зачастую имеют яркие названия, настраивающие слушателя на определенный эмоционально-образный план: «Молитва» (№ 2 в цикле «Восемь легких пьес» ор. 43), «Мечта» (№ 4 в цикле «Двенадцать детских пьес»), «Слеза» (№ 3), «Сожаление» (№ 5), «Колокольчик» (№ 6), «Арлекин» (№ 8), «Акварель» (№ 17), «Медитация» (№ 21), «Во сне» (№ 23) в цикле «Двадцать четыре характерные пьесы для юношества».

Нередко циклы Глиэра открываются прелюдиями, вводящими в образно-эмоциональную атмосферу сочинения. Среди них – «Две пьесы» ор. 16, «Двенадцать детских пьес» ор. 31, «Восемь легких пьес» ор. 43. Произведение под названием «Шесть пьес» открывается своеобразным микроциклом – тремя прелюдиями, следующими друг за другом.

В соотношении концертного и камерного жанровых стилей миниатюр основу пьес Глиэра, скорее всего, составляет последний, для которого характерны простые песенные формы, достаточно прозрачный тип фактуры, выдвигание на первый план мельчайших деталей гармонии, фактурная и интонационная изысканность, ограниченный диапазон динамических оттенков, смена приемов звукоизвлечения. Очевидно, это связано с предназначением данных сочинений для исполнителей детского и юношеского возраста.

В фортепианном творчестве Глиэра преобладают непрограммные циклы, обладающие разнообразным жанровым наполнением. Такие собрания представляют большой интерес для исследования, ведь сам жанр, по определению В. Холоповой, – «источник номер один в формировании музыкальной семантики» [8, с. 211]. Память жанра запечатлевает свойственное ему определенное содержание, которое легко воспринимается слушателем.

В наследии Глиэра девять циклов относятся к непрограммным, три из которых – собрания полижанровых пьес, остальные шесть – моножанровые опусы. Циклы полижанровых миниатюр объединялись композитором под общим названием «пьесы». Это сочинения, написанные в ранний период творчества (1904–1906): «Две пьесы» ор. 16, «Три пьесы» ор. 19, «Шесть пьес» ор. 26, в которых представлены различные жанры – прелюдии, интермеццо, мазурки, романсы, листки из альбома. В указанных циклах можно выявить различные принципы объединения миниатюр в тональном и эмоционально-образном отношении, группировку пьес в микроциклы на основе жанровых признаков.

Цикл «Три пьесы» ор. 19 представлен двумя разнохарактерными «Мазурками», обрамля-

ющими «Интермеццо». Обе «Мазурки», как и пьесы «Тоска» и «Радость» (ор. 21), посвящены Наталии Кушевицкой. Данный цикл представляет значительный интерес в отношении поэтизации жанра мазурки, что связывает ор. 19 с романтической традицией. Индивидуализация обнаруживается, прежде всего, в претворении определенного художественного образа в рамках народного танца. Поэтизация жанра проявляется в выразительном мелодизме, изысканной ритмике, нарушении квадратности, традиционной для танца, разрастании предпреторного раздела, основанного на доминантовом преддыкте, в появлении яркого дополнительного эпизода, формирующего ощущение бесконечного дления танца, активном тональном развитии не только в средней части, но и в экспозиционной, в обращении к особым состояниям тональности, характерным для романтической стилистики, сменах фактурного рисунка, использовании красочных многотерцовых аккордов и др. В среднем разделе композитор нарушает традиционную структуру танца за счет семитакта (4+3) вместо привычного восьмитакта. В данной части осуществляется активное тональное развитие.

К непрограммным моножанровым циклам относятся собрания эскизов, мазурок и прелюдий, созданных Глиэром в разные годы: «Три мазурки» ор. 29, «Двадцать пять прелюдий» ор. 30, а также ряд циклов, связанных с жанром эскиза: «Пять эскизов» ор. 17, «Два эскиза» ор. 40, «Двенадцать эскизов» ор. 47, «Три эскиза» ор. 56.

Эскизы, к которым Глиэр обращался довольно часто, представляют особый интерес. Они объединялись композитором в циклы, а также использовались им как отдельные пьесы, входящие в программные циклические сочинения. Данный жанр в фортепианном творчестве Глиэра претерпел существенное обновление. Его эскизы представляют собой самостоятельные пьесы, собранные в небольшие циклы. Им свойственны такие качества, как импровизационность, недосказанность, прихотливый ритмический рисунок, мимолетное запечатление какого-либо образа, краткость и спонтанность высказывания, постоянное движение, выраженное путем активного секвенцирования. Хотя циклы эскизов относятся к непрограммной музыке, в каждой миниатюре обнаруживается яркое эмоционально-образное начало. Темповые обозначения и ремарки на протяжении всей пьесы способствуют формированию определенного характера.

«Эскизы» Глиэра можно отнести к пьесам-размышлениям, в которых поэтичная и яркая в эмоционально-образном отношении музыка отличается простотой изложения материала и четкостью формообразования. Все эскизы, как

и значительное количество других миниатюр Глиэра, написаны в малой форме, чаще всего – в простой трехчастной. Можно выделить характерные детали данного жанра в творчестве композитора: в гармоническом отношении – гармонизация нисходящего хроматического баса, что способствует эмансипации диссонансов, обильное использование альтерированных аккордов и их разработка путем внедрения неаккордовых звуков, благодаря чему создается ощущение бесконечного дления.

В начале XX века в творчестве ряда композиторов появляется новый жанр под названием «мелодический эскиз». Его родоначальником, очевидно, был датский композитор, педагог и пианист Людвиг Шитте, перу которого принадлежит цикл под названием «Восемь мелодических эскизов» ор. 129. В 1913 году творчество Ц. А. Кюи обогатилось фортепианным циклом «Три мелодических эскиза» ор. 92. При этом природа мелодизма у названных композиторов была разной. Если эскизы Шитте демонстрируют чисто инструментальную мелодику, то пьесы Кюи – вокальную, что характерно для русской традиции.

Глиэр не называет свои эскизы мелодическими, однако это не означает отсутствия в них ярко выраженной мелодической основы. Напротив, она представлена здесь в двух своих разновидностях – вокальной и инструментальной, с преобладанием первой из них, поэтому эскизы Глиэра вполне можно определить как мелодические.

Так, в первом из «Двенадцати эскизов» ор. 47 выразительная мелодическая линия передается из верхнего голоса в нижний (тт. 1–12), в то время как в другом голосе вычленяется восходящий малосекундовый ход, вступающий в своеобразный диалог с основной мелодией, ассоциирующийся с проникновенной, доверительной беседой между двумя персонажами увлекательного действия. Истоки этого мелодизма находятся в русской романсовой и песенной лирике.

Богатое фортепианное наследие композитора до сих пор продолжает воспитывать и развивать учеников детских музыкальных школ России. Как правило, в связи с возрастными особенностями и способностями ребенка разучиваются отдельные пьесы. Вместе с тем композитор создавал циклы, наделенные целостностью, что проявляется в тональных связях между отдельными частями, образно-эмоциональном развитии, контрастном сопоставлении соседних пьес, каждая из которых представляет яркую картину, направленную на отображение определенного образа или состояния. В связи с этим необходимо обратить внимание педагогов: на протяжении всего цикла реализуется определенная художественная идея. Несомненно, пьесы могут существовать и вне цикла, однако в контексте циклического сочинения они обогащаются дополнительными смыслами за счет окружения и взаимодействия с другими миниатюрами, в связи с чем исполнение целого сочинения представит больший интерес как для юного музыканта, так и для его слушателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кирнарская Д. К. Загадка Елены Гнесиной // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2024. № 3. С. 10–28.
2. Булатова Л. Б. Педагогические принципы Е. Ф. Гнесиной. М.: Музыка, 1976. 80 с.
3. Малинковская А. В. Академическое музыкальное образование в традициях школы Гнесиных // Гнесинские педагогические чтения: история и современность. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. С. 9–15.
4. Гнесина Е. Ф. О друге и соратнике // Гнесина Е. Ф. «Я привыкла жить долго...»: Воспоминания, статьи, письма, выступления. М.: Композитор, 2008. С. 76–79.
5. Гнесина Е. Ф. Письма Р. М. Глиэру // Гнесина Е. Ф. «Я привыкла жить долго...»: Воспоминания, статьи, письма, выступления. М.: Композитор, 2008. С. 118–120.
6. Русанова Н. В. Поэтика музыкальных посвящений в русской инструментальной музыке конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ...канд. иск. (17.00.02). М., 2017. 27 с.
7. Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: учебное пособие. Астрахань: ИПК «Волга», 2009. 368 с.
8. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 320 с.

REFERENCES

1. Kirnarskaya D. Zagadka Eleny Gnesinoy [The Enigma of Elena Gnesina]. In: Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh [Research Transactions of the Gnesins Russian Academy of Music]. 2024. No. 3. Pp. 10–28.
2. Bulatova L. Pedagogicheskie printsipy E. F. Gnesinoy [Pedagogical Principles of E. Gnesina]. Moscow: Muzyka, 1976. 80 p.

3. *Malinkovskaya A.* Akademicheskoe muzykal'noe obrazovanie v traditsiyakh shkoly Gnesinykh [Academic Music Education in the Traditions of the Gnesins School]. In: Gnesinskie pedagogicheskie chteniya: istoriya i sovremennost' [Gnesins Pedagogical Readings: History and Modernity]. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2018. Pp. 9–15.
4. *Gnesina E.* O druge i soratnike [About a Friend and Comrade]. In: «Ya privykla zhit' dolgo...»: Vospominaniya, stat'i, pis'ma, vystupleniya [“I'm Used to Living a Long Life...”: Memories, Articles, Letters, Speeches]. Moscow: Kompozitor, 2008. Pp. 76–79.
5. *Gnesina E.* Pis'ma R. M. Glieru [Letters to R. Glière]. In: «Ya privykla zhit' dolgo...»: Vospominaniya, stat'i, pis'ma, vystupleniya [“I'm Used to Living a Long Life...”: Memories, Articles, Letters, Speeches]. Moscow: Kompozitor, 2008. Pp. 118–120.
6. *Rusanova N.* Poetika muzykal'nykh posvyashcheniy v russkoy instrumental'noy muzyke kontsa XIX – nachala XX veka [The poetics of musical dedications in Russian instrumental music of the late 19th – early 20th century]: Abstract of the Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2017. 27 p.
7. *Kazantseva L.* Muzykal'noe sodержanie v kontekste kul'tury [Musical content in the context of culture]: textbook. Astrakhan: Publishing and polygraphic complex “Volga”, 2009. 368 p.
8. *Kholopova V.* Muzyka kak vid iskusstva [Music as a Kind of Art]. St. Petersburg: Lan', 2000. 320 p.

Дабаева Ирина Прокопьевна

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
dabaeva-music@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2462-7038

Irina P. Dabaeva

Dr. Sci (Art), Professor,
Head of the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
dabaeva-music@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2462-7038

Кочарян Виолетта Суменовна

преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Детская музыкальная школа им. М. Ф. Гнесина
Россия, 344025, Ростов-на-Дону
violetta0410@gmail.com
ORCID: 0009-0000-3122-0936

Violetta S. Kocharian

Music theory teacher
M. Gnesin Children's Music School
Russia, 344025, Rostov-on-Don
violetta0410@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2462-7038

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



УДК 78.06

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_74

А. И. ШИНКАРЕНКО

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

КОНЦЕПТ «НАЦИОНАЛЬНОЕ» В ПУБЛИКАЦИЯХ ЖУРНАЛА «МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ» (1993–2003)

В фокусе внимания данной статьи находится одно из центральных понятий отечественных гуманитарных наук – «национальное». При рассмотрении «национального» сквозь призму редакционной политики журнала «Музыкальная академия» на рубеже XX–XXI веков использование лингвистического термина «концепт» представляется вполне правомерным. Это обусловлено распространенной дефиницией «концепта» как ментальной конструкции, аккумулирующей комплекс знаний, представлений и суждений о некоем объекте размышлений. Соответственно, цель исследования заключалась в выявлении понятийной стороны «концепта» и ряда отличительных черт, формирующих индивидуальное своеобразие русской музыки в упомянутом специализированном издании. Установленные хронологические рамки были определены исходя из двух ключевых предпосылок. С одной стороны, конец второго тысячелетия в постсоветской России ознаменовался «этническим ренессансом (парадоксом)», повлекшим за собой видимый интерес к возрождению и стабилизации национальной традиционной культуры. С другой, выбранное десятилетие соотносится с ранним, наиболее сложным периодом русской музыки постсоветской эпохи.

На основе аналитического исследования более чем 300 журнальных текстов, опирающегося на рецептивную методологию, был сделан вывод: «национальное» трактуется большинством авторов публикаций в традиционном ракурсе, а специфические свойства «русского», концентрируемые с относительно высокой регулярностью вокруг данного концепта, дифференцируются по четырем группам (доминирующие направления, образно-тематическая сфера, преемственная связь с традициями русской классической школы и эстетические факторы). Это, в свою очередь, позволило определить трехуровневую структуру изучаемого концепта, образуемую понятийным, образным и ценностным компонентами.

Ключевые слова: концепт «национальное», журнал «Музыкальная академия», рецептивное исследование, современная академическая отечественная музыка, ранний постсоветский период.

Для цитирования: Шинкаренко А. И. Концепт «национальное» в публикациях журнала «Музыкальная академия» (1993–2003) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 74–83.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_74

A. SHINKARENKO

A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory

THE CONCEPT OF “NATIONAL” IN THE PUBLICATIONS OF JOURNAL “MUSIC ACADEMY” (1993–2003)

This article focuses on one of the central concepts of Russian humanities: “National”. When examining the “National” through the lens of the editorial policy of the journal “Music Academy” at the turn of the 20th and 21st centuries, the use of the linguistic term “concept” appears entirely appropriate. This is due

to the widespread definition of “concept” as a mental construct that accumulates a complex of knowledge, ideas, and judgments about a given object of reflection. Accordingly, the aim of the study was to identify the conceptual aspect of “concept” and a number of distinctive features that shape the uniqueness of Russian music in this specialized edition. The established chronological framework was determined based on two key premises. On the one hand, the end of the second millennium in post-Soviet Russia was marked by an “ethnic renaissance (paradox)”, which led to a visible interest in the revival and stabilization of traditional national culture. On the other hand, the chosen decade corresponds to the early, most complex period of Russian music in the post-Soviet era.

Based on an analytical study of over 300 journal articles, relying on receptive methodology, the following conclusion was reached: “National” is interpreted by most authors in a traditional sense, while the specific properties of “Russian”, concentrated with relatively high regularity around this concept, are differentiated into four groups (dominant tendencies, imagery and thematic sphere, continuity with the traditions of the Russian classical school, and aesthetic factors). This, in turn, allowed us to define a three-level structure for the concept under study, formed by conceptual, figurative, and value components.

Keywords: concept of “National”, the journal “Music Academy”, receptive research work, contemporary Russian academic music, the post-Soviet period.

For citation: Shinkarenko A. The concept of “National” in the published materials of journal “Music Academy” (1993–2003). In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 74–83.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_74



Начиная со второй половины XIX века, проблема «национального» остается одной из широко обсуждаемой в отечественной музыкальной науке. К настоящему времени общепринятая дефиниция указанного термина не сформировалась. В силу того, что «национальное» коррелирует с другим фундаментальным понятием – «нация», возникает пространство для множественных толкований и суждений по поводу соответствующих культурных феноменов. Вероятно, поэтому словосочетаниям «национальное в музыке» или «национальное в композиторском творчестве» сопутствуют весьма объемные семантические характеристики. Следовательно, обнаруживаются изначальные трудности в лаконичном определении «национального» на уровне музыковедческой универсалии¹.

В данной работе, опирающейся на внушительный корпус текстов авторитетного специализированного журнала «Музыкальная академия» (периода 1993–2003 годов), представлен опыт аналитического освещения национальных черт современной отечественной академической музыки. Временные границы исследования определены исходя из двух ключевых предпосылок. С одной стороны, конец второго тысячелетия в постсоветской России ознаменовался «этническим ренессансом (парадоксом)», инициировавшим всеобщий интерес к возрождению и стабилизации национальной традиционной культуры [1]. С другой стороны, обозначенное десятилетие соответствует начальному этапу истории русской музыки постсоветской эпохи, согласно периодизации отечественного композитора и музыковеда Ф. Софронова,

– времени «опустошения поколенческого резерва» [2, с. 39]. По нашему мнению, аналитический обзор публикаций, связанных с концептом «национальное» и представленных в авторитетном специализированном издании, позволит глубже изучить и осмыслить динамику формирования этого сложного и многоаспектного термина в процессе выдвигания интерпретирующих суждений и обмена мнениями в публичном дискурсе. Тем самым исследователи обретают необходимую возможность рассмотрения одной из магистральных тенденций новейшей эпохи: речь идет о том, как современные композиторы, живя и работая в изменившихся политических и культурных условиях, стремятся адаптировать и преломить ценнейшие черты национального художественного наследия.

Поскольку же «национальное» будет рассматриваться в дальнейшем сквозь призму редакционной политики журнала, представляется вполне правомерным использование по отношению к этому понятию лингвистического термина «концепт»². Проблематика данной статьи относится к области рецептивных изысканий, в частности, связанных с актуальным исследовательским направлением «слово о музыке», широко разрабатываемым в отечественном музыковедении во второй половине XX столетия³.

Необходимо заметить, что проблема «национального» в области композиторского творчества активно обсуждается российским профессиональным сообществом на протяжении всего характеризуемого периода, и многообразие соответствующих публикаций в журнале свидетельствует о высоком интересе к данной

проблеме со стороны редакции. «Национальное» зачастую трактуется как важный компонент подлинного искусства, в значительной степени обуславливающий жизнеспособность последнего [5, с. 20]. Вместе с тем, некоторые композиторы полагают, что названный компонент определяется не столько сосредоточением в национальных рамках определенной культуры, сколько привнесением в музыку элементов «чужого» – современных европейских композиционных техник⁴. Это позволяет воспринимать музыку в качестве сугубо интернационального феномена⁵, приобретающего универсальный, общечеловеческий характер. Именно это важное свойство, необходимость которого отстаивается рядом композиторов, есть фундамент подлинного искусства⁶. Такой подход к понятийной стороне «национального» в журнале во многом созвучен с идеей, выдвинутой ранее М. Друскиным: последний, как известно, предлагал идентифицировать национальные истоки с учетом их взаимосвязи с общеевропейскими традициями, а не только посредством выявления фольклорных заимствований [8, с. 7].

Иная картина формируется в связи с понятием «русская музыка». К примеру, Н. Янов-Яновская, рецензируя монографию «Русская музыка и XX век», пишет следующее: «Русская музыка XX века – отнюдь не географическое понятие, оно не отождествляется только с Россией, с ее собственным пространством. Верно и справедливо. Да и сама знаковая формула “расколота целостность” изначально предполагала “собирающие русской музыки из разных земель”» [9, с. 29]⁷. Другие определения этого термина упоминаются в контексте фестиваля в Айова-сити (2000). Как отмечает С. Савенко, теоретическая часть программы этого мероприятия в значительной мере была посвящена вопросу об индивидуальном своеобразии русского искусства [10, с. 171]. Инициатором обсуждения выступила М. Фролова-Уокер, в чьем докладе «Музыка из России или русская музыка?» соответствующий «музыкальный национализм» полемически именовался «призраком культуры XIX века, осевшим в ушах слушателей», что вызвало острую дискуссию и способствовало формированию двух противоположных точек зрения:

1) «русская музыка, даже современная, по-прежнему остается русской, и в этом ее ценность» [Там же];

2) «русская музыка не обязана быть русской, она должна быть прежде всего музыкой; и вообще, требовать национальной характеристики как от искусства, так и от индивидуума оскорбительно» (композитор С. Загний) [Там же].

Допустимо заключить, что общепринятая дефиниция термина «русская музыка» в указанный период отсутствует; тем самым обнаруживается неустойчивость, подвижность соответствующего понятийно-терминологического аппарата, используемого для освещения, казалось бы, самоочевидных явлений. Так или иначе, маркеры «русского» неоднократно употребляются в связи с определенными композиторами либо их сочинениями. К плеяде «русских» авторов на протяжении рассматриваемого десятилетия в публикациях журнала «Музыкальная академия» относят:

- Г. Галынина («истинно национальный русский талант» – Ю. Корев) [11, с. 40];
- А. Мурова («крупнейший русский композитор из Сибири» – Л. Пыльнева) [12, с. 89];
- Б. Чайковского («крупный русский художник» – Ю. Корев) [13, с. 33];
- С. Прокофьева, Р. Щедрина, С. Слонимского, Б. Тищенко, В. Гаврилина («крупнейшие русские композиторы» – Т. Хренников) [14, с. 79];
- Ю. Буцко («почвенно русский композитор» – Е. Дубинец) [15, с. 49];
- А. Ларина (композитор-«почвенник» – Т. Рожкова) [16, с. 17];
- Г. Свиридова («последний представитель классической русской музыки», «замечательный русский художник» – Л. Полякова) [17, с. 3];
- Н. Корндорфа («русский художник» – Е. Дубинец) [18, с. 52];
- Э. Денисова («крупный русский музыкант» – В. Ценова) [19, с. 34].

Поскольку национальная принадлежность большинства перечисленных композиторов не вызывает сомнений у авторов публикаций, рассмотрим более подробно данную характеристику по отношению к российским мастерам, чья профессиональная деятельность на заключительном этапе протекала вне пределов России.

Так, последняя из упомянутых персон – Э. Денисов – вызывает полярные оценки в аспекте его принадлежности к отечественной культуре. Для одних «национальные истоки» музыки этого композитора весьма очевидны и бесспорны, какие бы европейские техники письма он ни использовал (Х. Мирзазаде, В. Ценова). Другие усматривают в творчестве Э. Денисова преобладание интернациональных тенденций, в связи с чем его ученик Ю. Каспаров именуется своего наставника «Человеком Мира» [20, с. 43]. Полное единодушие прослеживается в отношении к Р. Щедрина. Так, В. Холопова называет его фактически единственным композитором после смерти Г. Свиридова, восполняющим образовавшийся вакуум в русской музыке [21, с. 10]. Переезд в другую страну, по утверждению цитируемого

исследователя, активизировал творческий процесс композитора в русле национального стиля и «...показал всю великую мощь национальной культурной толщи для жизни отдельно взятого художника, ее способность кормить и возвращать сочные плоды» [22, с. 71]. К аналогичному выводу приходит А. Демченко: «Живя в последние годы в Германии, Родион Константинович восполняет свою отдаленность от родной земли возрождением “русофильства”, с которого он когда-то начинал (из характерных названий инструментальных опусов 90-х годов – “Хрустальные гусли”, “Российские фотографии”, “Вологодские свирели”, “Балалайка” и т. д.)» [23, с. 70].

На этом фоне исключительным случаем представляется индивидуальный подход, присутствующий у Н. Корндорфа, который предпочел самостоятельно расставить все точки над «i» в потенциальной дискуссии о его принадлежности к определенной национальной культуре. Наглядным тому подтверждением является статья с выразительным заглавием-цитатой: «Н. Корндорф: “Я безусловно ощущаю себя русским композитором”» [18]. Эта публикация – собрание аутентичных высказываний, размещенных в Интернете, почерпнутых из бесед и интервью с Н. Корндорфом, а также из его автобиографии (соответствующие материалы датируются рубежом 1990–2000-х годов). В качестве неопровержимых «доказательств» своей «русскости» Н. Корндорф приводит следующие аргументы:

- *использование элементов русского фольклора*: «В конце “Confessiones” звучит песенка в народном духе; вторая часть “Примитивной музыки” целиком построена на квазифольклорных наигрышах; что-то есть близкое народному в “Жалобных песнях”. В “...si tuove” должны быть оригинальные частушки, причем они могут не петься, а просто кричатся. В “Музыке андеграунда” используются квазинародные мотивы, частушки» [18, с. 53];

- *использование церковнославянского текста, опекаловского распева* (Струнный квартет), *знаменного распева* (I часть и Финал Первой симфонии) [Там же, с. 54];

- *обращение в музыке к проблемам философским, религиозным, моральным, духовной жизни личности, ее взаимоотношениям с окружающей действительностью и др.* [Там же, с. 53]⁸.

Видимый интерес к русской музыке, согласно признанию Н. Корндорфа, у него многократно усилился (как и у Р. Шедрина) после отъезда за рубеж – в Канаду.

Вступление к рассматриваемой подборке запечатлевает исследовательскую позицию Е. Дубиниц⁹. Акцентируя внимание на «русском» в творчестве данного композитора, она указывает,

что ярко выраженная семантизация осуществляется благодаря использованию «квазирусских мотивов», национального типа звучания¹⁰ и «глубинного психологического осмысления действительности», характерного для лучших образцов отечественного искусства [Там же, с. 52].

Для выявления содержательного аспекта «русской музыки» в обозреваемых публикациях «Музыкальной академии» автором настоящей статьи был использован статистический метод – количественный и качественный контент-анализ. Это позволило сформировать обобщающую картину применительно к опознавательным признакам «русской музыки», фигурирующим в привлекаемых материалах. Полученные результаты могут быть условно дифференцированы по четырем группам.

I. Доминирующие направления:

- *фольклоризм* (112 упоминаний: «фольклор», «фольклорные мотивы», «песни-плачи», «причитания», «народные тексты», «народная песня», «народная музыка», «народная песенность», «народный мелос», «русская народная песня», «обработка народных песен»/«обработка народных мелодий», «оркестр русских народных инструментов»);

- *духовная музыка* (96 упоминаний: «духовная музыка», «русская церковная музыка», «православная музыка», «литургическая музыка», «каноническая музыка», «литургический текст», «литургия», «церковные песнопения», «музыка православной традиции», «духовные песнопения», «каноническая музыка», «религиозная тематика», «духовные тексты», «библейские тексты», «библейская тематика», «знаменный распев», «хоровая музыка», «русская пассиона», «всенощное бдение»).

II. **Преемственная связь с традициями русской классической школы** в освещаемых публикациях обозначается посредством использования обобщающих фраз либо перечисления конкретных имен русских классиков, реже – названий определенных произведений:

- О. Девятова: «Фресковое хоровое письмо в опере [“Видения Иоанна Грозного” С. Слонимского] вызывает ассоциации с традициями русских хоровых музыкальных драм – Глинки, Бородина, Римского-Корсакова и особенно Мусоргского» [25, с. 51];

- Е. Скурко: «...она [симфония Р. Леденева “Русь зеленая и белоснежная”] примечательна своей ретроспективной стилистической устремленностью в XIX век: к петербургской школе, раннему Чайковскому, лирико-эпическим традициям бородинско-глазуновского типа <...>» [26, с. 24]¹¹;

- В. Холопова: «Легкое крыло глинкинской “Камаринской” веет и над щедринскими “Озорными частушками”, и над многими другими его музыкальными “озорствами”» [22, с. 71];

- Л. Иванова: «Это масштабное сочинение [“Всенощное бдение” А. Рындина], прочно опирающееся на русские традиции, классическое по форме, очень органичное по фактуре» [27, с. 31];

- Е. Польдяева: «В творчестве А. Вустина отчетливо проступает контур русской традиции. В мастерских, виртуозно выполненных партитурах композитора он трудно уловим и в то же время безошибочно узнаваем по особой, говорящей за себя интонации» [28, с. 23].

III. **Образно-тематическая сфера** представлена в большинстве публикаций образом *Родины*, позиционируемым на двух уровнях:

- глобальном – тема исторического прошлого и настоящего России привлекает С. Слонимского в 1990-е годы (Симфония № 9, опера об Иване Грозном, Симфониетта) [29, с. 17]; судьба родной страны, ее вера, жизнь всегда пребывали в фокусе творческого внимания Г. Свиридова [17, с. 4];

- локальном – одним из ее воплощений в музыке С. Слонимского и Г. Банщикова становится тема Петербурга; у Е. Бикташева главенствует тема родного края, любви к великой Волге, к своему городу, селу [30, с. 41]; аналогичным образом запечатлена тема России в опере «Ущелье крылатых коней» Е. Гудкова – любовь к Родине выражена в пейзажных зарисовках Урала [31, с. 48].

Образы русской природы, в частности, «портрет России зеленой, цветущей, с мягкой белоснежной душой» воплотил в своей программной симфонии Р. Леденев [26, с. 24–25]. В качестве объединяющего звена сочинения выступает *образ дороги* – характерный мотив русской литературы и один из важнейших русских архетипов [Там же, с. 24; ср. 32, с. 226]. Упомянутый образ, сопутствующий целостному восприятию жизненного пути человека, нередко фигурирует в контексте музыкальных произведений отечественных композиторов, подчеркивая значимость подобного восприятия в их творческих интенциях. К примеру, этот мотив широко представлен у Р. Щедрина: «Шибень» в «Мертвых душах», «Лолита», «Строфы “Евгения Онегина”», дорожный колокольчик в «Старинной музыке российский провинциальных цирков» и «Очарованном страннике» [33, с. 7]. «Зимняя дорога вьюжной ночью» запечатлена в симфонической поэме «Бесы» Ю. Шибанова [34, с. 10–11].

Актуальными для многих композиторов остаются и такие «исконно русские традиции», как воссоздание *образов колоколов* и колоколь-

ности¹², – они трактуются в качестве глубинных звуко-символов, укорененных в русской ментальности. По наблюдениям Т. Чередниченко, тяготение к этой символике наиболее явственно выражено в музыке Г. Свиридова [35, с. 4].

Активным развитием духовной музыки инспирировано обращение к *образу Христа*, претворяемому в сочинениях А. Петрова (симфония № 3 «Время Христа») [36, с. 54] и Г. Свиридова (вокальные миниатюры «Любовь святая» и «Я – странник убогий», оратория «Светлый гость», цикл «Песнопения и молитвы») [17, с. 4]. Данный образ, вероятно, может выступать одним из индикаторов «русскости». Соответствующее явление можно рассматривать как продолжение классических традиций русской композиторской школы, восходящих к творчеству П. Чайковского, А. Гречанинова, П. Чеснокова и других крупнейших мастеров второй половины XIX – начала XX века.

IV. **Эстетические факторы**¹³. В первую очередь, здесь должна быть названа *эмоциональность* русской музыки, о чем неоднократно упоминали как представители зарубежного искусства, так и авторы рецензий, посвященных фестивалям современной музыки. Так, «эмоциональной открытостью» характеризуется музыка Л. Родионовой и А. Ларина; в свою очередь, Д. Н. Смирнов, беседуя с С. Беринским, отмечает: именно с этой чертой наша музыка ассоциируется в Европе [37, с. 10]. К примеру, нидерландский композитор Йо Спорк воспринимает русскую музыку в целом как «сублимированное страдание»; в ней всегда присутствует «живой, чувствующий человек» [38, с. 72]. Согласно утверждениям Д. Н. Смирнова и Й. Спорка, за рубежом указанную особенность характеризуют как очень важную, традиционно свойственную музыке русских авторов и столь недостающую многим зарубежным сочинениям [Там же, с. 72]. Эмоциональный аспект подчеркивается и в ряде примеров:

- «по-русски искренним», то есть пронизанным живой, национально окрашенной интонацией (Л. Иванова) именуется вокальный цикл В. Казенина «Опустевшие избы» на фестивале камерной музыки в Астрахани [27, с. 32];

- «по-русски исповедально-проникновенным», исполненным глубокой национальной содержательности (Ю. Корев) назван «Concerto cantabile» Р. Щедрина [13, с. 34];

- «нежностью» и «незащищенностью» пронизана «эмоциональная волна» музыки Г. Галынина, представленной на «Московской осени» [11, с. 40].

К типичным чертам «нашей» музыки Й. Спорк относит также артистизм и *содержатель*

ность [38, с. 72]. О втором качестве Р. Леденев в интервью говорит следующее: «Русскую музыку – и классическую, и бывшую советскую – всегда отличало стремление к высокой содержательности, а не к игре языка» [5, с. 20]. Наряду с этим, упоминается «*философичность*», преломляемая в композиторском творчестве преимущественно сквозь призму «вечных тем» искусства. Так, размышления о жизненном пути человека отражены в вариационном цикле «Элениа» Ю. Шибанова [34, с. 10]; свет и трагичность человеческого бытия – внутренние темы вокальной поэмы «Петербург» Г. Свиридова [39, с. 4]; в философской лирике Е. Иршай содержатся мотивы постижения сути бытия, столкновения мечты и реальности, мотивы предательства, раскаяния, одиночества, связи жизни и смерти в бесконечности [40, с. 16].

Итак, концепт «национальное» занимает одно из центральных мест в публикациях журнала «Музыкальная академия» на протяжении указанного десятилетия. Об этом свидетельствует, в первую очередь, стремление разрешить некоторые терминологические проблемы, сопутствующие названному понятию и его неотъемлемому компоненту – «русской музыке». Обобщая приводимые суждения, демонстрирующие в целом субъективное толкование данного феномена и состав его характерных атрибуций, следует заключить: присутствие национального стержня в музыке, безусловно, полагается необходимым. Однако строгие регламентации, адресуемые композиторам в связи с воплощением «национального», «русского» в их музыке, ныне

отсутствуют, и каждый автор волен решать эту проблему каким-либо индивидуальным способом¹⁴. В то же время анализ материалов показывает, что наиболее часто с лексемами «национальное» и «русское» соотносятся определенные словосочетания – «народная музыка» и «духовная музыка». По сути, фактически акцентируется внимание на жанрово-стилевых областях, которые привлекают внимание авторов, стремящихся подчеркнуть национальное «лицо» произведения. Это же касается и прочной связи с традициями русской классической школы, обращений к давно укоренившимся в композиторском обиходе образно-тематическим сферам и желательного соответствия определенному ряду эстетических факторов, признаваемых в наши дни перманентными, а следовательно, основополагающими для русской музыки в целом.

В публикациях журнала «Музыкальная академия» исследуемый концепт предстает трехуровневой структурой, включающей в себя понятийный, образный и ценностный компоненты (см.: [41, с. 137]). Вторая составляющая репрезентируется на эмоционально-чувственном уровне при помощи таких фраз, как «открытая эмоциональность», «сублимированное страдание», «по-русски искренне», «исповедально-проникновенный». Упомянутые и родственные им словосочетания также могут восприниматься в качестве ценностного компонента, поскольку эмоциональная насыщенность русской музыки неизменно вызывает позитивные отклики за рубежом и ярко выделяет ее на фоне других национальных сфер композиторского творчества.

•—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

¹ В XIX столетии эту проблему разрабатывали Г. Ларош (очерк «Глинка и его значение в истории музыки», 1867), А. Серов (статья «Русская народная песня как предмет науки», 1870) и В. Стасов (статья «Славянская музыкальная неделя в Дрездене», 1895). К монографическим работам отечественных исследователей, посвященным данной теме, относятся работы Н. Шахназаровой («О национальном в музыке», 1968), Н. Гавриловой («К проблеме национального в музыке XX века», 2003), Е. Лобанковой («Национальные мифы в русской музыкальной культуре. От Глинки до Скрябина: историко-социологические очерки», 2014) и др.

² В Большой российской энциклопедии под «концептом» понимается «структурно-содержательная единица сознания, отражающая совокупность знаний, представлений, мнений об объекте мысли» (см.: [3, с. 173]).

³ Назовем, к примеру, монографию М. Раку («Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи», 2014), статьи Л. Купец («Русский Шопен в XX веке (энциклопедический экскурс)», 2010), Т. Букиной («Музыка и политика. Рецепция творчества Р. Вагнера в послереволюционной России (1917–1941)», 2009), Е. Лобанковой («Рецепции Н. А. Римского-Корсакова за 100 лет: от национального гения к автору “детских” опер (по материалам отечественных энциклопедий)», 2016). При этом, как отмечают специалисты, в зарубежных рецептивных исследованиях судьбы композиторов-классиков и их наследия фигурируют в качестве традиционного объекта переосмысления уже не одно десятилетие – достаточно упомянуть работы З. Лиссы («The Musical Reception of Chopin’s Works», 1973), Г. Герца («Johann Sebastian Bach in the Early Romantic Period», 1985), Дж. Сэмсона («Chopin reception: theory, history, analysis», 1994) и другие [4, с. 22].

⁴ «...То, что мы называли “национальным”, “национально-особенным”, сегодня должно доказать эту “особенность” не в традиционных формах “само для себя” <...>, а в присутствии другого, открыто вовлекаясь в новые правила, новый язык, новые формы, новые технические и технологические средства, новые средства коммуникации, да и просто в подвижную моду», – указывает Р. Бадалов (см.: [6, с. 243]).

⁵ Белорусский композитор Д. Смольский утверждает, что культура является исключительно общим достоянием, «не может существовать как сугобо национальная» и, соответственно, ее «нельзя рассматривать в масштабе той или иной нации». Для оценки достижений или гистерезиса культуры последняя должна восприниматься в качестве интернационального феномена, поскольку именно в таких условиях она способна постигать себя и наращивать свои ресурсы (см.: [7, с. 119]).

⁶ Об этом писал, к примеру, французский философ XIX века Ж. М. Гюйо в труде «Искусство с социологической точки зрения» (1900).

⁷ Здесь же рецензент приводит фрагменты из своего доклада на теоретической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Ю. Н. Тюлина (1993): «...русская музыка, создающаяся в бывших союзных республиках, – это разная русская музыка, поскольку в каждом случае она отмечена своим специфическим оттенком, невольно накладываемым на нее коренной национальной культурой. И потому мы убеждены, что сегодня писать о русской музыке XX века без учета этих “русских музык” значит отразить реальную историческую картину неадекватно» [9, с. 29].

⁸ В книге В. Холоповой, посвященной жанрово-стилевым аспектам российской академической музыки на рубеже XX–XXI веков, приводится более полный вариант данного высказывания – в разделе, посвященном осмыслению понятия «русская музыка» отечественными композиторами. Исследователь подчеркивает, что этой фразой Корндорф не только обозначил «русское» в своей музыке, но и сформулировал важные особенности русской музыки в целом [24, с. 70–71]. Во многом сходное мнение высказывает Ю. Воронцов. Используя слово «наше», он маркирует «глубину осмысления процессов», «философичность» и «затрагивание глубинных вопросов бытия, смысла жизни» [Там же, с. 71].

⁹ В частности, указанный исследователь называет Н. Корндорфа создателем особого направления в русской музыке, – это «сонористический, не-репетитивный минимализм состояния, минимализм одного процессуально развивающегося образа» [Там же, с. 52].

¹⁰ К соответствующим отличительным признакам Е. Дубинец относит колокольность, «вокализованность линий» и «внутреннюю вариативность материала» [Там же, с. 52].

¹¹ В этой же публикации приведено высказывание самого композитора, указывающего на взаимосвязь его симфонии с традициями русского симфонизма («Зимние грезы» Чайковского, Вас. Калинников, Бородин) [Там же].

¹² Обозревая сочинения С. Слонимского, запечатлевающие излюбленный им образ колоколов, О. Девятова называет оперу «Видения Иоанна Грозного», пьесу «Колокола», Восьмую симфонию, Сонату для фортепиано [25, с. 52].

¹³ В. Холопова указывает, что содержательность, философичность, серьезность, значительность замыслов, большая эмоциональность являются приоритетными эстетическими факторами русской музыки (см.: [24, с. 176]).

¹⁴ Некоторые композиторы подходят к этому вопросу основательно, стремясь обрести новые стилевые характеристики, чтобы музыка, создаваемая в наши дни, не утратила «национального духа» (показательный пример – А. Лупшов). Для кого-то признаком «русского» является общее построение композиции, без целенаправленного формирования ее национального колорита.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петров А. К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005): основные тенденции, новые композиторские подходы: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2007. 28 с.
2. Софронов Ф. М. Русская музыка за двадцать лет // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 3. С. 38–65.
3. Пищальникова В. А. Концепт // Большая Российская энциклопедия: в 35 т. / гл. ред. Ю. Н. Осипов. М.: Большая Российская Энциклопедия, 2010. Т. 15. С. 173.
4. Раку М. Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). М., 2015. 55 с.
5. Бугрова О. Л. Искусство не может не касаться больших тем // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 19–23.
6. Бадалов Р. А. Сто лет спустя // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 242–243.
7. Бугрова О. Л. Если ты композитор не по стечению обстоятельств... // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 117–119.
8. Лобанкова Е. В. Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже XIX–XX веков: на примере творчества Н. А. Римского-Корсакова и А. Н. Скрябина: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2009. 24 с.
9. Янов-Яновская Н. С. «Русская музыка и XX век» [рецензия на книгу] // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 28–31.

10. Савенко С. И. Русский десант в американском кампусе // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 170–171.
11. Польшаева Е. Г. «Московская осень»: между прошлым и настоящим // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 34–42.
12. Пыльнева Л. Л. Исповедь нашего современника // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 88–93.
13. Корев Ю. С. Параллели и вертикали // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 27–34.
14. Генина Л. С. «Любое время – время для всего!» // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 73–79.
15. Дубинец Е. А. Знаки стиля Юрия Буцко // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 49–52.
16. Рожкова Т. Н. Искусство быть понятным // Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 16–19.
17. Полякова Л. В. Неизреченное чудо // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 3–6.
18. Дубинец Е. А. Н. Корндорф: «Я безусловно ощущаю себя русским композитором». Автобиография с лирическими отступлениями // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 52–64.
19. Ценова В. С. Музыкальный венок Эдисону Денисову // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. Кн. 1. С. 34.
20. Беринский С. С. Не нужно толкаться локтями, места хватит всем... // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 40–47.
21. Власова Н. О. Преподавал ли Веберн в Московской консерватории, или Размышления на пути из Шанхая в Париж // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 8–13.
22. Холопова В. Н. Праздник, который всегда с тобой // Музыкальная академия. 2003. № 1. С. 70–77.
23. Демченко А. И. Золото первых десятилетий // Музыкальная академия. 2003. № 1. С. 66–70.
24. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX–начала XXI веков (жанры и стили). М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2015. 228 с.
25. Девятова О. Л. Русская мистерия о Царе-Ироде // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 47–53.
26. Скурко Е. Р. «Он как художник максимально честен» // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 23–29.
27. Иванова Л. П. Возрождение традиции // Музыкальная академия. 2001. № 4. С. 31–32.
28. Польшаева Е. Г. Музыка – это музыка // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 20–29.
29. Зайцева Т. А. Динамическая реприза // Музыкальная академия. 1998. № 2. С. 16–24.
30. Демченко А. И. «Саратовский вальс» // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 40–44.
31. Синецкая Т. М. Пленум: анахронизм или... // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 47–49.
32. Гаккель Л. Е. Миражи исполнительства // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. Кн. 2. С. 222–226.
33. Щедрин Р. К. «Искусство – это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца» (беседа с Е. С. Власовой) // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 1–9.
34. Гончаренко С. С. Грани таланта // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 6–13.
35. Чердниченко Т. В. Обнадеживающий анахронизм // Музыкальная академия. 1997. № 1. С. 4–5.
36. Гуревич В. А. «Хвалу и клевету приемли равнодушно...» // Музыкальная академия. 2003. № 3. С. 53–60.
37. Беринский С. С. Ничего случайного?! // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 8–14.
38. Беринский С. С. Йо Спорк: Иду своей дорогой... // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 71–72.
39. Аркадьев М. А. К музыке Георгия Свиридова // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 3–4.
40. Гецелев Б. С. Сквозь нотные знаки // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 15–17.
41. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 478 с.

REFERENCES

1. Petrov A. Pretvorenje ruskogo fol'klora v sovremennoy khorovoy muzyke (1980–2005): osnovnye tendentsii, novye kompozitorskie podkhody [The conversion of Russian folklore in contemporary choral music (1980–2005): the main tendencies, new composers' approaches: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2007. 28 p.
2. Sofronov F. Russkaya muzyka za dvadtsat' let [Russian music of the recent twenty years]. In: Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of Music Theory Society]. 2014. No. 3. Pp. 38–65.
3. Pishchal'nikova V. Kontsept [Concept]. In: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya [Great Russian Encyclopedia]: in 35 vol. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya, 2010. Vol. 15. Pp. 173.
4. Raku M. Ideologicheskaya retseptsiya muzykal'noy klassiki v rannesovetskoj i stalinskoj kul'ture [Ideological perception of the musical classics in the early Soviet and Stalin Age culture]: Abstract of Dr. Sci. (Art) Thesis. Moscow, 2015. 55 p.

5. *Bugrova O.* Iskusstvo ne mozhnet ne kasat'sya bol'shikh tem [Art can't be if it don't touch upon great themes]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1997. No. 2. Pp. 19–23.
6. *Badalov R.* Sto let spustya [One hundred years later]. In: Muzykal'naya akademiia [Musical Academy]. 2002. No. 1. Pp. 242–243.
7. *Bugrova O.* Esli ty kompozitor ne po stecheniyu obstoyatel'stv... [If you are not a composer by chance...]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1993. No. 4. Pp. 117–119.
8. *Lobankova E.* Natsional'nye modeli v russkoy muzykal'noy kul'ture na rubezhe XIX–XX vekov: na primere tvorchestva N. A. Rimskogo-Korsakova i A. N. Skryabina [National models in the Russian music culture at the turn of the 19th – 20th centuries: an example of creative work by N. Rimsky-Korsakov and A. Scriabin]: Abstract of Ph. D. (Art). Moscow, 2009. 24 p.
9. *Yanov-Yanovskaya N.* «Russkaya muzyka i XX vek» [“Russian music and the 20th century”] (book review). In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2001. No. 2. Pp. 28–31.
10. *Savenko S.* Russkiy desant v amerikanskom kampuse [Russian landing on the American campus]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2001. No. 1. Pp. 170–171.
11. *Pol'dyaeva E.* «Moskovskaya osen'»: mezhdru proshlym i nastoyashchim [“Moscow Autumn”: Between the Past and the Present]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1993. No. 2. Pp. 34–42.
12. *Pyl'neva L.* Ispoved' nashego sovremennika [A confession of our contemporary]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1999. No. 4. Pp. 88–93.
13. *Korev Yu.* Paralleli i vertikali [Parallels and verticals]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2001. No. 1. Pp. 27–34.
14. *Genina L.* «Lyuboe vremya – vremya dlya vsego!» [“Any time is time for everything!”]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1999. No. 1. Pp. 73–79.
15. *Dubinets E.* Znaki stilya Yuriya Butsko [Signs of Yuri Busko's style]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1993. No. 1. Pp. 49–52.
16. *Rozhkova T.* Iskusstvo byt' ponyatym [Art of being understood]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1996. No. 2. Pp. 16–19.
17. *Polyakova L.* Neizrechennoe chudo [An unspeakable miracle]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1993. No. 4. Pp. 3–6.
18. *Dubinets E.* N. Korndorf: “Ya bezuslovno oshchushchayu sebya russkim kompozitorom”: Avtobiografiya s liricheskimi otstupleniyami [N. Korndorf: “I Certainly Consider Myself a Russian Composer”: Autobiography with lyrical digressions]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2002. No. 2. Pp. 52–64.
19. *Tsenova V.* Muzykal'nyj venok Edisonu Denisovu [Musical wreath for Edison Denisov]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1998. No. 3–4. Vol. 1. P. 34.
20. *Berinskiy S.* Ne nuzhno tolkat'sya loktyami, mesta khvatit vsem... [You don't have to push your elbows, there's room for everyone...]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1997. No. 3. Pp. 40–47.
21. *Vlasova N.* Prepodaval li Vebern v Moskovskoy konservatorii, ili Razmyshleniya na puti iz Shankhaya v Parizh [Whether Weber taught at the Moscow Conservatory, or Reflections on the way from Shanghai to Paris]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1998. No. 3–4. Vol. 1. Pp. 8–13.
22. *Kholopova V.* Prazdnik, kotoryj vsegda s toboy [A holiday that is always with you]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2003. No. 1. Pp. 70–77.
23. *Demchenko A.* Zoloto pervykh desyatiletiiy [Gold of the first decades]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2003. No. 1. Pp. 66–70.
24. *Kholopova V.* Rossiiskaya akademicheskaya muzyka posledney treti XX – nachala XXI vekov (zhanry i stili) [Russian academic music of the last third of the 20th century (genres and styles)]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2015. 228 p.
25. *Devyatova O.* Russkaya misteriya o Tsare-Irode [Russian Mystery about King Herod]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1999. No. 3. Pp. 47–53.
26. *Skurko E.* «On kak khudozhnik maksimal'no chesten» [“He as artist is honest at most”]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1997. No. 2. Pp. 23–29. Vol. 1. P. 34.
27. *Ivanova L.* Vozrozhdenie traditsii [Revival of the tradition]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2001. No. 4. Pp. 31–32.
28. *Pol'dyaeva E.* Muzyka – eto muzyka [Music is the music]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1993. No. 4. Pp. 20–29.

29. *Zaytseva T.* Dinamicheskaya repriza [Dynamic Reprise]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1998. No. 2. Pp. 16–24.
30. *Demchenko A.* «Saratovskiy val's» [“Saratov Waltz”]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2003. No. 2. Pp. 40–44.
31. *Sinetskaya T.* Plenum: anakhronizm ili... [Plenary: anachronism or...]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1993. No. 4. Pp. 47–49.
32. *Gakkel L.* Mirazhi ispolnitel'stva [Mirages of the Performing Art]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1998. No. 3–4. Pp. 222–226.
33. *Shchedrin R.* «Iskusstvo – eto tsarstvo intuitsii, pomnozhennoy na vysokiy professionalizm tvortsa» (["Art is a kingdom of intuition, multiplied by the high professionalism of the artist" (interview with E. Vlasova)]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2002. No. 4. Pp. 1–9.
34. *Goncharenko S.* Grani talanta [Facets of the talent]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2001. No. 2. Pp. 6–13.
35. *Tcherednichenko T.* Obnadezhivayushchiy anakhronizm [An encouraging anachronism]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1997. No. 1. Pp. 4–5.
36. *Gurevich V.* «Khvalu i klevetu priemli ravnodushno...» [“You must take a praise and slander indifferently...”]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2003. No. 3. Pp. 53–60.
37. *Berinskiy S.* Nichego sluchaynogo?! [Nothing accidental?!]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1996. No. 3–4. Pp. 8–14.
38. *Berinskiy S.* Yo Spork: «Idu svoey dorogoy...» [Yo Spork: “I'm going my own way...”]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1993. No. 1. Pp. 71–72.
39. *Arkad'ev M.* K muzyke Georgiya Sviridova [To music by George Sviridov]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1996. No. 1. Pp. 3–4.
40. *Getslev B.* Skvoz' notnye znaki [Through the musical notations]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1996. No. 3–4. Pp. 15–17.
41. *Karasik V.* Yazykovoy krug: lichnost', kontsepty, diskurs [Language circle: personality, concepts, discourse]. Volgograd: Peremena, 2002. 477 p.

Шинкаренко Анастасия Игоревна

аспирантка кафедры истории музыки

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

Россия, 185031, Петрозаводск

nastasia.shinkarenko@gmail.com

ORCID: 0009-0000-3368-7644

Anastasia I. Shinkarenko

Postgraduate student at the History of Music Department

A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory

Russia, 185031, Petrozavodsk

nastasia.shinkarenko@gmail.com

ORCID: 0009-0000-3368-7644

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



УДК 782.1

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_84

Н. И. ВЕРБА, М. А. УЛЬЯНОВА

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой

«ВЕЧНЫЕ» ТЕМЫ КАК СМЫСЛОВОЕ ЯДРО ОПЕРЫ Г. ГЛАДКОВА «СТАРШИЙ СЫН»

В центре внимания статьи – опера Геннадия Гладкова «Старший сын» (1983), рассмотренная в ракурсе реализации в ней так называемых вечных, в том числе христианских сюжетов. Внимание уделяется соответствующим акцентам в пьесе А. Вампилова, в созданном на ее основе стихотворном либретто Ю. Кима и, собственно, музыке Г. Гладкова. Важной особенностью оперы является некая потаенность глубоких смысловых пластов, словно «затушеванных» выраженным лирико-комическим строем произведения. Вместе с тем, творчество Гладкова, в целом, свидетельствует о неслучайном, обусловленном очевидными мировоззренческими установками выборе композитором тематики всех своих проектов. Печать «вечных сюжетов» можно проследить и в музыке к мультфильмам и телефильмам, и в сочинениях для эстрады и театра.

В опере глубокие христианские смыслы реализованы разными средствами, характерными для традиционной оперной драматургии и извлеченными Гладковым из сферы эстрады, кино, мюзикла, оперетты и адаптированными им к серьезному жанру. Это лейтсимволы (лейтмотивы, лейтинтонации, лейтжанры), контрасты (образные, жанровые), использование устоявшихся оперных форм (ариозо, ансамбли), а также замыкающих каждое действие общих «финалов».

В то же время, Ким и Гладков прибегают, без преувеличения, к уникальным, только ими найденным средствам, отсылающим к универсальным смыслам человеческого бытия, отраженным в евангельских притчах о блудном сыне, о талантах и др. К таковым средствам отнесем мастерское владение антитезой серьезного и комического, высокого и низкого. Опера изобилует противопоставлениями серьезного текста и «легкой» музыки (и наоборот), единовременными контрастами различных интонационных «словарей», приемами намеренного «снижения» пафоса. Подобная «вуаль» словно скрывает истинную «святыню под спудом» – смысловой «остов» оперы.

Ключевые слова: вечные сюжеты в искусстве, оперная драматургия, творчество Геннадия Гладкова, опера «Старший сын».

Для цитирования: Верба Н. И., Ульянова М. А. «Вечные» темы как смысловое ядро оперы Г. Гладкова «Старший сын» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 84–100.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_84

N. VERBA, M. ULIANOVA

A. Vaganova Russian Ballet Academy

“ETERNAL” THEMES AS THE SEMANTIC CORE OF G. GLADKOV’S OPERA “THE ELDER SON”

The article focuses on Gennady Gladkov’s opera “The Elder Son” (1983), considered from the perspective of the implementation of so-called eternal themes, including Christian narrative. Attention is paid to the corresponding semantic accents present in A. Vampilov’s play, in the poetic libretto by Y. Kim based on it, and in the music of G. Gladkov. A distinctive feature of the opera lies in the concealed nature of its deeper

semantic layers, which appear to be deliberately “veiled” by the work’s pronounced lyrical-comic tone. At the same time, Gladkov’s oeuvre as a whole testifies to a non-random, worldview-driven choice of subject matter across all his creative projects. The imprint of “eternal plots” can also be traced in the music for animated films and television productions, as well as in compositions for variety shows and theater.

In the opera, profound Christian meanings are realized through a variety of expressive means characteristic both of traditional operatic dramaturgy and of techniques drawn by Gladkov from the spheres of popular music, cinema, musical theatre, and operetta, subsequently adapted to a serious genre. These include leitmotifs (leitmotifs, leitintonations, leitgenres), contrasts (images and genres), the use of established operatic forms – arioso, ensembles, as well as general “finales” that close each act.

At the same time, Kim and Gladkov employ means that may be described, without exaggeration, as unique, found exclusively in their collaborative work and referring to universal meanings of human existence reflected in Gospel parables, such as those of the Prodigal Son, the Talents, etc. Among these means is a masterful command of the antithesis between the serious and the comic, the elevated and the low. The opera is full of contrasts between serious text and “light” music (and vice versa), simultaneous contrasts of various intonational “vocabularies”, and methods of deliberate reduction of pathos. Such kind of “veil” seems to conceal the true “sacred core” beneath the surface – the opera’s underlying semantic framework.

Keywords: eternal plots in art, opera dramaturgy, the work of Gennady Gladkov, opera “The Elder Son”.

For citation: Verba N., Ulianova M. “Eternal” themes as the semantic core of G. Gladkov’s opera “The Elder Son”.

In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 84–100.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_84

«*Вся серьезная русская и европейская литература – это бесконечный комментарий к Евангелию. И комментарий этому никогда не будет конца. Все псевдоноваторские попытки обойтись без этического напряжения, без понимания, где верх, где низ, где добро, где зло, обречены на провал и забвение, ибо дело художника вытягивать волей к добру из хаоса жизни ясный смысл, а не добавлять к хаосу жизни хаос своей собственной души.*

Ф. Искандер [1]

«*Музыка – это как молитва. Человек, если он пишет некую высокую музыку, он в этом пытается обратиться к Богу*»

Г. Гладков [2, с. 93]

Геннадий Гладков – один из самых востребованных композиторов последнего пятидесятилетия. Им создан массив музыки для кинофильмов, мультфильмов, драматических спектаклей, песен, ставших безусловными шлягерами. Исключительная притягательность его музыки, невероятный мелодический дар, высочайший профессиональный уровень и смысловая наполненность – отнюдь не полный перечень эпитетов, которые сразу возникают в сознании при имени Г. Гладкова.

Наследие Гладкова объемлет широкую палитру жанров современной массовой музыки, известных широкому слушателю по мультфильмам «Бременские музыканты» (1968), «Малыш и Карлсон» (1969), «Голубой щенок» (1976); телефильмам «Двенадцать стульев» (1976), «Собака на сене» (1977), «Обыкновенное чудо» (1978);

фильмам «Джентльмены удачи» (1970), «Человек с бульвара Капуцинов» (1987) и т. д. Вместе с тем, в его творчестве есть и многочисленные примеры обращения к академической традиции и тяготеющим к опере жанрам. Данное наблюдение высказывалось одним из исследователей творчества Гладкова А. Семеновым: «Мюзикл “Дульсинея Тобосская” содержит немало номеров (арий, дуэтов, хоров), по форме близких к развернутым оперным построениям, детская музыкальная комедия “Хоттабыч” по драматургии, музыкальному языку, оркестровке сильно выходит за пределы своего жанра, а оперетта “Желтый дьявол”, фактически, является комической оперой – удельный вес музыкальных сцен значительно превышает разговорные диалоги и способ построения этих сцен скорее оперный, чем опереточный» [2, с. 97].

Нравственная тематика – пожалуй, определяющая в творчестве композитора; краеугольные вопросы «верха» и «низа», сакрального и профанного, вечного и преходящего составляют, без преувеличения, основу выбора Гладковым мультфильмов, телефильмов, спектаклей, к которым он писал музыку. Однако лишь в 1983 году было создано произведение, во многом раскрывающее не только музыкальный стиль, но и мировоззрение автора – лирико-комическая опера в 2 актах и 4 картинах «Старший сын» по одноименной пьесе А. Вампилова на либретто Ю. Кима, сочинение, в котором вечные темы реализованы уже в рамках академической жанровой традиции. «Опера родилась как переход

в новое, еще может быть не до конца осознанное самим композитором качество и одновременно явилась результатом всех предыдущих работ. И юношеская приверженность Скрябину и Мясковскому, и впечатления от музыки XX века, и увлечение джазом и эстрадой, и работа в театре и кино, и даже опыт написания детской музыки (последний аспект важен именно в этой, “взрослой” опере) оказались необходимым компонентом для создания такого необычного и не похожего на традиционную оперу сочинения, как “Старший сын”» [2, с. 104].

Необходимо отметить, что сама пьеса Вампилова не раз становилась объектом исследовательской рефлексии в контексте реализации в ней «вечных» сюжетов. Здесь важно пояснить, что понимается под термином «вечные». В широком смысле это тематика добра и зла, многоаспектно запечатленная в мифологии, христианских текстах, фольклоре и затем составившая основу всей *серьезной* (по Ф. Искандеру) литературы. Так, в различных литературоведческих статьях поднимается вопрос о претворении в вампиловском «Старшем сыне» евангельских притч о блудном сыне (Лк. 15:11–32), о талантах (Мф. 25:14–30) в частности и об Образе Божиим в человеке в целом [3; 4; 5; 6; 7; 8]. Так, притча о блудном сыне раскрывается в самом возвращении временно бездомного Владимира в дом, где он обретает, после долгих скитаний, настоящую семью. Любопытна здесь игра смыслами «старший сын» и «блудный сын»: важно заметить, что блудный был в притче младшим: «Вампилов бесконечно погружал нас в психологический мир *маленьких* [курсив наш. – Н. В., М. У.] людей, ища в этом запутанном мире хорошее и светлое. Милосердие, любовь, нравственность – возникают в душах его персонажей как бы вопреки обстоятельствам их жизни и окружающей действительности, но поиск этих качеств составляет главное зерно художественных исканий драматурга» [2, с. 102].

Притча о талантах имеет прямое отношение к вылепленному Вампиловым образу Сарафанова: Господь раздал таланты «каждому по его силе» (Мф. 25:14–30), однако важно не то, сколько талантов у человека, а то, как он ими распоряжается. У Вампилова Сарафанов в обывательском смысле таланты совсем не приумножил: он не конвертировал их в состояние, ничего не заработал. Его деятельность – рядовой духовик похоронного оркестра, что в контексте сюжетики пьесы сообщает его образу качество «блаженного». Однако в вечном смысле он «таланты» и сохранил, и приумножил, потому как приобрел духовную способность принимать человека каким он есть¹, и, вместе с тем, не позволил пробивать брешь в этом мировоззрении, что он и доказы-

вает, изгоняя Семена из своего дома, как Христос изгонял торгующих из Храма Господня².

В современном мире люди, подобные Сарафанову, вполне сравнимы с юродивыми. Вспомним, что в русской литературе юродивые часто являются носителями нравственной чистоты, обличающими пороки сильных мира сего. Они могут быть как реальными историческими личностями (например, Андрей Юродивый, Ксения Петербургская, Никола Салос), так и вымышленными персонажами³. Но юродивые не только обличали, но и несли в мир христианскую любовь к ближнему, что со всей очевидностью читается в образе Сарафанова, видевшего Владимира первый раз в жизни, но принимающего его таким, какой он есть⁴: «В результате всех сложных событий неудачливый чудак Сарафанов, вызывающий поначалу то сочувствие, то насмешку, оказывается человеком величайшей духовной силы, поднимаясь в финале пьесы (и особенно оперы, где благодаря музыке многие эмоции и смыслы обострены) до высоких нравственных обобщений» [2, с. 103].

Средства отражения вечных сюжетов, в том числе и христианской тематики в музыке, априори сложные: музыка – язык невербальный, но может без слов сказать более емко. Однако вся сложность сводится, в результате, к довольно прозрачным принципам: нужен размах, достойный вечного сюжета, и одновременно камерность, сердечность, задушевность, то есть то, что будет свидетельствовать о духовных уровнях музыкально-поэтического текста. Гладков сам комментировал подобную задачу так: «Мне хотелось сделать все необычно, не потерять в монументальном жанре трогательности, лиризма, заложенного в этом христианском сочинении. <...> В этом и сложность любой оперы – сделать масштабно и в то же время “тепло”, затронуть душу зрителя» [2, с. 98–100].

Гладков и Ким⁵ в драматургии оперы следуют устоявшимся, давно сложившимся в оперном жанре средствам отражения сложносоставных, духовных смыслов, а также придумывают нечто свое, соответствующее трагикомическому духу пьесы Вампилова.

Вечная тематика в сочинении может быть наиболее рельефно отражена при помощи выразительных контрастов как на вербальном, так и на интонационном уровнях. И подобные контрасты, разделяющие персонажей на «сарафановых» и тех, кто не входит в их ареал миропонимания, составляют главный стержень драматургии оперы. Авторам (и Вампилову, а затем и Гладкову с Кимом) важно было показать в этой истории *инаковость* Сарафанова и его детей – *инаковость*, яро охраняемую ими от

посягательств вещного мира. И в то же время необходимо было продемонстрировать кардинальную трансформацию Старшего сына – от обычного гуляки-студента до принявшего окончательное решение мужчины.

В числе традиционных средств демонстрации таких контрастов – жанровые, интонационные, фактурные, собственно мелодические и гармонические средства.

В жанровом смысле Гладков использует такие имманентные для оперы сольные и ансамблевые формы, как ариозо, дуэты, трио, квартеты, квинтеты и т. д. Довольно развернутыми ариозо охарактеризованы сам Сарафанов, Васенька, Наташа, Нина, и важно подчеркнуть разное качество мелодики в этих ариозо. Так, в «сарафановском клане» (сам Сарафанов, Нина, Васенька, а к концу оперы и Владимир) всегда будет присутствовать исключительная напевность, порой производящая пронзительное впечатление искренности, а порой граничащая с традициями сентиментального романа.

В отличие от этой сферы, иное качество «ариозности» присутствует в номерах, характеризующих Наташу, Семена, Михаила⁶: здесь примат декламационности, деловой речитативности, представляющих слышимый, очевидный контраст задушевности и лиризму Сарафановых и впоследствии Владимира как ставшего членом их семьи. Гладков, таким образом, выстраивает драматургические полюса, в которых раскрывается духовная суть сюжета Вампилова.

Отдельно имеет смысл упомянуть жанровые решения образа Семена. При всей кажущейся незначительности, Семен – очень важный персонаж. Он представляет собой четкого антагониста Сарафанову. Как отец семейства не изменяет своим духовным, мировоззренческим устоям, исповедуя свою «ненормальность» единственным способом бытия в этом мире, так и Семен подтверждает свою «нормальность» интонационно, жанрово и, в целом, образно. Одно из выразительных жанровых средств – зонги Семена⁷, в которых жесткая, яркая, гротескно-пафосная, пунктирно-упругая эстрадно-джазовая манера резко противопоставлена романсовой лирике Сарафановых. Семен – плоть от плоти этого мира. Он современен, циничен, руководствуется реальными, но не лежащими за пределами его мировосприятия средствами. И этой подчеркнутой современностью (зонги!) Гладков показывает его «нормальность» как страшный продукт нашей жизни, как то, что есть, но чего быть не должно. В то же время Сарафановы, якобы оторванные от реалий мира («ненормальные», «блаженные», почти юродивые), напротив, словно выступают постепенно исчезающим, вымираю-

щим видом, однако необходимым человечеству как пример руководства не псевдо-, но истинными принципами. Вот почему столь естественными кажутся в устах этих героев простые песни и примитивная (но только на первый взгляд) «песня пастушка»⁸.

Продолжением вектора жанрово-драматургических контрастов служат и противопоставления между вальсовостью, характерной для музыкальной характеристики Нины и Васеньки (буквально в первой картине), и галопом, репрезентирующим Семена и Владимира (там же). Данные полюса теплой, полетной, мелодически богатой и мечтательной вальсовости и жестко организованного, подчеркнуто ритмичного, стремительного и диссонантного галопа также составляют важный акцент в первом акте оперы, где происходит знакомство со всеми персонажами.

Контраст в опере в целом проявляется на ощущаемом смысловом уровне. Между искренностью, иногда неуместной правдивостью Сарафановых и ставшим совершенно нормальным для современного мира шутовством Семена и Владимира (в начале оперы), ограниченностью Михаила, цинизмом Наташи, выраженным в речитативах вместо напевности в ариозо, за которыми не видно их индивидуальности, мира их души. Совершенно естественной в этом контексте выглядит целая система отсылок – реминисценций, аллюзий, прямых цитат.

Так, развернутая сцена-галоп Семена и Владимира вызывает отчетливые ассоциации с фрагментом из второй картины «Бориса Годунова» Мусоргского – сценой Варлаама и Мисаила в корчме на литовской границе. Как разудалые монахи притворяются «старцами смиренными, иноками честными», так и Владимир с Семеном используют, в общем, те же приемы, разыгрывая целую комедию в лицах. Здесь можно услышать интонационные, смысловые, образные переключки между героями Мусоргского и Гладкова⁹.

Чтобы показать неискренность Семена и Владимира (в начале оперы), Гладков с Кимом используют цитаты, однако таким образом, чтобы они производили впечатление банальных клише. В сцене «после квинтета» (первый акт) Семен и Владимир в очередной раз возвращаются к своей пошловатой песенке «Мы студенты медицинские» (в течение сцены она звучит семь раз на разные тексты, выполняя функцию довольно надоедливой в силу нарочитой «заезженности» лейтсимвола): выразительными «перебивками» в ней выступают вставки-цитаты «Guadeamus» (Пример 1), «То не ветер ветку клонит» (Пример 2, с. 119). Начало студенческого гимна затем звучит еще раз уже с другими словами («Пациент, прошу садиться, постарайтесь не дышать»,

Пример 3, с. 118): данный прием *снижения*, открытого ерничества очень ярко показывает суть героев в начале их пути. Цитата «То не ветер ветку клонит» только вербальная, музыкальный абрис здесь совсем иной (Пример 2, с. 119), что также «снижает» смысл цитируемой известной песни.

Красноречивым штрихом к музыкальному портрету Семена служит ремарка «Отворяйте шире двери, наливайте по одной. К вам приехал наш любимый Владимир Андреич дорогой!» (Пример 4, с. 100): здесь очевидна отсылка к простонародному «шаблону»-приветствию, в которое можно подставить любое имя и отчество. Ким и Гладков нарочно используют готовую, закрепившуюся в сознании многих «формулу» (вспомним встречу Сергея Сергеевича Паратова из фильма «Жестокий романс») для акцентуации ординарности Семена.

В зонге Семена из второго акта – еще одна многозначительная цитата, вновь с приемом «снижения». Здесь практически «дословно» приводится начало Прелюдии d-moll из первого тома «ХТК» И. С. Баха (Пример 5, с. 215). Обращает внимание не только прием снижения в цитировании серьезного музыкального материала, но и возникающие здесь поэтические аллюзии на пушкинские строки из «Евгения Онегина». «Чем меньше женщину мы любим, тем больше нравимся мы ей и тем ее вернее губим средь обольстительных сетей» выглядит своего рода палимпсестом, проглядывающим сквозь циничные пассажи Семена: «Нельзя перед женщиной слабеньким быть, иначе пиши пропало. Уступишь в одном, а затем и во всем, а ей все покажется мало» (Пример 5, с. 215).

Оборотные смыслы цитирования присутствуют и в музыкальной характеристике Сарафанова: когда он декларирует выдуманную легенду о себе как солисте филармонии (попутно заметим, что здесь его партия лишается присущей ей с самого начала оперы распевности и трансформируется в лживый для героя речитирующий модус; Пример 6, с. 173–176), то в качестве иллюстрации своей востребованности в якобы «оркестре филармонии» исполняет «Неаполитанскую песенку» П. И. Чайковского. В опере Гладков цитирует данный шлягер в той же тональности, что и в «Детском альбоме». Однако, думается, смыслы здесь более глубокие: знающий музыкант прекрасно помнит, что оркестрово «Неаполитанский танец» звучит в балете «Лебединое озеро» и исполняет соло не кларнет, а труба. И в данном контексте фраза Сарафанова «Ах, что весь оркестр без моего кларнета, да возьмем хотя бы это» с последующей цитатой из Чайковского выглядит как продуманное вранье, рассчитанное на несведущих людей, что, собственно, и видно в реакции Владимира и Семена: «По-моему, что-

то итальянское... возможно, это ранний Верди» (Пример 7, с. 175).

Помимо контрастной драматургии, имманентной для реализации в ткани художественного произведения так называемых вечных сюжетов, важно также обратить внимание на использование Гладковым и Кимом приема «театра в театре». Вспомним, что он был драматургической основой многих шедевров: «Гамлет» У. Шекспира, «Чайка» А. П. Чехова, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Пиковая Дама» П. И. Чайковского и др. При всей разности фабул названных сочинений, указанный прием выполнял в них схожую функцию – метафорически демонстрировал самую суть взаимоотношений между героями. Подобную же роль выполняет «театр в театре» в опере Гладкова и Кима. В конце первого акта Сарафановы в полном составе исполняют семейную песню «Пастушок и дудочка» (см. клави́р, с. 133–140).

Считаем необходимым привести слова:

*Белая береза на лугу стоит,
а под той березой пастушок сидит.
А под той березой пастушок сидит,
ни на что не смотрит, в дудочку дудит.
Ту-ру-ту-ру-ту-ру-ту (повторение)
– Где твои овечки, милый пастушок?
– Нет моих овечек – съел их серый волк.
– Где же твой шалашик, теплый сеновал?
– Ураган развеял, дождик затоптал.
Ту-ру-ту-ру-ту-ру-ту (повторение)
– Ах, какая жалость, бедный пастушок!
Что же ты смеешься, словно дурачок?
– Ни двора, ни хаты нету у меня,
но со мной осталась дудочка моя!
Я в нее подую, а она споет.
И утихнет ветер, и печаль пройдет.
Ту-ру-ту-ру-ту-ру-ту (повторение)*

Наряду с кажущейся простотой текста, важно отметить и нарочитую лапидарность мелодики этой немудреной песенки (Пример 8, с. 138), элементарную гармонию, которая – также под стать мелодии – не выходит за пределы первой степени родства.

В семейном трио четко распределены «партии»: в качестве самого «пастушка» выступает Сарафанов, Нина и Васенька подпевают ему в незатейливом припеве «ту-ру-ру». Выше уже рассматривались те притчи и вечные сюжеты, что отражены в пьесе Вампилова и затем в опере Гладкова и Кима. К названным считаем необходимым добавить и отсылку к образу Иова Многострадального (Ив. 2:1–11), потерявшего в жизни все, но не утратившего веры. По аналогии с Иовом, Сарафанов, не владеющий, в общем-то, никакими материальными благами, твердо верит

словарь», кричит Семену: «Вон!!!» в ответ на его «обличения» Владимира в обмане. [10, с. 168; 7, с. 330].

³ Николка из «Бориса Годунова» А. Пушкина единственный, кто напоминает новоявленному царю о его кровавом преступлении – убийстве ребенка. Князь Мышкин из «Идиота» Ф. Достоевского легко разгадывает прочих персонажей романа, будто видит их насквозь, хоть и не планирует применять свою прозорливость.

⁴ Пожалуй, в его образе прочитывается знакомый многим возглас Преподобного Серафима Саровского, встречающего приходящих к нему, в том числе закоренелых грешников: «Здравствуй, Радость моя!».

⁵ Далее в разборе драматургических особенностей оперы мы будем подразумевать и композитора, и либреттиста (автора стихов) Ю. Кима. Согласно воспоминаниям самого Гладкова, работа над оперой шла параллельно: «Он был чуть впереди, отдавал мне готовые куски, я “скакал” дальше, что-то просил его переделать... Мы писали эту работу с ощущением “удача на нашей стороне”, чувствовали, что знаем, как это надо сделать... Пьеса Вампилова написана как бы просто, без нажима, без натуги, но “прожигает” насквозь, и Ким сумел эту простоту и глубину замечательно передать в стихах». [2, с. 98].

⁶ В случае с Михаилом речитативность усилена еще и маршевостью.

⁷ Жанр зонга для характеристики Семена используется и в первом, и во втором актах оперы, о чем свидетельствует сам музыкальный рельеф его вокальной партии. Важно отметить, что «эмансипация» Семена в жанр зонга наиболее явственна во втором акте оперы, когда Владимир все более перенимает музыкальную «лексику» семьи Сарафановых.

⁸ Гладков Г. И. Старший сын: лирико-комическая опера в 2 актах, 4 карт.: перелож. для пения в сопровожд. фп. либр. Ю. Кима по одноимен. пьесе А. Вампилова; вступ. ст. А. Семенова. Челябинск: МРІ, 2005. 343 с. Далее нотные примеры будут приведены по указанному изданию клавира.

⁹ Думается, что подобная ассоциация возникает отнюдь не случайно: по словам дирижера Владимира Юровского, Гладков – «композитор глубоко русский. Именно не советский, а русский. И корни у него – это Мусоргский, Прокофьев, частично Скрябин и Мясковский» [12].

¹⁰ В пьесе Наташа, глядя на Сарафановых, говорит: «Сумасшедшая семейка», «Чудные вы люди!». [10, с. 169]. Устами Васеньки в первом акте оперы Владимиру выносится свидетельствующий о «кровных» узак «диагноз»: «Если он не Сарафанов, значит, просто ненормальный, ну, а если ненормальный, значит, точно Сарафанов!». (клавир, с. 97).

•—————▶ ПРИЛОЖЕНИЕ ◀—————•

Пример 1

Г. Гладков. Опера «Старший сын». Акт 1. Картина 2. Цитата «Gaudeamus»

Торжественно

C. Gau-de-a - mus i - gi-tur. Но вот на-стал мо -

Vol. Gau-de-a - mus i - gi-tur.

Торжественно

Творчество композиторов XX–XXI веков

Пример 2

Акт 1. Картина 2. Цитата «То не ветер ветку клонит»

Семён («пациент») **Свободно**
(страдает)

То не ве-тер вет-ку кло-нит, не ду - бра - вуш-ка шу -

- ва.

Свободно

- мит, а вот тут ме-ня что-то ло-мит, и вот тут у ме-ня бо - лит.

Пример 3

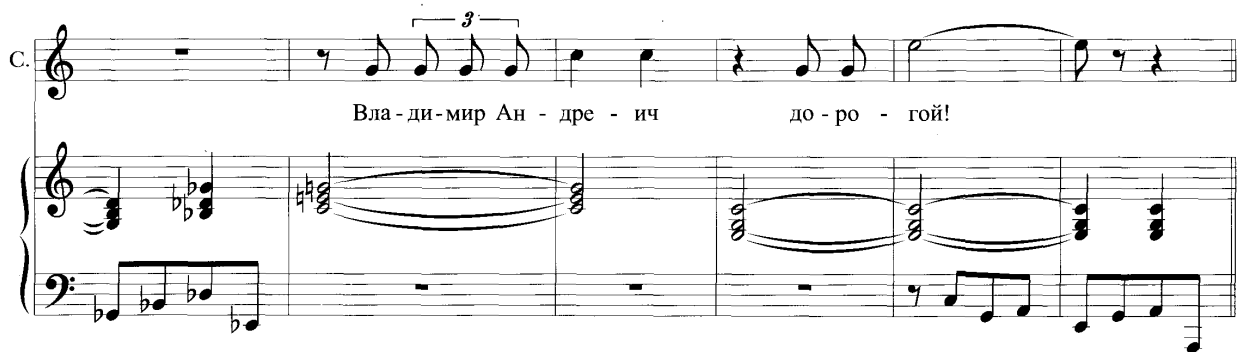
Акт 1. Картина 2 (повторение цитаты «Gaudeamus»)

$\text{♩} = 100$ **Володя («врач») (грозно)** **Подвижно** $\text{♩} = 152$

Па - ци-ент, про - шу са-дить - ся, по - ста-рай-тесь не ды - шать!

C.  **f**
От-во - рья - те ши - ре две-ри, на - ли -

C. 
- вай - те по од - ной. К вам при - е - хал наш лю - би - мый

C. 
Вла - ди - мир Ан - дре - ич до - ро - гой!

Сдержанно $\text{♩} = 72$

Семён *mf*

Нель - зя пе - ред жен - щи - ной сла - бень - ким быть, и -

- на - че - пи - ши про - па - ло. У - сту - пишь в од - ном, а за - тем и во всём, а

ей всё по - ка - жет - ся ма - ло. Муж - чи - на сво - бо - ден преж - де все - го, и

Сар.

со - ли - ру - ю. Ах, что весь ор - кестр без мо - е - го клар -

Сар.

замедляя в темпе

- не - та, да вот возь - мём хо - тя бы э - то.

Пример 7.
Акт 2. Картина 3. Цитата «Неаполитанской песенки»

$\text{♩} = 104$

staccato

Воз - мож - но,

По - мо - е - му, что - то и - таль - ян - ско - е.

э - то ран - ний Вер - ди.

Пример 8

Акт 1. Картина 2. «Пастушок и дудочка» (припев)

Музыкальный пример 8. Припев. Музыкальный текст:

Н. ту - ру - ту - ру, ту - ру - ту. Ту - ру - ту - ру, ту - ру - ту - ру,

В. ту - ру - ту - ру, ту - ру - ту - ру, ту - ру - ту. Ту - ру - ту - ру,

Сар. - ту - ру, ту - ру - ту. Ту - ру - ту - ру, ту - ру - ту - ру, ту - ру - .

Пiano accompaniment: Treble and Bass clefs, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The piano part consists of chords and melodic lines in both hands.

Пример 9

Акт 1. Картина 2. «Пастушок и дудочка» (основная тема)

Музыкальный пример 9. Основная тема. Музыкальный текст:

Н. - - - - - Где же твой ша -

В. - - - - - Где же твой ша -

Сарафанов

Нет мо - их о - ве - чек, съел их се - рый волк..

Пiano accompaniment: Treble and Bass clefs, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The piano part consists of chords and melodic lines in both hands.

Н. - ла - шик, тёп - лый се - но - вал?

В. - ла - шик, тёп - лый се - но - вал?

Пiano accompaniment: Treble and Bass clefs, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The piano part consists of chords and melodic lines in both hands.

Пример 10
Акт 1. Вступление. Лейтинтонация оперы

Пример 11
Акт 1. Картина 1. Тема «Последняя электричка...»

Шум электрички. (заcharованно)

Нат. По-след-ня - я э - лек - трич - ка

В. По -

Пример 12
Акт 1. Картина 1

Семён Медленно $\text{♩} = 56$

По - след-ня - я э - лек - трич - ка. У -

Володя Медленно $\text{♩} = 56$

По - след-ня - я э - лек - трич - ка. У - шла.

Неторопливо
Н. По - след - ня - я э - лект - рич - ка!

Наташа
По - след - ня - я э - лект - рич - ка! У - шла!

Вася
По - след - ня - я э - лект - рич - ка! У - шла!

Неторопливо

ЛИТЕРАТУРА

1. Искандер Ф. А. Статьи и эссе. URL: <https://predanie.ru/book/217427-stati/> (дата обращения: 27.08.2025).
2. Семенов А. В. Геннадий Гладков: Книга о веселом композиторе. М.: Музыка, 2009. 280 с.
3. Салимова Е. А. Отражение «магистрального» притчевого сюжета в драме А. Вампилова «Старший сын». URL: <https://www.informio.ru/publications/id445/Otrazhenie-magistralnogo-pritchevogo-syuzheta-v-drame-A-Vampilova-Starshii-syn> (дата обращения: 20.08.2025).
4. Деменева К. А. «Старший сын» А. В. Вампилова: становление родовой утопии // Палимпсест: Литературоведческий журнал. 2019. Т. 2. С. 77–89.
5. Деменева К. А. «Станционный смотритель» А. С. Пушкина и «Старший сын» А. В. Вампилова в контексте притчи о блудном сыне // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. 2015. № 2. С. 44–51.
6. Кузнецова Н. М. Мифо-ритуальный и фольклорный контекст драматургии А. В. Вампилова: автореф. дис. ... канд. филол. наук (10.01.01). Иркутск, 2004. 25 с.
7. Богданова О. В., Тихоненко В. А. Мотивная система комедии А. Вампилова «Старший сын» // Грамота: Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Вып. 7. Т. 12. С. 16–21.
8. Зборовец И. В. Драматургия Александра Вампилова: проблема характера, художественное своеобразие: автореф. дис. ... канд. филол. наук (10.01.02). Киев, 2003. 24 с.
9. Сушков Б. Ф. Самобичующий протест // Вампилов А. В. Утиная охота: пьесы. М.: Детская литература, 2023. С. 5–20.
10. Вампилов А. В. Утиная охота: пьесы. М.: Детская литература, 2023. 270 с.

11. Юровский В. М. «Гладков всегда разный: носит маски и притом остается собой» (беседа с С. Н. Бирюковым) // Труд. 2010. № 25 (16 февраля). URL: https://www.trud.ru/article/16-02-2010/236662_vladimir_jurovskij_xochu_chtoby_gladkovskogo_svifta_uznali_v_anglii.html/ (дата обращения: 13.08.2025).

REFERENCES

1. Iskander F. Stat'i i esse [Articles and essays]. URL: <https://predanie.ru/book/217427-stati/> (date of application: 27.08.2025).
2. Semenov A. Gennadiy Gladkov: Kniga o veselom kompozitore [Gennady Gladkov: A book on the jovial composer]. Moscow: Muzyka, 2009. 280 p.
3. Salimova E. Otrazhenie «magistral'nogo» pritchevogo syuzheta v drame A. Vampilova «Starshiy syn» [Reflection of the “main” parable plot in the drama “The Elder Son” by A. Vampilov]. URL: <https://www.informio.ru/publications/id445/Otrazhenie-magistralnogo-pritchevogo-syuzheta-v-drame-A-Vampilova-Starshii-syn> (date of application: 20.08.2025).
4. Demeneva K. «Starshiy syn» A. V. Vampilova: stanovlenie rodovoj utopii [“The Eldest Son” by A. V. Vampilov: The Formation of a Tribal Utopia]. In: Palimpsest: Literaturovedcheskij zhurnal [Palimpsest. Literary Journal]. 2019. Vol. 2. Pp. 77–89.
5. Demeneva K. «Stantsionnyj smotritel» A. S. Pushkina i «Starshiy syn» A. V. Vampilova v kontekste pritchi o bludnom syne [“The Stationmaster” by A. S. Pushkin and “The Eldest Son” by A. V. Vampilov in the Context of the Parable of the Prodigal Son]. In: Vestnik RUDN. Serija Literaturovedenie. Zhurnalistika [RUDN Bulletin. Literary Studies Series. Journalism]. 2015. No. 2. Pp. 44–51.
6. Kuznetsova N. Mifo-ritualnyj i folklornyj kontekst dramaturgii A. V. Vampilova [Mythical and ritual and folklore context of A. V. Vampilov's dramaturgy]. Abstract of Ph. D. Thesis (10.01.01). Irkutsk, 2004. 25 p.
7. Bogdanova O., Tikhonenko V. Motivnaja sistema komedii A. Vampilova «Starshiy syn» [Motif system of A. Vampilov's comedy “The Eldest Son”]. In: Gramota: Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki [Gramota: Philological sciences. Theoretical and practical issues]. 2019. Issue 7. Vol. 12. Pp. 16–21.
8. Zborovets I. Dramaturgiya Aleksandra Vampilova: problema kharaktera, khudozhestvennoe svoeobrazie [Drama by Alexander Vampilov: the problem of character, artistic originality]. Abstract of Ph. D. Thesis (10.01.02). Kyev, 2003. 24 p.
9. Sushkov B. Samobichuyushchiy protest [Self-flagellation protest]. In: Vampilov A. Utinaya ochota [Duck hunting]: Plays. Moscow: Detskaya literatura, 2023. Pp. 5–20.
10. Vampilov A. Utinaya okhota [The Duck Shooting]: Plays. Moscow: Detskaya literatura, 2023. 270 p.
11. Yurovskiy V. «Gladkov vseгда raznyj: nosit maski i pritom ostaetsya soboy» (beseda s S. Biryukovym) [“Gladkov is always different: he wears masks, and besides sticks himself” (interview with S. Biryukov)]. In: Trud [Labor]. 2010. No. 25. February 16. URL: https://www.trud.ru/article/16-02-2010/236662_vladimir_jurovskij_xochu_chtoby_gladkovskogo_svifta_uznali_v_anglii.html/ (date of application: 13.08.2025).

Верба Наталья Ивановна

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
verba.natalia@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-884-5590

Natalia I. Verba

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Musical Art
A. Vaganova Russian Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
verba.natalia@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-884-5590

Ульянова Мария Алексеевна

специалист Центра непрерывного образования и повышения квалификации
Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
mariuli@mail.ru
ORCID: 0009-0006-2562-8568

Maria A. Ulianova

Specialist of the Center for Continuous Education and Advanced Training
A. Vaganova Russian Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
mariuli@mail.ru
ORCID: 0009-0006-2562-8568

М. Б. КРИВОШЕЕВ

Краснодарский государственный институт культуры

ГЕТЕРОГЕННЫЕ ВЕКТОРЫ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА СТАФФАНА МОССЕНМАРКА В АСПЕКТЕ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ

Статья посвящена многогранной творческой деятельности шведского композитора и педагога Стаффана Моссенмарка. В центре внимания – его индивидуальные стратегии, ориентируемые на преодоление элитарности новейшего академического искусства и социальной сегрегации посредством междисциплинарного подхода, который целенаправленно реализуется в оригинальной педагогической теории и арт-практиках С. Моссенмарка. Предпринятое исследование позволяет выявить особенности художественного метода композитора, обусловленные стремлением к демократизации искусства и преодолению его демаркационных границ. Практическое воплощение обозначенных тенденций наблюдается в работе со «звуковыми объектами» повседневности, а также в синтезе теоретических положений «конкретной музыки», «педагогике сопротивления», творческих интенций художественного активизма и критики социальных институтов. В качестве образцов, репрезентирующих отмеченную специфику, рассматриваются наиболее показательные арт-проекты данного композитора и его произведения, относимые к традиционным академическим жанрам.

Художественный метод С. Моссенмарка раскрывается на материале его сольных произведений для баяна (аккордеона). В триптихе «Дух леса», «Дух воды» и «Дух воздуха» особое внимание уделено темброво-колористическим характеристикам, сложной ритмической организации и семиотической направленности исполнительского жеста, что предопределяется философско-метафизическими исканиями автора, устремленными к синтезу традиционных культур Запада и Востока, к преодолению границ между звуком и тишиной, между новейшими техниками письма и ритуальной архаикой, между прошлым и настоящим.

Творчество С. Моссенмарка представлено в статье как целостный феномен, синтезирующий художественную практику, педагогическую теорию и социальную активность в пространстве оригинального «мегапроекта» – подразумевается «художественный педагогический активизм». Сообразно этому, осуществляется формирование актуальной модели культурного диалога, призванной способствовать преодолению социальной сегрегации и возрастанию фактической значимости реципиента как соавтора.

Ключевые слова: композитор Стаффан Моссенмарк, арт-практики, демократизация искусства, музыка для баяна (аккордеона), современные композиторские техники.

Для цитирования: Кривошеев М. Б. Гетерогенные векторы композиторского творчества Стаффана Моссенмарка в аспекте перформативности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 101–111. DOI: 10.52469/20764766_2025_04_101

M. KRIVOSHEEV

Krasnodar State Institute of Culture

HETEROGENEOUS VECTORS OF COMPOSER'S WORK BY STAFFAN MOSSENMARK IN THE ASPECT OF PERFORMATIVITY

This article explores the multifaceted creative work of Swedish composer and educator Staffan Mossenmark. It focuses on his individual strategies, which seek to overcome the elitism of contemporary academic art and social segregation through an interdisciplinary approach, which is purposefully implemented in Mossenmark's original pedagogical theory and artistic practices. This study reveals the composer's artistic method, shaped by his desire to democratize art and transcend its demarcations. These tendencies are embodied in his work with the "sound objects" of everyday life, as well as in his synthesis of theoretical principles of "musique concrete", and "pedagogy of resistance", and the creative intentions of artistic activism and critique of social institutions. Mossenmark's most representative art projects and

works within traditional academic genres are examined as examples representing these specific approaches. S. Mossenmark's artistic method is revealed through his solo works for bayan (accordion). In the triptych "Spirit of the Forest", and "Spirit of Water", and "Spirit of Air" special attention is paid to timbre and coloristic characteristics, complex rhythmic organization, and the semiotic direction of the performing gesture. This is predetermined by the author's philosophical and metaphysical quest, aimed at synthesizing traditional Western and Eastern cultures, transcending the boundaries between sound and silence, between modern writing techniques and ritual archaism, and between past and present.

The article presents S. Mossenmark's work as a holistic phenomenon, synthesizing artistic practice, pedagogical theory, and social activism within the framework of an original "megaproject" – implying "artistic pedagogical activism". Accordingly, a relevant model of cultural dialogue is being developed, designed to overcome social segregation and enhance the recipient's meaningful role as a co-author.

Keywords: composer Staffan Mossenmark, art practices, democratization of art, music for bayan (accordion), contemporary composition techniques.

For citation: Krivosheev M. *Heterogeneous vectors of composer's work by Staffan Mossenmark in the aspect of performativity*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 101–111.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_101

Мир больше не книга, которую можно прочесть, но перформанс, в котором можно принять участие.
Р. Шехнер

В наши дни, реагируя на сегрегационные изменения, происходящие в социуме, новейшее академическое музыкальное искусство порой замыкается в рамках элитарности и дистанцируется от широкой публики. В данном контексте фигура шведского композитора, профессора Академии музыки и драмы Гетеборгского университета, художественного руководителя фестивалей «GAS» и «Göteborgs Art Sounds», одного из основателей Международного фестиваля искусства, музыки и перформанса в общественных пространствах «Verona Risuona» (Италия) Стаффана Моссенмарка (род. 1961)¹ представляет собой яркий и показательный образец диаметрально противоположного подхода к сфере музыкальной культуры. Многогранная творческая деятельность С. Моссенмарка ориентируется на преодоление демаркационных границ между искусством и социумом, о чем свидетельствуют многочисленные арт-проекты композитора. Опираясь на публикации, содержащиеся в изданиях Гетеборгского университета (включая интервью с С. Моссенмарком), представляется необходимым охарактеризовать важнейшие художественные и педагогические стратегии композитора, синтез которых осуществляется в русле индивидуальной концепции «художественного педагогического активизма». В числе задач исследования – аналитическое освещение наиболее показательных арт-проектов композитора, рассмотрение их особенностей сквозь призму теорий «акусматической музыки» и «педагогика сопротивления», а также специфических

тенденций, обусловленных преломлением этих стратегий в произведениях С. Моссенмарка «высоких» жанров. Образная сфера в камерных произведениях для баяна (аккордеона), порождаемая синкретизмом авторского мировосприятия и эстетикой архаических ритуалов, запечатлевается посредством современных композиторских техник и смелых экспериментов со звукоизвлечением; благодаря этому «...становится возможным выход музыкальной семантики в сферу внемusicalного или экстрамузыкального» [1, с. 73–74].

Актуальность данного исследования обуславливается необходимостью углубленного осмысления динамичной интеграции перформативных практик исполнительства и академической музыкальной культуры на рубеже XX–XXI веков, поскольку названный процесс инспирирует парадигмальные сдвиги в изучении и постижении актуального бытия феномена современного искусства. Кроме того, обзорная характеристика творчества композитора С. Моссенмарка, включая комплексное освещение гетерогенной природы этого художественного явления, позволяет определить истоки сопутствующей философско-эстетической рефлексии, которая выступает значимым импульсом к перформативному преобразованию искусства.

Философия «художественного активизма» и «педагогика сопротивления»

По утверждению С. Моссенмарка, одна из ключевых задач художника сегодня – разрушение всяческих границ между человеком и искусством: последнее должно максимально интегрироваться в жизнь современного общества. Размышляя о том, на кого ориентируется деятельность композитора в новейшую эпоху,

С. Моссенмарк подчеркивает необходимость точного определения соответствующего адресата, его абсолютной верификации. Благодаря этому современное искусство, приобретая онтологический статус, сможет устранить дихотомию замкнутости и открытости в ходе реализации своего высокого предназначения [2, pp. 26–27].

Желание трансформировать публичное пространство в некий «дискуссионный клуб», где столкновения противоположных мировоззрений и творческие оппозиции способствуют рождению современного «живого» искусства, явилось импульсом к разработке университетского курса С. Моссенмарка «Художественный педагогический активизм» [2, p. 26]. Пропагандируя собственную концепцию, весьма провокационно сближающую композиторское творчество и педагогическую деятельность, С. Моссенмарк декларировал: «Игнорируйте обыденность! Не вписывайтесь в иерархии! Найдите свою уникальность и творите, используя ее <...>. Искусство – это расширение границ и смелость, позволяющая рисковать» [3, p. 3]. По мнению автора указанного курса, необходимо реформировать национальную систему вузовского образования, которая должна быть полностью открытой и доступной для всех желающих, включая самодельных музыкантов, абсолютно не подготовленных к профессиональной композиторской деятельности. Позиция С. Моссенмарка: «Я не хочу устанавливать различия между образовательными учреждениями и обществом» [Там же] – равным образом находит претворение в его педагогической деятельности и художественной практике.

Именно открытость и доступность, благоприятствующие всемерной реализации творческого потенциала современной молодежи и совершенствованию ее композиторской профессиональной подготовки, провозглашаются С. Моссенмарком наиболее продуктивными подходами к сегодняшнему процессу развития музыкального искусства. Данная концепция изложена в статье «Моторная музыка и педагогика сопротивления», опубликованной в 2010 году на страницах Интернет-журнала Гетеборгского университета (см.: [3]). Эстетика «моторного» звучания, порождаемого непосредственно звуковым пространством жизни современного человека, с одной стороны, восходит к техническим новациям академического музыкального искусства XX столетия (произведения Э. Вареза, П. Шеффера и др.), с другой, – легитимизирует андерграундную массовую культуру, с ее протестной идеологией. Иными словами, С. Моссенмарк стремится объединить «моторную» музыку и педагогический критицизм, восходящий к «Педа-

гогике угнетенных» П. Фрейре, где акцентируется отказ от пассивного усвоения знаний в пользу активного осмысления реальности (преодоление традиционной схемы «учитель – ученик»). Таким образом, «моторная музыка» в творчестве и педагогике С. Моссенмарка становится инструментом формирования критического мышления и воли к последующим культурным и социальным изменениям.

Современные арт-практики – инструмент демократизации искусства

Шведское общество рубежа XX–XXI веков представляется уникальным сочетанием видимой социальной толерантности, приверженности национальным традициям и активного функционирования публичной сферы, что явилось плодотворной почвой для «звукового активизма» С. Моссенмарка. К примеру, творческая деятельность Гетеборгского университета сегодня подразумевает широкий общественный резонанс: «Студенты предлагают свои концерты, перформансы и инсталляции, осуществляемые, в частности, на площади Фрелунда, в *Ikea Bäckebol* и *Feskekörka*» [2, p. 26] (ресторан и здание крытого рыбного рынка соответственно). В университетской программе для магистрантов «Contemporary Performative Arts» (2012) «прямо указывается, что работа студентов должна проходить в публичном пространстве» [Там же]. Исходя из этого, творческая позиция С. Моссенмарка, отчасти перекликающаяся с идеями авангардного движения «Fluxus» (1960–1970-е годы), может быть рассмотрена с позиций современной партиципаторной эстетики художественной деятельности. Интеграция художественного и педагогического опыта способствует преодолению социальной отчужденности по отношению к искусству, которое тем самым утверждается в качестве отправной точки равноправного диалогического процесса между художником и реципиентом.

О своем творческом credo С. Моссенмарк высказался буквально следующим образом: «Быть художником – значит находиться в пустом пространстве, где нет ничего правильного или неправильного» [3, p. 3]. При этом «пустота» трактуется не в качестве синонима экзистенциального одиночества современного композитора или дефицита ресурсов, востребованных его творческими замыслами, она подразумевает свободное пространство, изобилующее бесчисленными возможностями для самовыражения при отсутствии существенных помех. Не случайно С. Моссенмарк воспринимается его коллегами и слушателями как человек, движущийся только собственным путем. Значимость соответствующей

оценки ранее подтвердил Д. Шостакович, обращаясь к С. Губайдулиной: «Я Вам желаю идти Вашим “неправильным” путем» [4, с. 369].

Музыка, наполненная легко распознаваемыми звуками повседневности, обуславливает одну из важнейших задач творческой деятельности С. Моссенмарка – охват беспрецедентно широкой аудитории, сопровождаемый разрушением иерархических ограничений классического искусства. В исполнении сочинений этого композитора, зачастую насыщенных перформативностью, могут участвовать люди без специальной подготовки (указанная подготовка, собственно говоря, вообще не является сколько-нибудь значимым условием), что опровергает распространенный тезис об элитарности академического искусства, утверждая новый подход к творческому процессу, иные семантические основания последнего. Отечественный исследователь, размышляя о нетрадиционном понимании искусства в новейшую эпоху, замечает: «Смыслы образуются в разрывах структур, значений, де-струкции схем и нарративов как последствия конструирования или деконструкции. <...> Проблема творчества теперь заключается в поисках маргинальных смыслов и работе с самой действительностью <...>» [5, с. 174].

Ярким примером трансформации публичного пространства, целенаправленно позиционируемого в качестве художественного высказывания, является концерт С. Моссенмарка «Wroom» для ста мотоциклов «Harley-Davidson» (Рисунок 1), который в 1999 году был заказан Культурным центром Стокгольма. По утверждению автора, грандиозный перформанс, с ревущими двигателями мотоциклов и какофонией звуковых сигналов, осуществляемый под управлением дирижера (он возвышался над «оркестром» благодаря использованию автогидроподъемника), посетили не менее десяти тысяч человек. Данный проект вызвал осязаемый интерес и за пределами Швеции: в частности, американская премьера состоялась в июне 2007 года на музыкальном фестивале в Хот-Спрингсе (дирижер Ричард Розенберг). Тем самым упомянутый перформанс вполне уверенно преодолел границы авангардного искусства артхауса, будучи заявленным в контексте глобального художественного «мегапроекта» С. Моссенмарка.

Изменчивая и многогранная природа арт-перформанса неоднократно отмечалась российскими исследователями-гуманитариями: «Перформанс способен вобрать в орбиту своего содержания все стороны жизненной реальности, не утрачивая художественной составляющей. <...> Искусство, чтобы завладеть вниманием и вовлечь в свое особое пространство публику,

ищет путь превышения заданного ею порога эмоциональной и информационной активности» [6, с. 30, 33].

При этом арт-проекты С. Моссенмарка органически связаны с человеком новейшей эпохи и определенной средой, которая его непосредственно окружает. Согласно оценкам специалистов, искусство наших дней «...становится социокультурной реальностью, эстетикой жизненного строения, теряя свои границы, то есть условность. Классическая модель искусства гибнет в контексте культуры, вероятностной реальности. Эта катастрофа одухотворенного искусства замещается арт-практикой, работой с объектами самой действительности» [5, с. 176].

В творческих экспериментах, предпринимаемых композитором, могут быть использованы самые неожиданные «звуковые объекты». Показательный образец – «урбанистический» перформанс, на протяжении которого несколько десятков бодибилдеров, после тщательных приготовлений к «состязательному дефиле» (quasi-«купальное» облачение в стиле бикини, солнцезащитные очки, глянцево-маслянистое покрытие на рельефно очерченных бицепсах), с ужасающим грохотом волокут по городскому асфальту шестиметровые прутья строительной арматуры. В другом арт-проекте роль ключевой составляющей отведена шумным перемещениям грузовиков-рефрижераторов с мороженым. Весьма примечателен оркестр мобильных телефонов, звучащий в пьесе «Varsågoda» (в переводе с шведского – «пожалуйста»). Здесь каждый участник проекта в установленные моменты нажимает клавишу, издающую определенный звук, а дирижер управляет этим коллективным действием, заглядывая в партитуру. Другому оригинальному сочинению предшествовало интервью композитора в эфире Шведского радио: С. Моссенмарк предложил слушателям осуществить домашние любительские аудиозаписи вокальной музыки, чаще всего исполняемой в моменты купания под душем, и предоставить образцы этого «свободного творчества» для ознакомления. В дальнейшем, используя полученные аудиоматериалы, С. Моссенмарк сочинил хоровое произведение «Песни из душевой кабины», которое с успехом транслировалось в радиоэфире. Подобные методы интеграции, как правило, впечатляют слушателей. Согласно комментарию Г. Г. Гадамера, «уникальность, особенность, через которую приходит к нам эстетический опыт, вызывает потрясение, шок», свидетельствуя о том, что «...в произведении искусства заключено нечто большее, чем то или иное значение, постигаемое неопределенным образом как смысл» [7, с. 301].

Подобные образцы современного композиторского творчества, движимые интенциями «жизнестроения», внешне близки идеям «акустической музыки» (см.: [8]; последняя зачастую именуется «электроакустической» или «конкретной»). Речь идет о публичной репрезентации проектов, где источник звука, скрываемый от слушателя, предполагает какую-то обработку, монтаж использованного материала. Благодаря этому демонстрируемая композиция фактически уподобляется некоему «аудиофильму». Однако в сочинениях С. Моссенмарка упомянутый процесс намеренно демонстрируется аудитории, что соответствует демократизму и открытости художественного мышления данного автора.

В исследовательском дискурсе термин «акустическая музыка» (фр. *musique acousmatique*) фигурирует начиная с 1950-х годов – применительно к «звуковым объектам» П. Шеффера. Более широкое распространение указанного термина связано с актуальной тенденцией в композиторском творчестве последующих десятилетий (работы Ф. Бейля²). Приверженцы акустики обычно тяготеют не к формированию (и последующему воспроизведению) определенного нотного текста, а к отбору и многообразным сопряжениям фонических «объектов» самого различного происхождения, как правило, записанных на электронные/цифровые носители. В творчестве С. Моссенмарка упомянутая тенденция реализуется с видимой интенсивностью и размахом, благодаря чему возникает целостное «акустическое звуковое пространство».

Обращаясь к традиционным жанрам академической музыки, С. Моссенмарк в равной мере сохраняет приверженность демократизации. «Когда я сочиняю оперы, я пишу так, чтобы все исполняемое было слышно и доступно аудитории. В этом случае я могу заявить о чем-то и рассказать что-то публике», – утверждает композитор [3, р. 2].

Наряду с экспериментальными опусами, принадлежащими к новейшим течениям музыкального искусства, С. Моссенмарк создает немало произведений в традиционных академических жанрах. Важное место в его творчестве принадлежит сочинениям для музыкального театра, – композитором к настоящему времени завершено шесть опер, в том числе для неклассических составов исполнителей с привлечением дополнительных инструментов. Наглядное тому подтверждение – «Судьба и приключения госпожи Бьорк» (1993–1994), первая и наиболее известная опера С. Моссенмарка (либретто К. Дунтера) по одноименному роману шведского писателя Йонаса Гарделла. В составе малого

симфонического оркестра здесь фигурируют многочисленные ударные и аккордеон. Наряду с хором – активным участником музыкально-драматургического развития, упомянутые дополнительные инструменты у С. Моссенмарка не ограничиваются функцией сопровождения, но фактически персонифицируются. Их партии, насыщаемые разнообразными красочными эффектами, целенаправленно формируют определенную среду, в которой оказываются герои оперы.

Оригинальные тембровые миксты, создаваемые композитором, и подчеркнутая метафоричность высказывания, доминирующая в сочинениях академических жанров, также способствуют преодолению границ элитарного «высокого» искусства. Наглядными тому подтверждениями являются хоровые произведения С. Моссенмарка «Ozon I» (1992, с 24 электронными поздравительными открытками), «Ozon I vers 2» (1992–1993, с 33 аналогичными открытками), «Ozon III» (1992–1993, с 33 магнитофонами свободного типа), а также «Två vänner, två röster» («Два друга, два голоса», 1988) для «поющего» виолончелиста, «Cat and rat» («Кот и крыса», 1992) для блокфлейты и аккордеона, «Calm water and hot air» («Спокойная вода и горячий воздух», 1992, дуэт аккордеонов), «Music for tough boys» («Музыка для суровых парней», 2004, дуэт гитар) и др.

Таким образом, творчество С. Моссенмарка, непосредственно связанное с приоритетными тенденциями музыкального искусства рубежа XX–XXI столетий, призвано содействовать формированию нового типа культурного диалога, в котором «метод ситуационного анализа» («case-study») реализуется не только на уровне образовательной практики, но и в процессе творческого акта. Регулярные обращения композитора к весьма удаленным друг от друга, зачастую провокационным формам искусства (арт-перформанс, опера, камерная музыка с нетипичными тембровыми сочетаниями) свидетельствуют о многогранной творческой практике, устремляющейся за пределы художественного пространства, акцентирующей самые разнообразные проблемы современной культуры. Подобная философия искусства подразумевает неотъемлемое право на самовыражение для каждого ныне живущего человека, вне зависимости от его «бэкграунда», и тем самым благоприятствует релевантности культурного пространства, где мериллом творческого успеха является не признание в академической среде, а фактический общественный резонанс – альтернативный критерий значимости произведений искусства, утверждающийся на рубеже XX–XXI столетий.

Пантеистические и синкретические интенции камерной музыки: на примере сочинений для аккордеона (баяна)

Среди камерных произведений С. Моссенмарка особое место занимает триптих для аккордеона (баяна) соло: «SKOGSVÄSEN Wood spirit» («Дух леса», 1989)³, «Water spirit»⁴ («Дух воды», 2015) и «Air spirit» («Дух воздуха», 2024; см. Рисунок 2). Образы природы, запечатленные в названиях, вызывают многочисленные параллели с музыкальным миром К. Дебюсси («Море», «Отражения в воде»), М. Равеля («Игра воды»), Н. Римского-Корсакова («Океан-море синее»), Р. Вагнера («Шелест леса») и других композиторов XIX–XX веков. Вместе с тем, С. Моссенмарк осуществляет деконструкцию пасторальной звукописи романтиков, обращаясь к истокам пантеистического мироощущения – дохристианской религиозной философии и духовным практикам Древнего Востока, прежде всего Китая.

В частности, прослеживаются явные параллели с творчеством китайско-американского композитора Тан Дуна, который в «Трилогии воды, бумаги и земли» символически претворяет философское учение У-Син о пяти первоэлементах Вселенной (вода, огонь, дерево, металл и земля). Подразумевается некая трехступенчатая система, вписанная в круг; на ее вершине располагается огонь (*ян*), срединный уровень отводится дереву (*шао ян*) и металлу (*шао инь*), нижняя ступень – воде (*инь*), тогда как главенствующий элемент – земля – есть альфа и омега, квинтэссенция бытия. Следует заметить, что «Дух воздуха» С. Моссенмарка – хронологическое завершение триптиха – не содержится в иерархии У-Син, однако идея всеобъемлющего «дыхания», «духа», символизируя жизненную энергию мироздания, фигурирует в другом учении Древнего Китая – Ци. Подобно сочинениям Тан Дуна, у С. Моссенмарка «звуки “переносятся” из природы в концертный зал, превращая акустическую музыку в визуальную, создавая фейерверк мыслей у слушателей. Это музыкальное творчество пронизано экспериментальным духом. Музыка стремится к ощущению природы, черпает вдохновение из природы, использует материалы, которые можно увидеть в природе в качестве музыкальных инструментов» [9, с. 345].

Тан Дун воплощает философскую концепцию «Трилогии...» на различных символических уровнях. При этом, наряду с принципами троичности и метроритмической остиности, оркестр символизирует «всеобъемлющую» субстанцию путем особого рассредоточения музыкантов в пространстве концертного зала. Воссоздавая аудиовизуальный облик «органической музыки» (см.: [10; 11]), в которой природ-

ные элементы выступают полноправными «соавторами», композитор насыщает оркестровую звучность различными шумовыми эффектами (среди них – манипуляции с бумагой, водной чашей и пр.). В свою очередь, С. Моссенмарк ограничивается только солирующим музыкальным инструментом, раскрывая масштабную концептуальную идею триптиха исключительно средствами музыкальной выразительности аккордеона (баяна).

Исполнительские предписания в пьесе «Wood spirit», в целом «касающиеся преимущественно образной характеристики музыки и относящиеся, по выражению Бетховена, к ее “духу”» [12, с. 221], указывают на господствующую атмосферу таинственности, загадочности (*Misterioso*) с оттенком тревоги, беспокойства (*con inquietudine*). Подобная эмоциональная палитра, несомненно, призвана способствовать убедительному воплощению мистических образов, которые запечатлеваются в данном сочинении.

Помимо «чистого» классического тембра аккордеона, С. Моссенмарк использует комбинированное звучание тона/шума, воссоздаваемое с помощью шумового приема (без движения меха) и ремарки *Combined tone – and keyboard noise*. Указанному эффекту сопутствует контрастный динамический план. Подобная звукопись, явно отличающаяся от модернистских и авангардных фонических экспериментов XX века, ориентируется на формирование «естественного» природного звукового ландшафта (Пример 1).

Будучи одной из приоритетных категорий новейшей академической музыки, темброво-колористический аспект нередко выступает основополагающим элементом композиторских художественных замыслов. Сообразно этому, в исследовательской литературе утверждается понятие «энергетика тембра». Значимость последнего, наряду с мелодией, ритмом, гармонией и фактурой, обуславливается функцией «...не только... выразительного средства <...> но и... самостоятельного, влиятельного носителя энергии» [1, с. 174]. Тенденция к отмеченному истолкованию темброво-колористического аспекта в наши дни мотивируется рядом причин: «формируются новые типы образности <...> прослеживается стремление композиторов запечатлеть причудливые краски шумов непосредственно ощущаемой реальности, явлений “вещного” мира <...> необычайные сочетания красок воображаемой пространственной сферы» (курсив мой. – М. К.) [Там же, с. 175]. Действительно, для воссоздания специфических «типов образности», которые доминируют в указанном триптихе С. Моссенмарка, представляются необходимыми соответствующие «энергетические

ресурсы» тембра; именно благодаря им создается «новое звуковое пространство – от камерного до вселенского» [Там же, с. 176].

Современные композиторские техники и приемы используются С. Моссенмарком весьма избирательно и осторожно. В частности, протяженные кластеры (да и сонорика в целом), подобно «Атмосферам» Д. Лигети, воплощают универсальную идею единства материи, достигаемого благодаря пантеистическому слиянию всех природных элементов. Обогащая звуковой колорит и специфически оттеняя концептуальную идею произведения, кластеры способствуют весьма наглядному и рельефному воплощению сложных метафизических сущностей (Пример 2).

Сонорным звучаниям, дополняемым сложными ритмическими комплексами, противопоставляются массивные аккорды со сплошной акцентуацией. В процессе исполнения баянист как бы «вытаптывает» ее, ударяя ногами в пол, что напоминает о синкретической природе инструментальной музыки, неразрывно связанной с древними ритуалами. Вовлечение тела музыканта в указанный процесс не только и не столько благоприятствует театрализации интерпретирующего прочтения пьесы, сколько напоминает о семантической многоплановости подобных телесных практик. Изменение привычных отношений между исполнителем и его инструментом (отсылающее, в частности, к шаманским ритуалам и порой граничащее с экстатическими состояниями) нередко встречается в академической музыке новейшей эпохи. При этом подразумевается необходимость активизации развертываемого диалога между культурными эпохами и художественными мирами, их постепенного сближения и взаимопроникновения, вплоть до умосозерцаемого единства (Пример 3).

В духе новаторских устремлений XX столетия выдержана и метроритмическая организация произведения. Непериодическая переменность, с использованием чередующихся сложных и комбинированных размеров (на протяжении пьесы указанные смены осуществляются более 20 раз), усугубляется видимым господством «квантовой ритмики» (выражение С. Слонимского – см.: [13, с. 9]), что вызывает ассоциации с «непредсказуемой» динамикой запечатлеваемых природных стихий и связанных с ними процессов (Пример 4).

В следующей пьесе триптиха – «Water spirit» – используется минималистская техника. Основой указанного произведения выступает остигатный паттерн, который постепенно модифицируется в процессе развития, чему способствуют альтерационные «сдвиги» основных тонов. Выстраивая драматургию пьесы, композитор обогащает фактурное изложение за счет полифонизации

музыкальной ткани. В дальнейшем исходная тематическая основа, пронизанная медитативностью и выдерживаемая на *sempre legato*, сменяется остро диссонирующими «кластероподобными» аккордами в сочетании с неожиданными скачками на широкие интервалы и спонтанными перемещениями синкопированного басового голоса (Примеры 5, 6).

Как уже отмечалось выше, С. Моссенмарк достигает весьма убедительных художественно-образных трансформаций используемого музыкального материала, намеренно ограничиваясь выразительными средствами конкретного солирующего инструмента. С одной стороны, баян (аккордеон), ярко и многогранно демонстрирующий современные композиторские новации, в полной мере дистанцируется от собственной фольклорной природы, с другой, – композитор неявно апеллирует к глубинным архаическим истокам данного инструмента, к его уникальной способности запечатлевать эффект «живого дыхания».

Сочетание вышеперечисленных средств художественной выразительности призвано воплотить образ вечно переменчивой, одухотворенной материи, находящейся в состоянии перманентного становления и непрерывного движения, подобно процессам, происходящим во Вселенной. Этот образ соотносится с эстетическими и философскими исканиями композитора, устремленного к синтезу различных культур Запада и Востока, к преодолению границ между звуком и тишиной, между техническими новациями автономной инструментальной музыки и ритуальным синкретизмом, между искусством прошлого и настоящего.

Таким образом, в триптихе С. Моссенмарка для аккордеона (баяна) соло представлен уникальный синтез философско-эстетических концепций, воссоздаваемых в новаторском мышлении современных композиторов. Сопрягая традиционную природу баяна (аккордеона) с авангардными техниками, композитор раскрывает уникальные темброво-колористические возможности соответствующего инструментария. Взаимодействие современных техник музыкальной композиции, соотносимых с шумовыми эффектами и пластическими жестами исполнителя, не просто имитирует звуки «природных стихий», но вызывает множественные ассоциативные параллели с древним синкретическим мироощущением – основой разнообразных архаичных ритуалов. Триптих С. Моссенмарка воспринимается как целостный акт философско-художественного высказывания, способствующий трансформации музыкального произведения, – объект эстетического восприятия превращается в сценическое

действие. Сообразно этому, происходит формирование актуальной модели культурного диалога, что может быть признано вполне очевидным следствием осуществляемого «перформативного переворота» в музыкальном искусстве.

Творчество С. Моссенмарка представляет собой целостный феномен, репрезентируемый в пространстве современной музыкальной культуры, синтезирующий художественную практику, педагогическую теорию и социальную активность в рамках уникального проекта – «художественного педагогического активизма». Представленная обзорная характеристика творческих работ С. Моссенмарка убедительно свидетельствует о том, что разнообразные сферы его деятельности – от оригинальных «урбанистических перформансов» до сложных полистилевых камерно-инструментальных произведений – в целом подчинены единой философско-эстетической парадигме. Ее суть раскрывается в деконструкции иерархических уровней академического искусства, последовательном нивелировании границ между элитарностью и примитивизмом,

музыкальным звуком и шумом, искусством и повседневной жизнью, между различными культурами. В сочинениях С. Моссенмарка происходит трансформация произведения искусства: самодостаточная и замкнутая автономная структура уподобляется открытому перформативному акту, изначальная цель которого по преимуществу обуславливается не созданием специфического продукта, но инициацией культурного диалога. В композициях, относимых к «высокой» жанровой сфере, также сохраняется аналогичная композиторская установка, благоприятствующая достижению эффекта синкретического ритуала. Таким образом, творчество С. Моссенмарка представляет собой некую многоуровневую систему, в которой изначальная логическая сопряженность основных элементов призвана способствовать преодолению социальной сегрегации посредством коллективного творческого самовыражения, традиционный реципиент предстает в качестве соавтора, а художественное высказывание содействует формированию демократической модели современного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С. Моссенмарк также является членом Общества шведских композиторов (FST) и членом Международного общества современной музыки (ISCM).

² Ф. Бейль также создал инструмент «акусмониум» («оркестр громкоговорителей»).

³ Произведение весьма широко представлено в современной исполнительской практике различных стран. Нередко оно фигурирует в концертных программах музыкантов – участников международных исполнительских конкурсов.

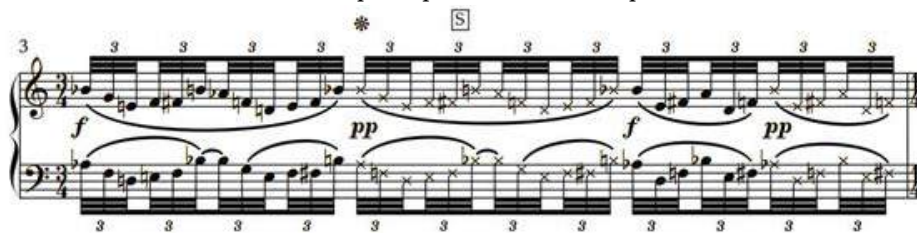
⁴ Композитор посвятил это сочинение выдающемуся баянисту (аккордеонисту), уроженцу Норвегии Гейру Драугсволлу (род. 1967). См. рисунок 2.

⁵ См. подробнее: URL: <https://mossenmark.com/soundart/index.php?proj=wtoom.php> (дата обращения: 25.11.2025).

⁶ Там же.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. С. Моссенмарк. «SKOGSVÄSEN Wood spirit». Т. 37



Пример 2. С. Моссенмарк. «SKOGSVÄSEN Wood spirit». Т. 20



Творчество композиторов XX–XXI веков

Пример 3
С. Моссенмарк. «SKOGSVÄSEN Wood spirit». Т. 25

Musical score for Example 3, measures 25-26. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a trill in measure 25 and a triplet in measure 26. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. A circled 25 is above the first measure.

Пример 4
С. Моссенмарк. «SKOGSVÄSEN Wood spirit». Т. 11

Musical score for Example 4, measures 11-12. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a trill in measure 11 and a staccato line in measure 12. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. A circled 11 is above the first measure. The word "Staccato" is written above the second measure. There are also some handwritten annotations like "8va" and "B" and "S" in boxes.

Пример 5
С. Моссенмарк. «Water spirit». Тт. 67–69 (начало развития паттерна)

Musical score for Example 5, measures 67-69. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a trill in measure 67 and a staccato line in measure 68. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. A circled 67 is above the first measure. The tempo is marked *legato sempre* and the metronome is set to 71-73.

Пример 6
С. Моссенмарк. «Water spirit». Т. 135 (трансформация паттерна, замыкание цикла)

Musical score for Example 6, measure 135. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a trill in measure 135 and a staccato line in measure 136. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. A circled 135 is above the first measure. The tempo is marked *molto rit.* and the metronome is set to 71-73.

Рисунок 1

Концерт «Wroom» для ста мотоциклов «Harley-Davidson»
(Стокгольм, 1999; дирижер П. Сундквист)



Рисунок 2

Г. Драугсволл исполняет произведение «Air spirit» С. Моссенмарка
(фестиваль «Nord Accordeon», Норвегия, 2024)



ЛИТЕРАТУРА

1. Никитин А. А. Энергетика музыкально-исполнительского искусства: монография. М.: Де-Либри, 2023. 228 с.
2. Lundgren E. Konsten behöver kreativa konflikter // GUJournalen: Oberoende Tidning för Medarbetare vid Göteborgs Universitet. 2018. № 6 (December). Pp. 26–27.
3. Asklöf K. Profilen: Motormusik och Motståndspedagogik (Staffan Mossenmark). URL: <http://www.gu-journalen.gu.se/innehall/Nyheter+Detalj//guj/> (дата обращения: 25.11.2025).
4. Холопова В. Н. София Губайдулина: монография. Интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина. Изд. 3-е, доп. М.: Композитор, 2011. 408 с.
5. Пигулевский В. О. Искусство и арт-практика. Ростов н/Д: Антей, 2010. 310 с.
6. Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35.

7. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
8. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil, 1952. 232 p.
9. Хуан Шуай, Хватова С. И. Звуковые эксперименты Тан Дуна в динамике музыкальной культуры Китая // Музыкальная летопись: материалы XV Международной науч. конф. / ред.-сост. С. И. Хватова. Краснодар: КГИК, 2025. Вып. 15. С. 343–347.
10. Чэнь Цзин. Тан Дун и его экологическая музыка // IT Manager. 2013. № 10. С. 124–128.
11. 杨玲. 谭盾有机音乐研究[D]. 山东大学, 2009: 55页 / Ян Лин. Исследование органической музыки Тан Дуна. Шаньдун: Шаньдунский университет, 2009. 55 с.
12. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Изд. 2-е, испр. СПб.: Композитор, 2007. 324 с.
13. Слонимский С. М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. СПб.: Композитор, 2014. 16 с.

REFERENCES

1. Nikitin A. Energetika muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva [Energy of Musical Performing Art]: monograph. Moscow: DeLibri, 2023. 228 p.
2. Lundgren E. Konsten behöver kreativa konflikter. In: GUJournalen: Oberoende Tidning för Medarbetare vid Göteborgs Universitet. 2018. No. 6 (December). S. 26–27.
3. Asklöf K. Profilen: Motormusik och Motståndspedagogik (Staffan Mossenmark). URL: <http://www.gu-journalen.gu.se/innehall/Nyheter+Detalj//guj/> (date of application: 25.11.2025).
4. Kholopova V. Sofiya Gubaydulina. Interv'y u Entso Restan'о – Sofiya Gubaydulina [Sofia Gubaidulina. Interview of Sofia Gubaidulina with Enzo Restagno]: monograph. The 3rd suppl. ed. Moscow: Kompozitor, 2011. 408 p.
5. Pigulevskiy V. Iskusstvo i art-praktika [Art and Art Practice]. Rostov-on-Don: Antey, 2010. 310 p.
6. Krylova A. K voprosu o prirode art-performansa [On the problem of art performance nature]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 1. Pp. 27–35.
7. Gadamer G.-G. Aktual'nost' prekrasnogo [An Actuality of Beauty]. Moscow: Iskusstvo, 1991. 368 p.
8. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil, 1952. 232 p.
9. Khuay Shuay, Khatova S. Zvukovye eksperimenty Tan Duna v dinamike muzykal'noy kul'tury Kitaya [Tan Dun's Sound Experiments in the Dynamics of Chinese Musical Culture]. In: Muzykal'naya letopis' [Musical Annals]: materials of the International research conference. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2025. Issue 15. Pp. 343–347.
10. Chen' Tszin. Tan Dun i ego ekologicheskaya muzyka [Tan Dun and his ecological music]. In: IT Manager. 2013. No. 10. Pp. 124–128.
11. 杨玲. 谭盾有机音乐研究[D]. 山东大学, 2009. 55页 / Yan Lin. Issledovanie organicheskoi muzyki Tan Duna [A Study of Organic Music by Tan Dun]. Shandong: Shandong University, 2009. 55 p.
12. Korykhalova N. Muzykal'no-ispolnitel'skie terminy: Vozniknovenie, razvitie znacheniy i ikh ottenki, ispol'zovanie v raznykh stilyakh [Musical performing terms: origin, development of meanings and their nuances, using in different styles]. The 2nd rev. ed. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 324 p.
13. Slonimskiy S. Razdum'ya o tret'em avangarde i putyakh sovremennoy muzyki [Reflections on the Third Avant-garde and the Paths of Contemporary Music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2014. 16 p.

Кривошеев Максим Борисович

соискатель кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры

Россия, 350072, Краснодар

krivosheev-2010@mail.ru

ORCID: 0009-0009-8195-1353

Maxim B. Krivosheev

Competitor at the Department of Musicology, Composition and Methods of Musical Education
Krasnodar State Institute of Culture

Russia, 350072, Krasnodar

krivosheev-2010@mail.ru

ORCID: 0009-0009-8195-1353

Ю. В. ЯКИМЕНКО, А. Г. АЛЫБЬЕВА

Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке

**МЕССА «AFRICAN SANCTUS» ДЭВИДА ФЭНШОУ:
К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РИТУАЛЬНЫХ ПРАКТИК
В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Месса «African Sanctus» Дэвида Фэншоу (1972–1977) впервые продемонстрировала многоуровневую сопряженность артефактов, принадлежащих африканской традиционной культуре и религиозному богослужению мусульман, в рамках католического духовно-концертного жанра. Подобная синтезирующая направленность, обнаруживаемая в этом сочинении на различных уровнях, демонстрирует готовность мессы к диалогу с различными культурами, стилями, жанрами, что проявляется на уровне взаимодействия религиозных традиций. Таким образом, сочинение Д. Фэншоу наметило новый вектор развития указанного жанра в контексте идей постмодернизма. Более того, упомянутое взаимодействие культур осуществляется не только посредством «комплементарного» совмещения религиозных текстов, написанных на латинском, классическом арабском языках и африканских наречиях, которые используются в ритуальных практиках для обращения к Богу, но и в области определенных музыкальных жанров и форм их репрезентации. Подразумеваются жанр мессы и элементы англиканской литургии, ритуальные практики африканских стран (брачные, военные танцы, погребальные плачи), а также элементы исламской культуры (азан, чтение Корана, суфийский зикр). В свою очередь, в мессе реализуется тенденция к синтезу театрального и ритуального начал. При этом композитор уделяет большое внимание аудио- и визуальному ряду, используя разнообразные материалы, собранные им во время этнографических экспедиций по африканскому континенту. Кроме того, Д. Фэншоу включает в партитуру звучание традиционных африканских инструментов, оговаривая участие профессиональных музыкантов-исполнителей соответствующей устной традиции.

Таким образом, в мессе «African Sanctus» обнаруживаются следующие черты постмодернизма: деконструкция жанра, синтезирующие устремления, мультикультурализм, элементы New Age (использование звуков природы), импровизационность, концептуальность (сохранение исчезающих музыкальных традиций, а также пацифистская направленность мессы, обозначенная самим композитором).

Ключевые слова: постмодернизм в музыке, «African Sanctus» Дэвида Фэншоу, жанр мессы, африканская традиционная культура, исламское богослужение, ритуальные практики, синтезирующие тенденции.

Для цитирования: Якименко Ю. В., Алыбьева А. Г. Месса «African Sanctus» Дэвида Фэншоу: К проблеме взаимодействия ритуальных практик в контексте идей постмодернизма // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 112–120.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_112

Yu. YAKIMENKO, A. ALYABYEVA

A. Schnittke Moscow State Institute of Music

**DAVID FANSHAW'S "AFRICAN SANCTUS": TOWARDS THE PROBLEM
OF INTERACTION BETWEEN RITUAL PRACTICES
IN THE CONTEXT OF POSTMODERNISM IDEAS**

David Fanshawe's "African Sanctus" (1972–1977) was the first to demonstrate the multi-layered interplay of artifacts from African traditional culture and Islamic religious worship within the Catholic spiritual concert genre. This synthesizing focus, evident in this work at various levels, demonstrates the mass's readiness for dialogue with various cultures, styles, and genres, manifesting itself at the level of interaction

between religious traditions. Thus, Fanshawe's work charted a new direction for the development of this genre within the context of postmodernist ideas. Moreover, this cultural interaction is realized not only through the "complementary" juxtaposition of religious texts written in Latin, classical Arabic, and African dialects, which are used in ritual practices to address God, but also through specific musical genres and forms of representation. This includes the genre of the mass and elements of the Anglican liturgy, ritual practices of African countries (marriage and war dances, funeral lamentations), and elements of Islamic culture (the adhan, the reading of the Koran, and Sufi dhikr). The mass, in turn, embodies a tendency toward a synthesis of theatrical and ritual principles. At the same time, the composer devotes considerable attention to the audio- and visual elements, utilizing different materials collected during ethnographic expeditions across the African continent. Furthermore, Fanshawe includes the sounds of traditional African instruments in the score, stipulating the participation of professional musicians-performers of the oral tradition. Thus, the following features of postmodernism are found in the "African Sanctus" mass: deconstruction of the genre, synthetic aspirations, multiculturalism, elements of the New Age (the use of sounds of nature), improvisation, conceptuality (the preservation of disappearing musical traditions, as well as the pacifist direction of the mass, indicated by the composer himself).

Keywords: postmodernism in music, "African Sanctus" by David Fanshawe, genre of mass, African traditional culture, Islamic worship, ritual practices, synthesizing tendencies.

For citation: Yakimenko Yu., Alyabyeva A. David Fanshawe's "African Sanctus": Towards the problem of interaction between ritual practices in the context of postmodernism ideas. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 4. Pp. 112–120.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_112

В контексте адаптации и развития художественно-эстетических идей постмодернизма, формирующихся на протяжении 1960–1970-х годов, могут быть выявлены разнообразные векторы претворения музыкального жанра мессы: от переосмысления в аспекте «остраненной»/иронической трактовки (по нашему мнению, такова «Mass» Л. Бернстайна, 1972) до ярко выраженной устремленности к синтезу религиозных традиций Запада и других мировых культур, порождающей множественные подходы к вновь создаваемым звуковым формам¹. Показательным образцом индивидуального преломления обозначенных постмодернистских тенденций и неуклонно возрастающей заинтересованности в углубленном осмыслении духовных исканий человечества, репрезентируемых искусством XX столетия, является «African Sanctus: A Mass of Love and Peace» («Африканский Санктус: Месса любви и мира») британского композитора и этномузыковеда Дэвида Артура Фэншоу (1942–2010).

Как известно, постмодернистскому музыкальному творчеству в целом свойственны некоторые специфические характеристики: концептуальность, мультикультурализм, деконструкция жанра, многоуровневое тяготение к синтезу, активное внедрение элементов New Age (звуков природы), импровизационность. В мессе Фэншоу, по нашему мнению, упомянутые особенности запечатлены весьма рельефно. Кроме того, здесь наблюдается интенсивный «диалог» различных культур, реализуемый посредством

взаимодействий ритуальных практик и жанров. Этот процесс может быть назван показательным для соответствующих традиционных сфер, поскольку речь идет о дифференцированных попытках трансляции уникальной мифопоэтической картины мира, осуществляемых современными музыкантами.

В мессе «African Sanctus», создававшейся на протяжении 1972–1977 годов, были использованы аутентичные записи традиционной африканской музыки, собранные композитором в ходе нескольких этнографических экспедиций (1969–1973). Следуя в русле постмодернистских тенденций, Фэншоу насыщает выбранный им католический жанр текстами на различных языках и диалектах². Он одним из первых стремится объединить в создаваемом звуковом пространстве «сакральные» элементы различных религиозных культур, в том числе – языковые. (Последнее мотивируется ориентацией многих ритуальных практик на использование «божественного» языка, предназначенного только для общения с Господом: например, латинского языка – в мессе, классического арабского языка, на котором написан Коран, – в мусульманском богослужении и т. д.).

Следует заметить, что у Фэншоу были предшественники, стремившиеся объединить элементы европейской и африканской культур в «синтезирующем» жанре мессы. Наиболее ранним сочинением такого рода, по-видимому, является «Messe des Piroguiers» (1948) французских этномузыкологов и композиторов Элиан

Барат-Пеппер и Герберта Пеппера. В этом сочинении представлен синтез интонаций григорианского хора и традиционной африканской музыки племени *банда линда* (Banda Linda), осуществляемый в рамках обозначенной циклической композиции³. Позднее, в 1949 году, африканским композитором Джозефом Кивеле была написана «Missa Katanga» для хора *a cappella*⁴. В 1950-х годах появился ряд «африканских» месс, созданных христианскими миссионерами – священниками и музыкантами: «Messe Dominikale» аббата Калумбвы, «Messe de Kwango» отца Ван Бома (обе – 1956) и «Missa Luba» для хора, тенора соло и ансамбля ударных инструментов отца Гвидо Хаазена (1958). Последнее из этих сочинений, выдержанное в несколько «постмодернистском» духе, вызывает особый интерес⁵. С одной стороны, Хаазеном строго выдерживается композиционная схема ординария; с другой, – музыкальный материал цикла основывается только на устной профессиональной традиции племени *луба* с привлечением соответствующего аутентичного инструментария. Благодаря такому подходу современный европейский духовно-концертный жанр был переосмыслен в русле архаической культуры африканского континента, что благоприятствовало дальнейшему развитию указанной тенденции в контексте эпохи постмодерна.

«African Sanctus» Фэншоу предстает значимым вкладом в развитие упомянутой «синтезирующей» линии и утверждает индивидуальный авторский подход к жанру мессы, обусловленный взаимодействием нескольких религиозных традиций⁶. Предлагаемые далее аналитические наблюдения, раскрывающие специфику отмеченного взаимодействия (с использованием различных ритуальных жанров), позволяют глубже осмыслить авторскую концепцию этого произведения.

Впервые идея создания хоровой композиции, объединяющей академический жанр и этническую традиционную музыку, появилась у Фэншоу во время путешествия по Ираку и другим странам Персидского залива (1968 год). Поначалу автором было предложено сравнительно обобщенное название «African Revelations» («Африканские откровения»). Премьера сочинения, осуществленная известным коллективом – «Хором Сальтарелло», состоялась в июле 1972 года в Лондоне. Однако после указанного исполнения композиторская работа над циклом продолжалась. Окончательная редакция была опубликована в январе 1977-го, после чего состоялось ее новое исполнение (хоровой фестиваль в Торонто, 1978). В наши дни более чем полувековая концертная биография этого опуса впечат-

ляет обширностью географического охвата и количеством интерпретаций: от концертных залов Великобритании, Южной Америки, Азии, Южной Африки до российской премьеры 2012 года в Красноярском государственном театре оперы и балета.

Музыкальным материалом для названного цикла послужили записи традиционной музыки более чем пятидесяти племен, сделанные Фэншоу во время его этнографических экспедиций по африканскому континенту⁷: «Мое сочинение вырастает из музыки коренных народов Африки как в гармоническом, так и в ритмическом плане», – утверждал впоследствии композитор⁸. Авторская концепция «African Sanctus» (включая стилистику отдельных номеров) в целом своеобразно переключается с маршрутом путешествия от Египта до озера Виктория в Африке: например, «Kugie» представляет Каир, «Sanctus» – Северную Уганду и т. д. По мнению Фэншоу, пройденный им путь символически ассоциировался с начертанием креста, что показалось создателю цикла не случайным: в 1973 году вместо первоначального названия мессы было предложено другое – «African Sanctus» (Рис. 1). При этом Фэншоу как этнограф учитывал необходимость сохранения исчезающих музыкальных традиций данного континента. Однако итоговая концепция данного сочинения оказалась еще более масштабной: «В 1969 году я впервые отправился в Африку, задумав написать крупное произведение <...>, – вспоминал Фэншоу. – Однажды вечером, находясь в Каире и стоя на холме с видом на Нил, я внезапно уловил внутренним слухом невероятное сочетание европейского хора, сопровождающего *азан* – мусульманский призыв к молитве» [2]⁹. По всей видимости, именно тогда у композитора возник замысел одного из номеров будущего цикла – «Kugie», соединившего в целостном звуковом пространстве элементы двух религиозных культур: христианства и ислама.

Сочинение Фэншоу предполагает активное взаимодействие хора, солиста и инструментального ансамбля. Композитор отдает предпочтение традиционным ударным (барабан *булкер*, *мадинда*), струнным (*энанга*, пятиструнная арфа *базенкон*) и духовым (*киата*, *мизмар*) инструментам Африканского континента, формирующим красочную звуковую атмосферу целого. Кроме того, указанный состав исполнителей может быть дополнен электрогитарами (№№ 3, 7), электроорганом или синтезатором, сопрано (в стиле госпел) или детским хором (№ 9). Трактую мессу преимущественно как сочинение концертного плана, композитор обозначает точное расположение всех музыкантов на сцене с учетом их

аудиовизуальных сопряжений. В контексте постмодернистских устремлений данный подход является оправданным, поскольку он характеризуется видимым тяготением к театрализации.

В основу композиции рассматриваемого цикла полагается канонический *Ordinarium* мессы, дополняемый несколькими «факультативными» номерами. Таким образом, суммарное количество частей в «*African Sanctus*» достигает 14. Последний номер, «*Dona nobis pacem*», был добавлен автором в 1994 году для новой записи мессы (Борнмутский симфонический хор, дирижер Невилл Крид) с подзаголовком «Гимн миру во всем мире». Этот призыв соотносится с личной позицией автора, провозглашавшего существование Единого Бога для всех конфессий, что предполагало соответствующее единство народов и осознание важности каждой культуры в мировом социуме. Аналогичная идея подразумевается в одной из завершающих частей – № 11 «*Agnus Dei*», о чем свидетельствует авторский комментарий: «В *Agnus Dei* и финальном *Kyrie* я размышляю о своих путешествиях, благодаря которым родился “*African Sanctus*”. Здесь человеческие страдания, расовые конфликты и социальная несправедливость представлены звуками далеких военных барабанов¹⁰, записанными в пустыне Восточного Судана: “О, Агнец Божий, принявший на себя грехи мира, помилуй нас”¹¹».

Композиция рассматриваемого цикла подразделяется на две части: первая – №№ 1–6 (завершение – «*Et in Spiritum Sanctum*»), вторая – №№ 7–14 (открывается яркой драматической кульминацией – «*Crucifixus: Rain Song*»). Важнейшей составляющей «*African Sanctus*», которая наделена функцией своеобразного рефрена, является № 1, формируемый на ритмической основе известного африканского танца *бвала* (*Bwala Dance*) племени *ачоли* (*Acholi*) из Северной Уганды. Ритмическая пульсация этого танца включена композитором в партитуру (как своеобразный лейтритм); кроме того, *бвала* воспроизводится в аудиозаписи. Фэншоу признавался, что в 1969 году, когда он путешествовал по Африке, возникли трудности с привлечением профессиональных этнических танцоров, которые могли бы исполнить танец *бвала*. Однако в данном случае композитор проявил настойчивость, исходя из той самоочевидной ценности, которую представляет собой данный танец – подлинное воплощение африканской культуры. (У ряда племенных объединений Северной и Восточной Африки *бвала* является торжественным королевским танцем-приветствием и возвещает о прибытии королей или их посланцев.) Подчеркивая значимость этой музыки, Фэншоу повторяет

исходную ритмическую пульсацию (с отдельными изменениями) несколько раз – на гранях основных музыкально-драматургических разделов (№№ 1, 8 и 13).

Существенная роль в данном сочинении отводится форме рондо, весьма свободно трактуемой композитором. На протяжении «*African Sanctus*» в указанной форме построено большинство частей (за исключением №№ 9 и 10); кроме того, рондальность прослеживается в масштабах всего цикла. Как известно, данная форма олицетворяет собой круговое движение, что перекликается с широко распространенным сакральным значением символики круга, присущей многим традиционным культурам. Следует полагать, что в рассматриваемом контексте обозначенное превращение рондальности является преднамеренно используемым драматургическим приемом.

Первая часть цикла открывается кратким четырехтактным вступлением литавр, содержащим только остинатную ритмическую основу. Тем самым композитор, с одной стороны, воссоздает звучание королевского барабана¹² – основной импульс к движению в ритуальном танце; с другой стороны, в более общем плане инициируется процесс развития на протяжении всего «*African Sanctus*».

В ритуальном танце *бвала* главный («королевский») барабанщик располагается в центре круга, который образуют танцоры со специальными церемониальными барабанами. Именно этот исполнитель воспроизводит ритмическую пульсацию в неизменном темпе, сохраняемом на протяжении всего танца. Согласно комментариям этнографов, исполнители *бвала* входят в особое состояние экзальтации, восхваляя вождя и богов. Указанное действие поддерживается остальными членами племени, в основном женщинами: они издают различные звуки (улюляции), подпрыгивая в ритм танца. Помимо названного ритма, композитор использует также интонируемые выкрики¹³ (на слогах «eh-eh» в конце строфы «*Gloria in excelsis*»), которые звучат в аудиозаписи. Позднее, в «*Credo: Sudanese Dances & Recitations*», соответствующие выкрики фиксируются в хоровых партиях (Пример 1).

Внедрение указанных темброво-артикуляционных приемов исполнения традиционной африканской музыки сопровождается изменениями в манере произнесения латинского текста. В данном случае прослеживается определенное жанрово-стилевое взаимодействие различных ритуалов. Поскольку месса как музыкальный жанр опосредованно связана с мессой как важнейшим ритуалом католической церкви, то в определенной степени этот жанр символизирует указанный ритуал. В свою очередь, танец

бвала, являющийся частью церемониального жанра, также ассоциируется с определенным ритуалом.

Аналогичное взаимодействие, обусловленное сопряженностью двух различных ритуальных практик (христианской и исламской), представлено в № 2 «Kugie: Call to prayer» (повторяемый без изменений в финале цикла). Здесь, по-видимому, впервые в истории жанра музыкальная структура подобного цикла содержит *азан* – мусульманский призыв к молитве. Согласно авторским указаниям, он может звучать на протяжении «African Sanctus» либо в записи, осуществленной Фэншоу (Каир, сентябрь 1969 года¹⁴), либо в «живом» исполнении (приглашенный муэдзин совместно с хором)¹⁵.

Как известно, рассматриваемое произведение не является единственным примером циклической мессы, включающей в себя *азан*. На рубеже XX–XXI веков (1999–2000 годы) была сочинена и исполнена месса «The Armed Man: A Mass for Peace» Карла Дженкинса¹⁶, в которой также фигурировали элементы религиозной традиции ислама (№ 2 «Call to Prayers (Adhaan)») [1, с. 47]. Дженкинс, вслед за Фэншоу, оговорил необходимость исполнения *азана* приглашенным муэдином. Исходя из этого, допустимо полагать, что месса Фэншоу предвосхитила появление других сочинений с использованием данного призыва к молитве. Однако, в отличие от «Мессы за мир» Дженкинса, на протяжении № 2 «Kugie: Call to Prayer» Фэншоу сохраняется одновременное звучание двух мелодических линий (*азан* – на арабском языке, партия хора – на греческом). Согласно комментарию автора, он рассматривает музыку в целом как мировое достояние, равнозначное и равноценное: «Если я смогу достичь своей цели (и кто-то постарается воспринять меня без предрассудков), тогда, вероятно, два мира – мусульманский и христианский – смогут однажды воссоединиться в концертном зале» [5, p. 113].

Композитором привлекается расшифровка записанного *азана*, в котором опорной ладовой структурой выступает интервал квинты (*des–as*). При этом исходные ритмоинтонации арабского и греческого текстов находятся в разных «звуковых полях», и соответствующие мелодические линии развиваются параллельно друг другу. На первом плане изначально пребывает сольная партия солиста (муэдины). В процессе дальнейшего интонационного развития, под влиянием распевов *азана*, партия хора «обрастает» хроматизмами, как бы приближаясь к исполнительской манере солиста, что приводит в заключительном разделе к их интонационному единству. Не только в данном сочинении, но и в других композициях Фэншоу утверждается равнопра-

вие различных конфессиональных элементов – общекультурных и собственно музыкальных.

Далее, в № 8 «Sanctus: Bwala Dance», вновь возвращаются ритмы танца *бвала*. В партитуру включена ремарка: «Исполнять полнокровно и ритуально»¹⁷, что вполне соответствует характерным особенностям музыки *ачоли*. С ритмической структурой этого танца соотносятся мелодическая линия и латинский текст «Sanctus». В следующем разделе этой части используется тембр традиционного ударного инструмента *мадинды*¹⁸ (Рис. 2), который входит в состав ансамбля, исполняющего придворную и церемониальную музыку [6, pp. 60–61]. В сопровождении этого инструмента звучит аутентичная запись песни рыбаков из африканского государства Буньоро (ныне – Уганда).

Следует заметить, что выбор записанного Фэншоу музыкального материала представляется не случайным. В контексте постмодернистских тенденций и влияния идей New Age¹⁹, для которого характерно претворение разнообразных «природных» элементов, Фэншоу включает в указанную композицию звуки природы (шум дождя, лягушачье кваканье – № 7, мычание коров – № 10), воспринимаемые как один из «кодов реальной действительности». Поэтому пение рыбаков в «Sanctus» (на фоне плеска волн и дуновений ветра), воссоздающее специфику аутентичного звуковысотного пространства африканской культуры, явилось важной составляющей композиторского замысла. Не случайно и в предшествующем «Crucifixus: Rain Song» – драматической кульминации данного цикла – звучит аудиозапись «Песни дождя», исполняемой во время экваториальной грозы²⁰.

Масштабным итогом произведения становится хоровой № 13 «Finale & Gloria», в котором звучит музыкальный материал из №№ 1 и 8 с некоторыми изменениями. Если в начальном разделе темы «Sanctus» и танца *бвала* проводятся поочередно, то в дальнейшем («Benedictus/Hosanna») они образуют единое звуковое пространство: на фоне остиной пульсации *бвала* латинский текст звучит с подчеркнутой экспрессией. Обретаемый эмоциональный размах достигает видимого максимума в заключительном построении (на словах «Gloria»), исполняемом в аутентичной манере традиционного африканского пения. Таким образом, становятся еще более заметными органичная сопряженность и взаимодействие двух музыкальных сфер – африканской и европейской, запечатлеваемые посредством ритуальных элементов соответствующих культур.

Фэншоу одним из первых композиторов XX века обратился к «диалогу» африканского традиционного искусства и ислама в контексте

жанра католической мессы. В дальнейшем подобные синтезирующие тенденции нашли продолжение в других «африканских» мессах, среди них – «Aholi Missa Maleng» для смешанного хора и традиционных африканских ударных инструментов (1976) и «Missa Mayot» (1978) угандийского композитора Энтони Окело, «African Sanctus» (2004) Кэрола Стефенса, «Ethno-Mass For Peace» (2004) Лоренца Майерхофера, «African Sanctus» (2011) Бенджамина Харлана, опирающийся на записи кенийских народных мелодий. Однако Фэншоу трактует жанр мессы не только в духов-

но-концертном аспекте, но и в русле перформативности, выстраивая соответствующую многокомпонентную структуру. В этом сочинении весьма убедительно представлен синтез различных культур, осуществляемый посредством взаимодействия ритуальных практик. Вот почему «African Sanctus» Фэншоу является показательным отражением магистральных тенденций постмодернизма, интерпретирующим вокально-хоровой литургический цикл мессы в новом ракурсе и убедительно опровергающим стереотипное мнение о консерватизме данного жанра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди них: «Misa Criolla» Ариеля Рамиреса (1964), «African Sanctus: A Mass of Love and Peace» Дэвида Фэншоу (1972, 2-я ред. 1977), «Jodlermesse № 1» Йошта Марти (1974), «Misa tango / Misa a Buenos Aires» Мартина Палмери (1996), «Jodlermesse “Seelapsee”» Дольфа Меттлера (1997), «Misa Tango» Луиса Энрикеса Бакалова (1997), «The Armed Man: A Mass for Peace» Карла Дженкинса (2000) и другие.

² В большинстве номеров цикла используются языки и диалекты африканских племен (за исключением № 9). Основные части мессы звучат на латинском языке (№№ 1–4, 7, 8, 11), № 9 – на английском (подобно англиканской литургии). Призыв муэдзина к молитве (*азан*), речитация Корана, суфийский *зикр* произносятся на арабском языке (№№ 2, 3, 4, 12). Отметим, что в 2000 году К. Дженкинс, продолжая указанную тенденцию, включил священные тексты-артефакты других культур в аналогичный цикл «The Armed Man: a Mass for Peace» (см., в частности: [1, с. 45]).

³ Племя проживало на территории, которая являлась ранее французской колонией Убанги-Шари в составе Французской Экваториальной Африки (в настоящее время – Центральноафриканская Республика).

⁴ Он признан одним из основоположников африканской христианской музыки. Известно также, что Дж. Кивеле изучал музыку катангских племен, проживающих на территории Конго, поэтому в его мессе фигурируют различные «отсылки» (аллюзии и цитаты) к музыке народа катанга, а произведение в целом называется «Missa Katanga», хотя структура канонического ординария мессы и латинский текст воспроизведены автором с надлежащей точностью.

⁵ Первые исполнения состоялись в марте–апреле того же года. Премьеру в брюссельском Дворце искусств посетил принц Бельгии Альберт.

⁶ В мессе представлены ритуалы различных культур, прежде всего европейских (католическая месса, элементы англиканской литургии) и африканских – брачный танец (Западный Судан), свадебный обряд (Египет), военный танец (Восточный Судан), погребальный плач (Уганда) и т. д. Кроме того, в качестве элементов арабской культуры фигурируют определенные ритуалы ислама – призыв муэдзина, чтение Корана, суфийский *зикр*.

⁷ Фэншоу путешествовал по течению реки Нил от стран Северо-Восточной Африки (Судан, Уганда, Кения) до Египта (Каир).

⁸ Более подробно см.: African Sanctus (1977): Educational Film Journals at Media History Project for references to this film By British Broadcasting Corporation. URL: <https://archive.org/details/africansanctusreel2/africansanctusreel2.mov> (дата обращения: 25.10.2025).

⁹ Здесь и далее перевод выполнен одним из авторов статьи.

¹⁰ Сходный прием позднее использовал К. Дженкинс в мессе «The Armed Man: A Mass For Peace», в которой остинатная барабанная дробь явилась лейтмотивом войны.

¹¹ Подробнее см.: Fanshawe D. African Sanctus: Vocal score. London: Faber Music Ltd., 2008. P. 82.

¹² Церемониальный королевский барабан *булкер* (bulker) предназначался для сопровождения ритуальных танцев, исполняемых в дни проведения особых церемоний. Королевский барабан охранялся руотом (rwot – великий вождь) и символизировал его суверенную власть. Во время британской колонизации барабан был конфискован военными, чтобы таким образом подчеркнуть ограниченность властных полномочий руота.

¹³ Термин предложен И. Поповой (см.: [3, с. 242]).

¹⁴ Фэншоу убедил одного из имамов мечети Мухаммеда Али Великого исполнить призыв специально для записи. Позднее глава указанной мечети Эль-Хазар позволил Фэншоу ежедневно посещать школу для изучения техники чтения Корана. В 1972 году композитор сочинил «Kugie» для хора а саррелла и муэдзина как самостоятельный экуменический опус. На премьере Фэншоу лично исполнил соответствующий *азан*.

¹⁵ Позднее Фэншоу специально уточнил, что *азан* не должен быть гармонизован.

¹⁶ Особенности индивидуальной полистилистической концепции названного сочинения К. Дженкинса подробно рассматриваются в диссертационной работе Е. Кальченко (см.: [4, с. 21–22]).

¹⁷ Fanshawe D. African Sanctus... P. 58.

¹⁸ Основанием инструмента служат два банановых ствола, а «пластины», которые располагаются поперек,

Творчество композиторов XX–XXI веков

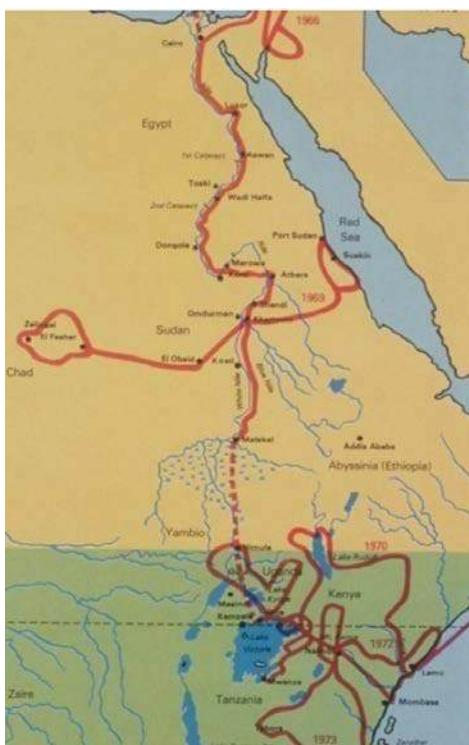
отделены друг от друга небольшими ветками, воткнутыми в стволы. Количество исполнителей может варьироваться от трех до шести. Музыканты, сидящие друг напротив друга, попеременно ударяют по клавишам инструмента – каждый со своей стороны. Таким образом, звучание ансамблевых партий чередуется на протяжении исполнения.

¹⁹ Более подробно см.: [7, с. 19].

²⁰ Песню исполнил Латито Отенг под аккомпанемент семиструнной энанги (enanga).

ПРИЛОЖЕНИЕ

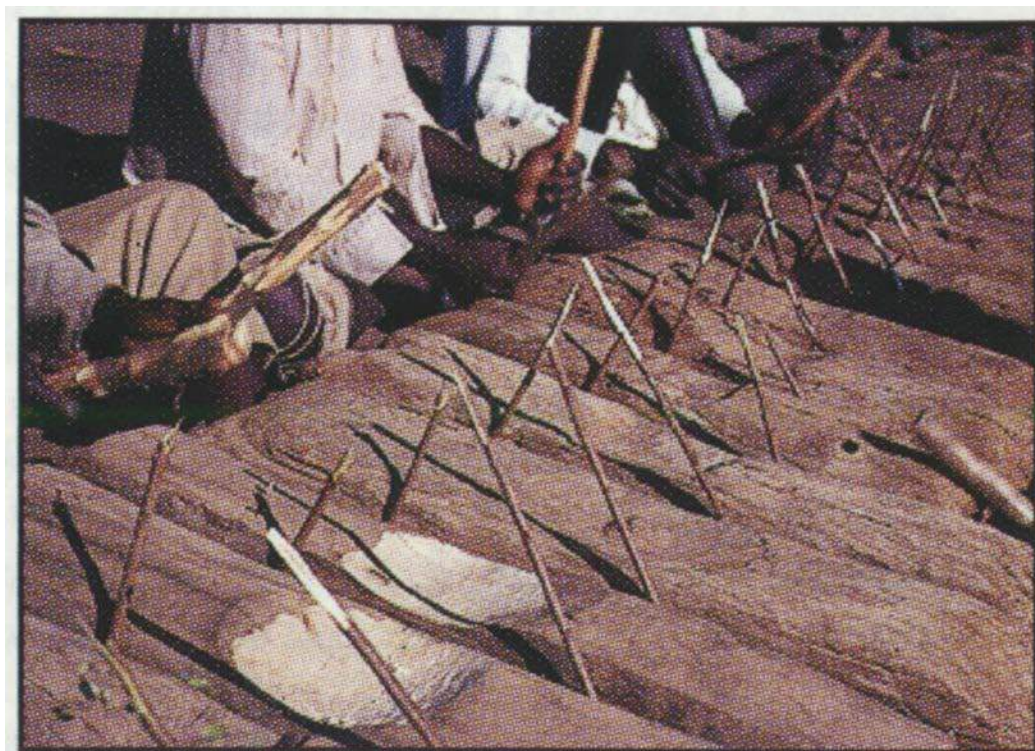
Рисунок 1. Карта путешествия Д. Фэншоу в 1969–1973 гг. (см.: [2])



Пример 1
Д. Фэншоу. «African Sanctus». Credo

A musical score for the 'Credo' section of 'African Sanctus' by D. Fenneshau. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, along with a piano accompaniment (pf). The lyrics are: 'Deum de Deo lu-men de lumine Deum verum de Deo vero'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some vocalizations like 'WARCRY' and 'OOH!' written above the vocal lines.

Рисунок 2. Музыкальный инструмент *мадинда* (Уганда).
Фото из архива композитора (см.: [3])



Madinda, Uganda

ЛИТЕРАТУРА

1. Якименко Ю. В. Месса Карла Дженкинса «The Armed Man: A Mass For Peace»: к проблеме диалога культур в контексте постмодернизма // Музыкальное искусство Евразии: Традиции и современность. 2025. № 1. С. 44–53.
2. David Fanshawe: website. URL: <https://fanshawemusic.com/history> (дата обращения: 20.09.2025).
3. Попова И. С. Интонируемые выкрики: история изучения и современные научные открытия // По следам Е. Э. Линевой: сб. науч. ст. Вологда: Обл. науч.-метод. центр культуры и повышения квалификации, 2002. С. 234–265.
4. Кальченко Е. В. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2016. 26 с.
5. Fanshawe D. African Sanctus: A story of travel and music. New York: Quadrangle – New York Times Book Co., 1975. 234 p.
6. Kubik G. Theory of African music. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. 465 p.
7. Алябьева А. Г., Якименко Ю. В. Духовная музыка в контексте эстетики постмодернизма // Искусство и образование. 2022. № 3. С. 17–23.

REFERENCES

1. Yakimenko Yu. Messa Karla Dzhenkinsa «The Armed Man: A Mass for Peace»: k probleme dialoga kul'tur v kontekste postmodernizma [Karl Jenkins' Mass "The Armed Man: A Mass for Peace": On the Problem of Cultural Dialogue in the Context of Postmodernism]. In: Muzykal'noe iskusstvo Evrazii: Traditsii i sovremennost' [Musical Art of Eurasia: Traditions and Modernity]. 2025. No. 1. Pp. 44–53.
2. David Fanshawe: website. URL: <https://fanshawemusic.com/history> (date of application: 20.09.2025).
3. Popova I. Intoniruemye vykriki: istoriya izucheniya i sovremennye nauchnye otkrytiya [Intonated shouts: the history of learning and modern research discoveries]. In: Po sledam E. Linevoy [In the tracks of E. Lineva]: collected research works. Vologda: Regional research-methodological center of culture improvement of skill, 2002. Pp. 234–265.

4. *Kal'chenko E.* Messa v muzyke XX veka: k probleme neokanona [The Mass in the 20th Century Music: Towards the Problem of the Neo-canon]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2016. 26 p.
5. *Fanshawe D.* African Sanctus: a story of travel and music. New York: Quadrangle – New York Times Book Co., 1975. 234 p.
6. *Kubik G.* Theory of African music. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. 465 p.
7. *Alyab'eva A., Yakimenko Yu.* Dukhovnaya muzyka v kontekste estetiki postmodernizma [Sacred music in the context of postmodern aesthetics]. In: *Iskusstvo i obrazovanie [Art and Education]*. 2022. No. 3. Pp. 17–23.

Якименко Юлия Владимировна

аспирантка кафедры философии, истории, теории культуры и искусства
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке
Россия, 125009, Москва
YuliyaVladimirovnaTheory@yandex.ru
ORCID: 0009-0009-7830-9706

Yuliya V. Yakimenko

Postgraduate student at the Department
of Philosophy, History, Theory of Culture and Art
A. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 125009, Moscow
YuliyaVladimirovnaTheory@yandex.ru
ORCID: 0009-0009-7830-9706

Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке
Россия, 123060, Москва
aliabieva_a@mail.ru
ORCID 0000-0001-7562-1061

Anna G. Alyabyeva

Dr. Sci. (Art), Professor, Head of the Department
of Philosophy, History, Theory of Culture and Art
A. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 123060, Moscow
aliabieva_a@mail.ru
ORCID 0000-0001-7562-1061

Е. Л. ПЕТОНДИ, Е. Э. ЛОБЗАКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ПРЕТВОРЕНИЕ ЖИТИЙНОЙ ТРАДИЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ КАНТАТЫ «СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ» И. ВОРОБЬЕВА

Один из наиболее актуальных ракурсов анализа музыкального произведения, привлекающих внимание современных искусствоведов, подразумевает соотнесение авторского концептуального замысла с художественным опытом предшествующих эпох, обнаружение истоков, осмысление роли традиций в создании актуальной звуковой целостности. Кантата петербургского композитора Игоря Воробьева «Сергий Радонежский» (2014), запечатлевающая образ великого отечественного подвижника христианства в рамках светского хорового жанра, подтверждает огромное значение древнерусской культуры и духовной традиции для музыкального творчества новейшей эпохи. Исследуемый в статье процесс адаптации основополагающих принципов агиографического повествования на различных содержательных и структурных уровнях музыкального произведения (идейный замысел, либретто, композиция, драматургия) позволяет выявить специфику авторского подхода, которая заключается в существенном преобразовании соответствующего канона. Так, на вербальном уровне кантаты сохраняется традиционная последовательность освещения пути преподобного Сергия с дифференциацией этапов, характерных для жития, – раннего отвержения мирского в юности, многолетнего подвижнического труда святого, его смерти и почитания. Композиционно-драматургическая организация произведения, в основе которой лежит контрастно-составная форма, может быть трактована исходя из ведущего структурного принципа агиографического повествования: она представляет собой ряд картин, расположенных в хронологическом порядке, но не связанных единой линией развития. При этом внутренняя содержательно-смысловая динамика, характеризующаяся преобладанием эмоционально-психологического и экспрессивно-драматического модусов художественной репрезентации образа преподобного Сергия и его духовного пути, а также логика развертывания музыкального материала, предопределяемая комплексом интонационно-тематических связей, наглядно свидетельствуют, что житие присутствует в художественной системе кантаты «Сергий Радонежский» как «образ жанра» или как «изображенный жанр».

Ключевые слова: И. Воробьев, кантата «Сергий Радонежский», агиографическое повествование, диалог светского и религиозного, композиционно-драматургическая организация.

Для цитирования: Петонди Е. Л., Лобзакова Е. Э. Претворение житийной традиции в художественной системе кантаты «Сергий Радонежский» И. Воробьева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 121–131.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_121

E. PETONDI, E. LOBZAKOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

IMPLEMENTING OF THE HAGIOGRAPHIC TRADITION IN THE ARTISTIC SYSTEM OF THE CANTATA “SERGIUS OF RADONEZH” BY I. VOROBYOV

Correlation with the experience of previous eras, the discovery of origins, and the clarification of the role of traditions in creating a new artistic integrity is one of the most relevant perspectives for analyzing a musical work in modern musicology. The cantata “Sergius of Radonezh” (2014) by the St. Petersburg composer Igor Vorobyov, which interprets the image of the great Christian ascetic within the framework of a secular choral genre, confirms the immense significance of Old Russian culture and ecclesiastical tradition for the development of contemporary music. The process examined in the article – the embodiment of the principles of the hagiographic genre at various semantic and structural levels of the musical work (ideological concept, libretto, composition, dramaturgy) – demonstrates the specifics of the author’s

approach, which consists of a significant modification of its canon. For instance, at the verbal level of the cantata, the traditional sequence of reflecting the saint's path through stages characteristic of a vitae is outwardly preserved: the rejection of the worldly in youth, the description of the saint's feats, death, and veneration. The compositional and dramaturgical organization of the work, based on a contrasting composite form, can be interpreted in connection with the leading structural principle of hagiographic narrative, which represents a series of pictures arranged chronologically but not connected by a single dramaturgical line. However, the internal semantic content of the cantata, characterized by a predominance of an emotional-psychological and even dramatic mode in interpreting the image of the saint and his path, as well as the logic of the musical development governed by numerous intonational-thematic connections, provides grounds for arguing that the vitae is present in the artistic system of the cantata "Sergius of Radonezh" as a "genre image" or as a "depicted genre".

Keywords: I. Vorobyov, cantata "Sergius of Radonezh", hagiographic narration, dialogue between secular and religious, composition and dramaturgical organization.

For citation: Petondi E., Lobzakova E. Implementing of the hagiographic tradition in the artistic system of the cantata "Sergius of Radonezh" by I. Vorobyov. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 4. Pp. С. 121–131.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_121



Преподобный Сергей Радонежский по праву считается великим подвижником русского православного мира. Сразу после кончины преподобного установилось его местное почитание, а с середины XV века эта традиция приобрела общенациональные масштабы. Постигание особой миссии духовного преобразователя России побудило многих деятелей искусства запечатлеть его подвиги в своем творчестве. Образ Сергия Радонежского на протяжении нескольких веков служит источником вдохновения для отечественных художников, скульпторов, поэтов и писателей. Среди произведений, интерпретирующих этот образ в музыкальном искусстве, – оратория для солистов, хора и оркестра «Сергий Радонежский» В. Овчинникова¹, опера-оратория «Сергий Радонежский» Т. Смирновой (1993), Вторая симфония «Житие преподобного Сергия Радонежского» А. Курченко (1993), а также характеризуемая в данной статье кантата И. Воробьева «Сергий Радонежский» для солистов, двух хоров и большого симфонического оркестра (2014), написанная к 700-летию со дня рождения подвижника². Несмотря на общие позиции в подходах разных авторов, предопределенные обращением к одному образу и связанным с ним сюжетным житийным мотивам, каждый композитор создает индивидуальную модель художественного осмысления фигуры Сергия и его подвижнической жизни, предлагая свой способ сопряжения христианской агиографической традиции с композиционно-драматургическими и музыкально-языковыми ресурсами светского жанра. В освещении авторского подхода И. Воробьева³ к решению этого творческого задания заключается цель настоящей статьи.

Влияние житийной и, шире, религиозной традиции проявляется в кантате «Сергий

Радонежский» на разных уровнях – содержательно-смысловом, композиционно-драматургическом, интонационно-тематическом. Наибольший интерес представляет анализ первого из названных аспектов: изучение либретто сочинения в связи с его первоисточниками позволяет охарактеризовать процесс актуализации канонических принципов сюжетосложения, мотивной структуры, традиционных принципов характеристики персонажей и т. п.⁴ И. Воробьев выстраивает концепцию произведения, акцентируя внимание на самых ярких, с его точки зрения, этапах жизненного пути святого – иноческого служения преподобного, благословения им князя Дмитрия Донского перед Куликовской битвой и преставления старца. Для воссоздания соответствующих эпизодов композитором избираются различные по своей жанровой и стилиевой принадлежности литературные первоисточники: юность и выбор монашеского пути представлены стихотворением поэта-символиста С. Соловьева «Сергий Радонежский» (1906–1909) [3, с. 196]; роль его как исторической личности раскрывается посредством фрагментов из очерка Н. Яровской (Е. Рерих) «Преподобный Сергей Радонежский» (1934) [4]; смерть святого показана в опоре на тексты «Жития Преподобного Сергия Радонежского» авторства Епифания Премудрого (самый ранний из известных житийных источников, 1418–1419) [5]. Чем обусловлено соединение столь разнородных источников, осуществляемое на вербальном уровне кантаты, – при том, что все показанные здесь моменты жизни Сергия отражены в тексте канонического жития? Возможно, ответ кроется в специфике подхода к интерпретации образа игумена, суть которой И. Воробьев определяет следующим образом: «Как мне представляется, Сергей

Радонежский несет в себе высокую поэзию жизни. Может быть, поэтому он так востребован в культуре и искусстве. То есть это необычный святой, его подвижничество не отделено от жизни, а принадлежит ей»⁵.

Для выявления связи между жанрово-стилевыми особенностями первоисточников и авторским толкованием образа монаха рассмотрим более подробно каждый из трех тексто-содержательных разделов кантаты. Основой первого из них, как уже было отмечено, являются поэтические строки С. Соловьева⁶, в мистико-символическом ключе отражающие начало иноческого пути Сергия: в трудах и молитве, в единении с природой, которая ограждает святого от мирской суеты, проводит он свои дни⁷. Его безмолвная Пустыня наполнена образами, метафорически восходящими к различным религиозным атрибутам. Лес как «храм», что «наполнен медом и смолою», окрестные луга как «риза изумрудная», упоминаемые в тексте «аналой», «фелонь», «ладан», а также возносимая Богоматери в кульминационный момент стихотворения «вечерняя стихира» формируют обстановку его аскетического подвига, максимально приближенную к воображаемому храмовому пространству. Вероятно, воссоздаваемый поэтом образ монаха-исихаста⁸ не в последнюю очередь возникает под влиянием сюжетного мотива безмолвного отреченного труда Сергия, содержащегося в каноническом житийном повествовании преподобного Епифания: «Кто может рассказать о его трудах, кто в силах поведать о его подвигах, которые он совершил, живя один в пустыне? Мы не можем передать, сколько духовных трудов и усилий он положил в начале своей отшельнической жизни, сколь продолжительное время и сколько лет он мужественно пребывал в этом пустынном лесу» [5, с. 299]. Тем не менее, жанровая топика, привнесенная в стихотворение из агиографического первоисточника – отказ от земных благ, стремление к уединенной жизни в Пустыне, смиренное принятие всех тягот отшельничества, радость в труде и молитве, – подается непосредственно от лица героя (позиция лирического субъекта выведена на первый план, усиливается монологичность), в ракурсе его личных переживаний, что определяется спецификой светской поэтической жанровой формы и структуры⁹, в которой данный мотив обретает новое воплощение.

При этом композитор еще больше повышает эмоционально-психологический градус используемого в качестве вербальной основы текста, подвергая модификации структурные компоненты разного уровня – от слова до строфы (Таблица 1).

Вероятно, стремясь сосредоточить максимальное внимание на возвышенно-экстатической молитве инока и уйти от повествовательности и описательности, которые преобладают в начальных строках стихотворения, И. Воробьев не использует первое четверостишие поэтического первоисточника. Другим способом модификации оказываются изменения на лексическом уровне стиха, осуществляемые посредством пропуска некоторых фраз и повторения слов, наиболее семантически значимых, с точки зрения композитора («заря» и «последняя» – во втором катрене, «цветах» – в третьем терцете и многократное воззвание к образу Богородицы «Пречистая!», замещающее в либретто кантаты описательную фразу Соловьева «склонившись к аналою...», – в последнем терцете). Такие лексические повторы усиливают эмоциональную насыщенность текста, его суггестивность, а нарушение пропорциональности и симметрии (на уровне формы сонета в целом и внутри строф) динамизирует развитие в этом текстовом разделе кантаты. В авторской интерпретации он становится молитвенной рефлексией житийного мотива.

Сюжетно-смысловым ядром второго текстового раздела кантаты («И сказал праведник князю...») является другой мотив жития преподобного – благословение Сергием Радонежским князя Дмитрия Донского перед Куликовской битвой. Весь нарратив о жизни и подвигах подвижника редуцируется композитором до одного, наиболее значимого деяния, что переключает фабулу кантаты из плана субъективно-лирического в план историко-эпохальный. Избирая здесь в качестве вербальной основы текст очерка Н. Яровской «Преподобный Сергей Радонежский», Воробьев опосредованно апеллирует к древней эпической традиции осмысления этого образа. Использованный в кантате фрагмент текста опирается не только на упоминавшееся житие преподобного Епифания (см. главу «О победе над Мамаем и о монастыре на Дубенке»), но и на летописные источники, в частности, анонимное «Сказание о Мамаевом побоище». Сравнительный анализ позволяет сделать вывод о характере контаминации мотивов из древних текстов в очерке Н. Яровской и о процессе их модификации в либретто кантаты (Таблица 2). Очевидно, что композитор «свертывает» описание событий, изложенных в первоисточнике, минимизируя повествовательные моменты и максимально концентрируя внимание на образе преподобного (тремякратный повтор «И сказал праведник»), а также на его пророчестве; это способствует усилению экспрессивно-драматического модуса в структуре образа главного героя.

Третий вербально-смысловый раздел кантаты («Отворите мне ворота правды...») транслирует агиографический мотив преставления старца, его смирения перед смертью и радостного упования на вхождение в «Божественные дворы». В отличие от предыдущих разделов, здесь представлена контаминация фрагментов из жития Епифания и, опосредованно, из богослужебных текстов. Последнее оказывается возможным благодаря тому, что аллюзии и реминисценции на подобные тексты, как и дословное их цитирование, – распространенный художественный прием, используемый авторами житий¹⁰. Будучи специально не выделенными и включенными в житийный текст как бы от имени агиографа, эти фрагменты подвергаются преобразованиям, но сохраняют узнаваемость. В итоге оказывается, что оригинальные текстовые структуры жития Епифания использованы в либретто кантаты незначительно, тогда как основную его часть составляют компокуемые фрагменты стихов Псалтири, а также преобразованные высказывания из Нагорной проповеди (Евангелие от Матфея) и Великого славословия (Евангелие от Луки): «Отворите мне ворота правды (Пс. 117:19)! Господи! Боже! Как возлюбленны жилища твои! Желает душа моя скончаться во дворах Твоих (Пс. 83:2–3). Боже! Так тянется душа к Тебе (Пс. 41:2)! Боже! Поскольку я смирился, спас меня Господь. Добро сотворил душе моей. Господь от смерти избавил душу (Пс. 55:14). Стучите, стучите! И откроется тебе... Ищите, ищите, ищите и откроет себе (Мф. 7:7) Царство Небесное. Дивен Бог во Святых своих (Пс. 67:36)! Слава Богу вышнему (Лк. 2:14)! Слава старцу духовному! Слава! Дивен Бог во Святых своих (Пс. 67:36)!»

Подводя итог анализу вербального уровня кантаты, нельзя не отметить, что в последнем (третьем) разделе либретто полностью сняты как план эмоционально-психологического осмысления (определяющий развитие образа в первом разделе), так и конкретно-исторический план (доминирующий во втором разделе), – в тексте нет указаний на время, место и совершаемое действие. Благодаря использованию житийных и богослужебных первоисточников, сакрализующих образ подвижника, осуществляется выход в надличностное и надсобытийное пространство – пространство духовного вознесения и молитвенного просветления. Такая особая динамика развития анализируемого образа – от состояния лирического аффекта через внешнюю драматическую коллизию к христианскому смирению – формируется благодаря соответствующей стратегии композитора в выборе и интерпретации первоисточников. Несмотря на их принадлежность к различным литературным направ-

лениям и традициям, И. Воробьеву удается не только актуализировать «память жанра» жития на уровне общей идеи, но и отчасти воссоздать его сюжетную схему, привлекая ряд мотивных и стилистических клише.

Анализ *композиционно-драматургического уровня* кантаты наталкивает на мысль о воздействии агиографического структурного канона, предполагающего организацию сочинения как ряда картин, расположенных хронологически, но не связанных единой повествовательной линией: «...основу различных жанровых типов жития <...>, – пишет отечественный исследователь, – составляет эпизод, имеющий свой законченный сюжет со своей завязкой, кульминацией и развязкой. Житие и представляет собою свод различных эпизодов, объединенных единым героем» [цит. по: 8, с. 148]. Определенные формообразующие признаки – многосоставность (6 разделов¹¹ с оркестровым прологом и кодой, см. Таблицу 3), темповый контраст (Andante cantabile – Allegro – Moderato – Adagio), контраст образных модусов (лирика – драматизм – медитативность), драматургический контраст (с одной стороны, субъективность, монологичность, с другой, – объективной жанровости, контраст исполнительских средств (оркестровые, хоровые, сольные эпизоды), темпоральный и метроритмический контраст (чередование созерцательных и динамических эпизодов, разделов с переменным и регулярным метром), разнообразие интонационно-тематической сферы, относительная замкнутость разделов, арочность – свидетельствуют о следовании принципам контрастно-составной формы, органичной житийному эпическому типу повествования. В то же время идея циклизации, проявляющаяся на уровне многочисленных интонационно-тематических связей, вариантного преобразования музыкального материала, усиления частоты смены разделов к концу кантаты, активно способствует процессуальности драматургического развития, динамизации и единству художественного целого.

В открывающем произведение медленном оркестровом прологе (раздел А, Пример 1) благодаря особой организации музыкальной ткани формируется звуковая аналогия полного поисков и сомнений пути духовного становления Сергия, комплементарно сочетаемая с последующей сценой молитвы молодого подвижника и эмоционально оттеняющая данную сцену. Тематический материал, опирающийся на вариантное развитие-прорастание попевок, гармонизованных терпкими диссонантными вертикалями, апеллирует к тому принципу структурно-интонационного мышления, который характерен для знаменного распева. Определенные

аналогии с церковно-певческой традицией складываются и за счет аккордовой темброво-фактурной организации оркестровой ткани, напоминающей хорвое звучание. Внутри пролога образуется несколько фаз развития, важной особенностью которых является избегание разрешения в окончании каждой фразы – вместо ожидаемого устойчивого тона в зоне кадансирования происходит модуляция к другому ладовому центру. Такой принцип организации в сочетании с метроритмической нерегулярностью, постоянной гармонической «перекраской» мелодических формул, волновой драматургией музыкального развертывания, несколько раз проходящего через этапы накопления энергии, расширения диапазона – достижения мелодического гребня-кульминации – снятия напряжения, не только символизирует непрестанный путь подвижника, но и служит примером проекции средневекового модально-вариантного мышления на композиционно-стилевые принципы современной музыки.

В первом разделе (В), основанном на тексте из стихотворения С. Соловьева, можно выделить три эпизода, смысловая траектория развития которых – движение от природной Пустыни к священному Храму. Тематический импульс здесь задается терцовым мотивом: первоначально зарождаясь в сольном проведении флейты (вступление к разделу), он становится основой для хоровой имитации (Пример 2). Звукотембровое преобразование в этом просветленном эпизоде (по сравнению с сумрачно-архаичным прологом) может ассоциироваться и с образом разгорающейся зари, – именно этот смысловой мотив транслируется в тексте звучащей quasi-фольклорной заклички («Заря, заря зажгла сосновые стволы...»), и с образом Божественного Света, осеняющего лесное убежище подвижника. Проведение основной темы второго эпизода у солирующего сопрано позволяет трактовать данную тему как своего рода «прямую речь» от лица юного монаха, его истовую молитву. Широкая по диапазону мелодия с опорой на движение по звукам трезвучия подготавливает третий, кульминационный эпизод, начинающийся с репризного проведения заклички, которая постепенно разрастается до гимнического апофеоза-воззвания к Богородице («Пречистая!»). Дальнейшее снятие эмоционального напряжения, смена интонационной основы, резкое торможение движения и минимизация оркестровых средств приводят к заключительной фазе раздела («К тебе взывает юноша-монах»). В ее решении – и тематическом, и фактурном – явно прослеживается воздействие «интонационного архетипа» колокольности, чей прообраз впервые в разделе появился еще

в терцовом мотиве заклички. Звонные попевки в партии хора, тембровая разреженность ткани, пронизываемой единственным ударом оркестрового колокола, формируют звуковой образ, ассоциативный потенциал которого может быть интерпретирован как обретение духовной зрелости Сергием (Пример 3).

Второй раздел (С) – сцена благословения князя Дмитрия Донского преподобным – в полной мере передает характер напряженного диалога перед битвой. Драматизация осуществляется, во-первых, за счет разделения функций между исполнителями: мужскому хору отданы реплики рассказчика («И сказал праведник...» – Пример 4), а солирующему басу – прямая речь от лица святого. Во-вторых, за счет решения оркестрового пласта – наполняющие его тревожные остигатные волнообразные фигуры струнных, движущиеся в пределах тетраорда уменьшенного лада, жесткие по своей окраске гармонические созвучия, прорезающие фактуру возгласы медных духовых, (имитация фанфар сигнальных труб) создают образ масштабной исторической баталии, которая служит фоном для сурово-назидательной псалмодии Сергия.

На пике кульминации, достигнутой драматическим развитием предшествующего «исторического» этапа, начинается третий раздел (А1), содержательно связанный с моментом смерти игумена. Первый из трех эпизодов этого раздела («Отворите мне ворота правды») открывается звучанием темы вступления, наслаивающейся на знакомый «батальный» оркестровый фон. После спада драматического напряжения во втором эпизоде, музыкальное решение которого формирует ощущение оцепенения, отрешения от всего мирского, в третьем («Поскольку я смирился») вновь возвращается тема вступления (Пример 5), которая на этот раз она становится основой для дуэта солирующих сопрано и баса.

Музыкальной реализации содержательно-го этапа, связанного с житийным топосом посмертного почитания Сергия Радонежского, прославления его пути как идеала духовной жизни (четвертый, пятый и шестой разделы кантаты), сопутствуют многочисленные интонационно-тематические реминисценции из пролога и разделов 1–3, а также, что закономерно с точки зрения развития смысловой траектории, весьма многочисленные аллюзии на отечественную церковно-певческую традицию. Звучание детских голосов, создающих эффект «ангелогласного» пения («Стучите, стучите, и откроете себе» – Пример 6), звонный мотив первого раздела, сопровождаемый на этот раз текстом псалма («Дивен Бог...»), заключительный хор а cappella на тот же текст, воспроизводящий «quasi-знаменный»

интонационно-тематический материал вступления (Пример 7), оркестровая кода, «визуализирующая» в восходящем движении всех оркестровых групп вознесение души преподобного к Богу, используемая композитором фонограмма погребального звона, пространственные перемещения «звуковых масс» оркестра формируют особую духовно-символическую звуковую сферу финала кантаты.

Представленная Воробьевым в кантате «Сергий Радонежский» современная творческая рефлексия на такую важную тему, как поиск героя, воплощающего в себе национальный этический и нравственный идеал – личный и общественный, – закономерно инспирировала диалог композитора с агиографической традицией, в которой данная тема получает наиболее масштабное освещение. Авторски переосмысливая ее, композитор создает своеобразный музыкальный «образ жанра» жития. Он не повторяет канона, но интерпретирует его, преломляя некоторые типологические свойства (принципы организации сюжетосложения, мотивной структуры, методы характеристики героя, стилистику повествования) и воплощая их в новом художественном целом, где они в соединении с широко привле-

каемыми автором «словарем» отечественной музыкальной традиции (светской вокально-симфонической, церковно-певческой, фольклорной) играют значительную роль в выстраивании образно-смысловой и композиционно-драматургической логики. При этом интерпретация образа подвижника, вся жизнь которого – неразрывная сопряженность небесного и земного, – закономерно оказывается несколько удаленной от отстраненно-идеализированного воплощения, того исключительно церковного и общенационального измерения, которое свойственно агиографическому канону. В кантате И. Воробьева игумен и его духовный подвиг *опозитивизированы и индивидуализированы*, – автор дает нам возможность заглянуть во внутренний мир Сергия Радонежского, увидеть «личное», хоть и возведенное к идеалу, нравственному образцу. Таким образом, встраивая свой авторский голос в многоголосую проповедь о святом, композитор расширяет горизонт восприятия уникальной личности Сергия Радонежского, включает собственный художественный опыт, а также культурный опыт своего времени в исторический национальный контекст и наполняет житийный претекст новым художественным содержанием.

•—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

¹ Точный год создания этого произведения установить не удалось. Наиболее раннее исполнение датировано 1978 годом.

² Произведение впервые было исполнено в 2014 году симфоническим оркестром Ростовского музыкального театра под управлением А. Аниханова.

³ Игорь Станиславович Воробьев (род. 1965) – композитор, музыковед, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, член Союза композиторов России. Автор монографий «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов», «Соцреалистический “большой стиль” в советской музыке (1930–1950-е годы)», книги очерков «Композиторы русского авангарда» (в соавторстве с А. Синайской), свыше 60 статей, посвященных различным аспектам музыки XX века. Среди музыкальных произведений: четыре балета, четыре оперы, оперные сцены по «Победе над солнцем» А. Крученых, ряд оркестровых сочинений, три инструментальных концерта, Реквием, Магнификат, Stabat Mater, восемь хоровых концертов и циклов, двенадцать вокальных циклов, камерно-инструментальные произведения и др.

⁴ Более подробно житийные топосы рассматриваются в специальных работах – см.: [1; 2].

⁵ Из личной беседы с И. Воробьевым.

⁶ Сергей Михайлович Соловьев (1885–1942) – один из представителей младосимволизма Серебряного века. Внук историка С. Соловьева, племянник философа и поэта В. Соловьева, троюродный брат А. Блока. В 1918 году окончил Московскую духовную академию, в 1923-м возглавил Московскую общину католиков восточного обряда.

⁷ Более подробно анализ стихотворения приводится в специальной статье [6].

⁸ Исихазм (от греч. ἡσυχία – молчание, безмолвие, покой) – мистическое подвижническое течение в монашестве, подразумевающее жизнь, связанную с отшельничеством и безмолвием. Сергий Радонежский был одним из первых русских последователей учения об исихазме.

⁹ Стихотворение написано в форме сонета из 14 строк, образующих два четверостишия-катрена и два трехстишия-терцета.

¹⁰ Роль цитат из Священного писания применительно к агиографической традиции раскрывается в современной диссертационной работе – см.: [7].

¹¹ По сравнению с вербальным уровнем, организация музыкальной ткани отличается большей дробностью.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

Сравнение стихотворения С. М. Соловьева и текста кантаты И. С. Воробьева

С. М. Соловьев	И. С. Воробьев
<p>Весь день из рук не выпускав пилы, Вдали соблазнов суетного мира, Простой чернец, без церкви и без клира, Молюсь в лесу, среди туманной мглы.</p> <p>Заря зажгла сосновые стволы, Запахло земляникой; стало сыро... Звучи, звучи, вечерняя стихира, Под тихое жужжание пчелы.</p> <p>Ветха фелонь, чуть тлеет ладан скудный. Вдали сияют ризой изумрудной Луга в благоухающих цветах,</p> <p>Мой храм наполнен медом и смолою. Пречистая! Склонившись к аналою, К тебе вызывает юноша-монах.</p>	<p>Отсутствует</p> <p>Заря, заря зажгла сосновые стволы. Заря! Запахло земляникой... Звучи, звучи, последняя, последняя стихира, Под тихое жужжание пчелы.</p> <p>Ветха фелонь, чуть тлеет ладан скудный. Вдали сияют ризой изумрудной Луга в благоухающих цветах, цветах.</p> <p>Мой храм наполнен медом и смолою. Пречистая! Пречистая! Пречистая!.. К тебе вызывает юноша-монах.</p>

Таблица 2

Сравнение текстов жития Епифания Премудрого, «Сказания о Мамаевом побоище», очерка Н. Яровской и либретто кантаты

Преп. Епифаний Премудрый	Святой же, когда услышал об этом от великого князя, благословил его, молитвой вооружил и сказал: «<...> Иди против безбожных, и если Бог поможет тебе, ты победишь и невредимым в свое отечество с великой честью вернешься. »
«Сказание о Мамаевом побоище»	И ответил ему преподобный старец: «Это твоё промедление двойной для тебя помощью обернется. Ибо не сейчас ещё, господин мой, смертный венец носить тебе , но через несколько лет, а для многих других теперь уж венцы плетутся». <...> И сказал: «Пойди, господин, на поганных половцев, призывая Бога, и Господь Бог будет тебе помощником и заступником», и добавил ему тихо: «Победишь, господин, супостатов своих , как и подобает тебе, государь наш».
Н. Яровская	И среди трапезы Преподобный исполнился пророческого духа и воскликнул: «Господь Бог тебе помощник. Еще не пришло время тебе самому носить венец сей победы с вечным сном , прочим же многим сотрудникам твоим плетутся венцы мученические с вечною памятью. <...> Осенив его еще раз крестом, Преподобный тихо сказал ему: « Иде же, Господине, не боязненно. Господь поможет тебе на безбожных врагов, ты победишь враги твоя! »
И. Воробьев	И сказал праведник князю. И сказал праведник Дмитрию: «Еще не пришло время носить венец победы с вечным сном». И сказал праведник: «Иди не боязненно! Господь поможет тебе на безбожных врагов твоих!»

Таблица 3

Музыкальная композиция кантаты в соотношении со структурой либретто

Сюжетно-смысловые разделы	Юность, монашество		Благословление князя	Преставление Сергия	Прославление святого			
	(А)	(В)	(С)	(А1)	(В1)	(С1)	(А2)	(В2)
Композиционно-драматургические разделы	Оркестровый пролог	I р. «Заря»	II р. «И сказал праведник»	III р. «Отвори-те мне»	IV р. «Стучи-те»	V р. «Слава»	VI р. «Дивен Бог»	Кода

Пример 1
И. Воробьев. Кантата «Сергий Радонежский».
Тема вступления

Andante cantabile

Пример 2
Раздел I. Эпизод 1 («Заря...»)

Allegro

mp *mf*

S За - ря, за - ря за-жгла со-сно - вы - е ство-лы. За - ря!

A За - ря, за - ря за - жгла со-сно - вы - е ство-лы.

subito p *staccato sim.* *mp*

Пример 3
Раздел I. Эпизод 3 («К тебе взывает...»)

Molto meno mosso

mp *p* *pp*

S Кте бе взы - ва - - - ет ю-но-ша - - - - мо - нах.

A Кте - бе взы - ва - - - ет ю-но-ша - - - - мо - нах.

mp *p* *pp*

8^{vb}

Творчество композиторов XX–XXI веков

Пример 4
Раздел II. «И сказал праведник...»

Moderato

mf

И ска - - -

f *ff* *mf*

зал пра - вед - ник

Detailed description: This musical score is for a piano and voice piece. It begins with a tempo marking of 'Moderato'. The piano accompaniment starts with a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo) and then to *mf* (mezzo-forte). The vocal line enters with the lyrics 'И ска - - -' and continues with 'зал пра - вед - ник'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 5
Раздел III. Эпизод 3 («Поскольку я смирился...»)

Meno mosso

mp

Sop. По - сколь - - - - ку я сми - рил - - - -

mp

Bs. По - сколь - - - - ку я сми - рил - - - -

pp

S. М...

pp

A. М...

pp

T. М...

pp

B. М...

pp

Pno. М...

Detailed description: This musical score is for a vocal ensemble and piano. The tempo is marked 'Meno mosso'. The vocal parts include Soprano (Sop.), Bass (Bs.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The piano accompaniment (Pno.) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) for the vocalists and *pp* (pianissimo) for the piano. The lyrics for the vocalists are 'По - сколь - - - - ку я сми - рил - - - -'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 6
Раздел IV. Эпизод 1 («Стучите...»)

In tempo *mf* Детский хор: Дисканты

Сту - чи - те, сту - чи - те! И от - кро - е - те се - бе...

Пример 7
Раздел VI («Дивен Бог»)

Adagio *pp*

Ди-вен Бог во Свя-тых сво-их!

Ди-вен Бог во Свя-тых сво-их!

Ди-вен Бог во Свя-тых сво-их!

Ди-вен Бог во Свя-тых сво-их! - - -

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриев Л. А. Жанр севернорусских житий // Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ РАН. Л.: Наука, 1972. Т. 27. С. 181–202.
2. Руди Т. Р. О композиции и топике житий преподобных // Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ РАН. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. Т. 57. С. 431–500.
3. Соловьев С. М. Собрание стихотворений. М.: Водолей Publishers, 2007. 856 с.
4. Яровская Н. (Рерих Е. И.) Преподобный Сергей Радонежский // Знамя Преподобного Сергия Радонежского: [сб. тр.]. М.: Международный центр Рерихов, 2014. С. 29–111.
5. Библиотека литературы Древней Руси / под. ред. Д. С. Лихачева. СПб.: Наука, 1999. Т. 6: XIV – середина XV века. 584 с.
6. Завьялова Е. Е. Образ Сергия Радонежского в русской поэзии XX–XXI вв. // Каспийский регион: политика, экономика, культура (Астрахань). 2014. № 3. С. 410–424.
7. Тушиков В. А. Особенности цитирования Священного Писания в оригинальных произведениях русской агиографии (на материале произведений Епифания Премудрого): дис. ... канд. филол. наук (10.02.01). Волгоград, 2011. 196 с.
8. Антонова М. В., Семенюк Ю. В. Общие принципы композиционного строения славяно-русских переводных житий киевского периода // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2008. № 1. С. 147–155.

REFERENCES

1. *Dmitriev L.* Zhanr severnorusskikh zhitiy [The Genre of North Russian Hagiographies]. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury IRLI RAN* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature at the Institute of Russian Literature (Pushkin House)]. Leningrad: Nauka, 1972. Vol. 27. Pp. 181–202.
2. *Rudi T.* O kompozitsii i topike zhitiy prepodobnykh [On the composition and topic of the reverends hagiographies]. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury IRLI RAN* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature at the Institute of Russian Literature (Pushkin House)]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2006. Vol. 57. Pp. 431–500.
3. *Solov'ev S.* *Sobranie stikhotvoreniy* [Collected poems]. Moscow: Vodoley Publishers, 2007. 856 p.
4. *Yarovskaya N. (Rerikh E.)* *Prepodobnyy Sergiy Radonezhskiy* [The Reverend Sergius of Radonezh]. In: *Znamya Prepodobnogo Sergiya Radonezhskogo* [The Standard of The Reverend Sergius of Radonezh]: collected works. Moscow: Rerikhs International Center, 2014. Pp. 29–111.
5. *Biblioteka literatury Drevney Rusi* [Library of Ancient Russia Literature]. Ed. by D. Likhachev. St. Petersburg: Nauka, 1999. Vol. 6: The 14th – mid-15th centuries. 584 p.
6. *Zav'yalova E.* *Obraz Sergiya Radonezhskogo v russkoy poezii XX–XXI vv.* [The image of Sergius of Radonezh in Russian poetry of the 20th–21st centuries]. In: *Kaspiyskiy region: politika, ekonomika, kul'tura (Astrakhan)* [Caspian Region: politics, economics, culture (Astrakhan)]. 2014. No. 3. Pp. 410–424.
7. *Tupikov V.* *Osobennosti tsitirovaniya Svyashchennogo Pisaniya v original'nykh proizvedeniyakh russkoy agiografii (na materiale proizvedeniy Epifaniya Premudrogo)* [Features of quoting the Holy Scriptures in original works of Russian hagiography (on the material of the works by Epifanius Wise)]: Ph. D. Thesis (Philology). Volgograd, 2011. 196 p.
8. *Antonova M., Semenyuk Yu.* *Obshchie printsiipy kompozitsionnogo stroeniya slavyano-russkikh perevodnykh zhitiy kievskogo perioda* [General principles of the compositional structure of Slavic-Russian translated hagiographies in the Kyiv period]. In: *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki* [Scholar Notes of Oryol State University. Series: Humanities and Social Sciences]. 2008. No. 1. Pp. 147–155.

Петонди Екатерина Леонидовна

студентка кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
katya.petondi@gmail.com
ORCID: 0009-0000-7707-3177

Ekaterina L. Petondi

Student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
katya.petondi@gmail.com
ORCID: 0009-0000-7707-3177

Лобзакова Елена Эдуардовна

кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
lel-22@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0502-0954

Elena E. Lobzakova

Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
lel-22@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0502-0954

Е. В. КИСЕЕВА

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета*

Э. С. КОРОТКИЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ТРАКТОВКА ОПЕРНОГО ЖАНРА В ДИЛОГИИ «ТОЛЬКО ЗВУК ОСТАЕТСЯ» КАЙИ СААРИАХО

В статье рассматриваются особенности трактовки оперного жанра в дилогии Кайи Саариахо «Только звук остается». Отметив ряд нетипичных для драмы признаков в либретто, авторы обнаруживают в поэтическом и музыкальном текстах влияние закономерностей традиционного японского театра Но, связанных с драматургией произведений. Благодаря им модифицируется исходная жанровая основа камерной оперы. Принципы драмы здесь нарушены, ее основные этапы оказываются слабо выраженными либо вовсе размытыми. В статье также отмечено влияние на оперный жанр буддийских ритуалов – их отдельные элементы пронизывают композицию. В дилогии преобладают медленные темпы, статичные сценические ситуации, необходимые для передачи медитативности и созерцательности, создаются аллюзии на подношение даров и чтение молитв. В драматургии символически отображен ход ритуала, предполагающий призывание духа, взаимодействие с ним и его последующее изгнание, благодаря чему исследуемые оперы воспринимаются как некое единое вообразимое ритуальное действие, ориентированное на достижение духовного просветления.

В результате исследования авторы приходят к выводу, что приемы построения музыкальной драматургии и композиции, принципы организации вокальных, хоровых и оркестровых партий в дилогии «Только звук остается» связаны с применением жанрового сплава, который способствует созданию благоприятной ситуации для индивидуального конструирования реципиентами смыслового поля соответствующих сочинений. Обозначенная особенность актуализируется в контексте смысловой неопределенности, так как выявленный прием энуклеации драмы, заложенный в либретто и предполагающий предельную лаконичность, многозначность и символичность текста, а также репрезентацию музыкально-драматургических процессов на микроуровне, в целом не способствуют однозначному пониманию заложенных смыслов.

Ключевые слова: современная опера, жанровый синтез, постдраматический театр, оперное творчество Кайи Саариахо, дилогия «Только звук остается».

Для цитирования: Кисеева Е. В., Короткиева Э. С. Трактовка оперного жанра в дилогии «Только звук остается» Кайи Саариахо // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 132–142.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_132

E. KISEYEVA

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Academy of Architecture and Fine Arts of Southern Federal University*

E. KOROTKIYEVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

INTERPRETATION OF THE OPERA GENRE IN KAIJA SAARIAHO'S DILOGY "ONLY THE SOUND REMAINS"

This article examines the interpretation of the opera genre in Kaia Saariaho's "Only Sound Remains" diology. Noting a number of features atypical for drama in the libretto, the authors discover the influence of traditional Japanese Noh theater principles related to the dramatic structure of the works in the poetic

and musical texts. These principles alter the original genre foundation of chamber opera. The principles of drama are disrupted, and its main stages are weakly expressed or even blurred. The article also notes the influence of Buddhist rituals on the operatic genre, elements of which permeate the composition. The works are dominated by slow tempos and static stage situations necessary to convey a meditative and contemplative atmosphere, allusions are created to the offering of gifts and the recitation of prayers. The dramaturgy symbolically depicts the ritual, which involves the summoning of a spirit, interaction with it, and its subsequent exorcism. This allows the operas under study to be perceived as a unified, imaginary ritual action aimed at achieving spiritual enlightenment.

As a result of their study, the authors conclude that the techniques of constructing musical dramaturgy and composition, as well as the principles of organizing vocal, choral, and orchestral parts in the “Only Sound Remains” trilogy, are linked to the use of genre fusion, which facilitates the creation of a favorable environment for the recipients to construct the semantic field of the works. The indicated feature becomes relevant in the context of semantic uncertainty, since the identified technique of enucleation of the drama, embedded in the libretto and implying the utmost laconicism, polysemy and symbolism of the text, as well as the compression of musical and dramatic processes to the micro level, together do not contribute to an unambiguous understanding of the embedded meanings.

Keywords: contemporary opera, genre synthesis, post-dramatic theater, opera works by Kaija Saariaho, the trilogy “Only Sound Remains”.

For citation: Kiseyeva E., Korotkiyeva E. Interpretation of the opera genre in Kaija Saariaho's trilogy “Only the Sound Remains”. In: South-Russian Musical Antology. 2025. No. 4. Pp. 132–142.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_132

Кайя Саариахо (1952–2023) внесла существенный вклад в развитие музыкального театра начала XXI века. Признание ее заслуг профессиональным сообществом подтвердилось множеством премий, среди которых – *Leone d'oro di Venezia*, *Biennale della Musica Contemporanea* (2021), *BBVA Foundation Frontiers of Knowledge Award in Contemporary Music* (2017), *Grammy Award for Best Opera* (2011), *Musician of the Year* (2008), *Grawemeyer Award* (2003), *Kranichsteiner Prize* (1986). Сочинения композитора звучат на прославленных сценах: *Metropolitan Opera*, *Theatre Royal Covent Garden*, *Theâtre du Châtelet*, *De Nationale Opera*, *Suomen Kansallisooppera*, *Salzburger Festspiele*. В наследии Саариахо содержится несколько оперных опер – «Любовь издалека» (2000), «Мать Адриана» (2006), «Эмили» (2008), диалогия «Только звук остается» (2015), «Невиновность» (2018), – для каждого из которых характерна оригинальная трактовка жанра.

В контексте настоящего исследования представляется важным, что на рубеже XX–XXI века в оперном театре наметилась линия обновления. С одной стороны, она ассоциируется с ослаблением законов драмы, факт этот неоднократно отмечали Е. В. Кисеева [1], А. Е. Кром [2], Е. Г. Окунева [3], А. Г. Чупова [4]. В сочинениях Луи Андриссена, Джорджа Бенджамина, Филиппа Гласса, Тан Дуна, Дэвида Лэнга, Пола Рудерса, Сальваторе Шаррино представлены либретто с отсутствием традиционной фабулы, нарушением причинно-следственных связей и включением в сюжетную канву смысловых разрывов. С дру-

гой стороны, обновление связано с введением в оперу новых языковых закономерностей – принципов конструирования звука, характерных для спектральной и пространственной музыки, электронной обработки голоса, элементов эмбиента, рока. Эти и многие другие стилистические новации, проявившиеся в творчестве Бернхарда Ланга, Беата Фуррера, Георга Хааса, подробно раскрыты в монографии С. В. Лавровой [5]. Важно, что названные композиторы придерживаются канонов драмы и структуры оперного спектакля, в котором текст либретто определяет драматургическую и композиционную логику.

Трактовка, предлагаемая Саариахо, на первый взгляд, не выходит за пределы сложившейся традиции. Она сохраняет принадлежность произведений к жанрам большой и камерной опер. Однако при более пристальном рассмотрении обнаруживаются некоторые особенности, подтверждающие обновление изнутри. Яркими примерами подобного рода являются оперы «Всегда сильный» и «Мантия из перьев», образующие диалогию «Только звук остается». В них представлен жанровый сплав европейской камерной оперы, элементов японского театра Но, буддийских ритуалов.

Следует отметить, что исследуемые оперы не становились объектом специального исследования. Исключением является статья Н. Саммишвили [6], в которой охарактеризованы эстетические идеи соавторов – Кайи Саариахо, Амина Маалуфа, Питера Селларса, особенности их сотрудничества, история создания

упомянутых произведений. Интерес к творчеству композитора в российском музыковедении только набирает обороты. Первые шаги в изучении творчества Саариахо были предприняты Т. Цареградской, обозначившей в своих статьях [7; 8] основополагающие языковые принципы композитора. Более масштабное освещение камерно-вокальных и инструментальных сочинений Саариахо представлено Г. Схаплок [9]. Первой работой об оперном наследии стала диссертация Н. Н. Саамишвили [10]. Исследователем рассмотрены работа с поэтическим текстом на уровне либретто, музыкально-драматургические и композиционные приемы в «Любви издалека», «Матери Адриане», «Эмили». Кроме того, в 2023 году была опубликована статья, характеризующая оперу «Невиновность» [11]. Вышеизложенное определяет необходимость более подробного изучения дилогии «Только звук остается» с точки зрения трактовки композитором оперного жанра.

История создания названного опуса восходит к 2012 году, когда авангардный режиссер Питер Селларс предложил Кайе Саариахо либретто, состоящее из двух пьес традиционного японского театра Но: *Tsunemasa* («Всегда сильный») и *Naigoroto* («Мантия из перьев») в переводе Эзры Паунда. Произведения были написаны в сжатые сроки: в сентябре 2014 года закончена первая часть, в марте 2016 – состоялась премьера всей дилогии в *Dutch National Opera*¹².

Концепция исследуемой дилогии связана с осмыслением темы смерти. В интервью Саариахо это поясняется следующим образом: «Я надеюсь, что мое послание заставит людей задуматься о том, как мы справляемся с потерей, сталкиваясь со смертью» [12]. Сюжеты исследуемых произведений предельно просты. В первой опере («Всегда сильный») жрец Дзеакей проводит службу в храме, возложив в качестве приношения лютию знаменитого героя, – погибшего воина Цунэмасы. Ритуал призыва духа, его повествование о невозможности упокоения завершается игрой на священном инструменте и последующим исчезновением. Во второй части дилогии («Мантия из перьев») рыбак Хакуре находит чудесное одеяние Небесной девы Теннин, без которого она не может вернуться в свой мир. Сжалившись, герой соглашается отдать мантию взамен на божественный танец. Дух его исполняет, обучает человека ритуальным движениям, после чего освобождается и покидает землю. Событийный ряд произведений представляется настолько скупым, что исчерпывается несколькими предложениями.

Главные действующие лица дилогии соотносятся с основным амплуа театра Но: *ситэ* –

Цунэмаса и *ваки* – Дзеакей, Хакуре³. Первый, согласно традиции, является историческим либо мифологическим героем, воплощенным в образе мистической сущности, которая является из потустороннего мира, предстает в видимом образе, рассказывает свою историю и просит о помощи. Второй персонаж – человек (жрец, странник, случайный встречный), экспрессивно переживающий мистическую галлюцинацию – момент встречи и духовного единения с призраком⁴.

Саариахо и Селларс обращаются к исследованию трансцендентного опыта соприкосновения со смертью на ментальном уровне. Глубина, сложность и неоднозначность тематики побуждает соавторов к поиску нестандартных решений. Обращает на себя внимание факт выбора в качестве либретто не оригинальной японской драмы, а свободного перевода Паунда, что, на наш взгляд, определено его художественными свойствами – образами, наполненными символикой, особым способом их подачи, вуалирующим смыслы.

При анализе поэтического текста и его сравнении с классическим переводом пьес Но выявлен процесс энуклеации («высушивания» или редуцирования) драмы⁵. В версии Паунда японские первоисточники существенно сокращены. Устранены побочные линии, сцены и события, подробные описания эмоциональных состояний, оставлены лишь сюжетные контуры и драматическое ядро⁶. В операх это усилено отказом авторов от именованности персонажей в пользу абстрактных обозначений «контратенор» и «бас-баритон».

Сжатость и лаконичность повествования способствует приданию стереоскопичности и смысловой многозначности отдельным словам и фразам. Каждая реплика способна дать представление о судьбе персонажа, намекнуть на события. Например, историю Цунэмасы Паунд излагает предельно кратко: «Лютня была у него в этом мире, но теперь он играет музыку Будды». Таким образом, всего одна фраза очерчивает судьбу героя – воина и искусного музыканта, при жизни получившего в дар от Императора прекрасный инструмент (знак признания особых заслуг), а затем погибшего в войне между кланами Тайра и Минамото.

Паунд сокращает излишние подробности, поэтические повторы, оставляет лишь суть, нередко передаваемую при помощи единственного слова, например, личностного наименования японской лютии. Из легенды о доме Тайра, к которому принадлежал Цунэмаса, известно, что Императором ему была подарена одна из трех знаменитых лютен. В разных исторических источниках она именуется «Синей горой»,

в переводе Уэйли – «Зеленым холмом», а в версии Паунда – «Сэйдзаном» («西山»). Используемый Паундом японский термин не имеет отношения к истории Цунэмасы и его божественного инструмента, но подразумевает ветвь буддизма Дзедосю (яп. 浄土宗, «школа Чистой Земли»), основанную Секу. Последний носил имя Сэйдзан, которое происходит от названия его местопребывания – западных гор Киото. С помощью краткой фразы и метафорического названия инструмента Паунд намекает на конкретную религию – буддизм, место действия – горы Киото, совершаемый ритуал – упокоение души погибшего воина.

Кроме того, краткость перевода Паунда способствует недосказанности. Так, действие начинается с представления – условной экспозиции образа Жреца. Его рассказ становится основой для разъяснения сути конфликта, характеризуемого не межличностным противостоянием, а скорее осознанием неизбежности событий, обусловливающих преобразование Цунэмасы и Дзеакэя. Первый в итоге обретает прощение и вечный покой, второй – возможность встречи с явлением из потустороннего мира. Последующий диалог героев в классическом переводе японской драмы, осуществленном Артуром Уэйли⁷, изобилует деталями, призванными подчеркнуть туманность и таинственность ситуации, в то время как в версии Эрзы Паунда, которая служит основой для либретто, смысл размывается. Дух говорит о себе в третьем лице, и остается неясным, видел ли его Жрец или нет, благодаря чему ситуация пребывает на грани абсурда (Таблица 1).

Сходные закономерности обнаруживаются и при сравнении переводов пьесы «Хагоро-мо», положенной в основу оперы «Мантсия из перьев». При экспонировании образа главного героя Паунд всячески оттягивает «знакомство» с персонажем. На протяжении первой сцены не называется его имя, не очерчивается характер, а сам рыбак Хакуре говорит о себе в третьем лице. В указанной версии Паунда не сразу становится ясно, кем является Теннин. В своей речи она упоминает лишь тот факт, что «плащ принадлежит кому-то с той стороны», вероятно, подразумевая потусторонний мир.

Следует отметить, что в либретто представлен символический ряд, связанный с образами традиционного театра Но, благодаря которым формируется мистическое пространство опер. Так, присутствующий в поэтическом тексте образ полной луны, известный как символ духовного просветления и материального изобилия в буддизме, становится ключевой составляющей молитв и сакральных танцев. Большое значение в либретто приобретает водная стихия. Водоем

у подножия горы отражает лунный свет, поскольку берег в японском театре является местом обитания человека, в то время как существа подводного мира имеют божественное происхождение. Не менее важен образ сосны у кромки воды, выступающей в качестве моста, который связывает миры духов и людей. Горы становятся центральным элементом пейзажа и местом концентрации сверхъестественных сил. Потому в заключительной сцене дилогии Небесная дева Теннин растворяется в дымке горы, словно уходя в заоблачный мир.

Поскольку корни традиционного театра Но уходят в буддийские верования, в либретто обнаруживается связь с ними. Так, семантическим ядром поэтического текста «Всегда сильный» является слово «огонь», на котором многократно акцентируется внимание («распространяющийся огонь», «пламя превращается в густой дождь», «красная волна крови поднялась в огне», «он горит в этом пламени») и которое отсылает к буддийской традиции захоронения, связанной с сожжением усопших. В кульминации «Мантсия из перьев» Теннин исполняет суругу – традиционный ритуальный танец, считающийся даром богов и духов. Ассоциации с ритуалом возникают и благодаря месту действия. Дзеакэя взаимодействует с духом непосредственно в храме. Рыбак встречает Небесную деву на священной горе. Более того, в либретто намечены основные этапы ритуального действия – подготовка, вызов духа, общение и слияние с ним, последующее изгнание (сопоставление основных драматургических этапов с ходом ритуала см. в Таблице 2).

Композиционное и драматургическое решение дилогии опирается на законы камерной оперы с характерными для нее исполнительским составом и логикой дробления композиции на небольшие сцены, напоминающей чередование миниатюр. На первый взгляд, в операх представлена традиционная драматургическая логика (см. Таблицу 2).

Саариахо сохраняет все необходимые этапы оперной драмы: пролог, экспозицию образов, завязку и развитие конфликта, кульминацию и развязку, эпилог. Однако при детальном рассмотрении можно заметить, что под влиянием драматургических закономерностей театра Но характер конфликта и некоторые разделы драмы существенно изменены.

Так, присущий камерной опере конфликт выражен слабо. Музыкальные образы в целом имеют сходный медитативный характер, а контраст между ними создается с помощью опоры на разные интонационные комплексы. Скорее всего, Саариахо хотела подчеркнуть характерное для японского театра переживание героями

особого внутреннего конфликта, обусловленного соприкосновением человека со смертью и переживанием этого факта, а также осознаваемой духами невозможностью обрести вечный покой. Конфликт этот не предполагает внешней борьбы либо внутренних противоречий, но имеет философский характер и раскрывается в процессе осмысления вопросов жизни и смерти. Он разрешается благодаря духовному прозрению в процессе ритуала.

В основе вокальных партий героев, представляющих реальный мир (Дзеакей и Хакуре), лежат активные краткие кварто-квинтовые интонации с упругими ритмическими рисунками (Пример 1), которые растворяются в разреженной фактуре посредством тонкой тембровой нюансировки. Партии духов (Цунэмаса и Теннин) опираются на длительные мелодические линии с опорой на малые секунды, витиеватые украшения и глиссандо (Пример 2). В процессе развития подчеркивается близость образов. В кульминационных моментах вокальные партии живых и мертвых сближаются за счет взаимопроникновения интонаций; при этом детальный анализ выявляет, что они происходят из единого интонационного ядра. Отметим также факт несовпадения кульминаций в поэтических текстах и партитурах «Всегда сильный» и «Мантия из перьев». Разрешение конфликта в либретто второй оперы наступает в сцене, предшествующей моменту наивысшего напряжения в музыке. Итогом становится возвращение первоначальных характеров музыкальных образов.

Интерес представляет и то, что композитор не использует системы лейтмотивов, характерной для оперного жанра. Интонационная общность музыкального материала достигается благодаря микропроцессам в партии оркестра. В ней формируется интонационное ядро, из которого произрастает вся музыкальная ткань. Структура ядра состоит из соединения малых секунд и кварто-квинтовых ходов. Эти краткие мотивы трансформируются, оставаясь неизменными в своей интервальной основе (Примеры 3–5). Определить точное количество проведений основных лейтинтонаций или их вариантов не представляется возможным, поскольку они пронизывают партитуру и формируют единое интонационное пространство всей дилогии.

Помимо интонационных микропроцессов, в оркестре представлена тембровая персонификация. Например, в «Мантии из перьев» образ Хакуре воплощается виолончелью и контрабасом в низком регистре с периодическим добавлением тембров альтовой флейты, кантеле, тамтама и большого барабана. Партии Теннина сопровождаются сэмплом на основе электронной обра-

ботки голоса, создающей «ангельский» тембр (в партитуре – *Voice Bell*), а также тремолирующей скрипкой, фигурациями кантеле, флейты пикколо, отрывистых звуков кроталов и вибратона в высоком регистре. Образы Дзеакя и Цунэмасы в опере «Всегда сильный» запечатлеваются аналогичным образом.

Важное значение в дилогии приобретает композиционная функция оркестра. Каждая опера открывается Сценой 1 – «Прелюдией», которая предваряется («Всегда сильный») инструментальным вступлением и хором либо («Мантия из перьев») решена полностью инструментально. В первом случае глиссандирование кантеле, отдельные звуки различных ударных, а также краткие возгласы, стоны и шепот хора погружают слушателя в мистическое пространство. Аналогичная ситуация наблюдается во второй опере, где статичный образ создается при помощи длительно выдерживаемой линии струнных, дискретных звуков перкуссии, кантеле и яркого тембра флейты (с применением звукоподражательных эффектов).

Особого внимания заслуживает хор, который выполняет нарративную, психологическую, структурную функции, в целом характерные для оперы-драмы. Анализ дилогии позволил установить, что авторская трактовка данной партии в равной мере близка японскому театру Но, где хор продолжает линию *ситэ*, усиливает его внутренний конфликт и создает медитативную атмосферу, необходимую для погружения зрителей в мир произведения (подробнее о роли хора в японском театре см.: [13, с. 287–291]). Именно поэтому в обеих операх хоровые партии присутствуют в большей части сцен, включая узловые драматургические моменты – пролог, завязку, кульминацию, эпилог. Хор выступает в роли рассказчика и комментатора – выражает невысказанные мысли и чувства героев, помогает передать их состояние, оценивает происходящие события, выступает связующим звеном между реальным и фантастическим мирами, а также выполняет конструктивную функцию, задавая ритм и темп сценическому действию.

В качестве примеров приведем четвертую, девятую («Всегда сильный») и третью, пятую («Мантия из перьев») сцены общения с духами, в которых посредством звуковых эффектов (шепот, многократное повторение абстрактных слогов, шипящих согласных «s», «sh», звуков без определенной высоты) хором создается почти гипнотическая атмосфера (см. цц. 9–10 партитуры⁸). В сцене призыва Цунэмасы и священного танца Теннин композитор использует приемы, вызывающие ассоциации с ритуальными заклинаниями. В первой опере хор повторяет

четырежды имя героя в манере, близкой монологическому пению, сохраняя четкий ритм и меняя динамику (*mf–f–pp–mf*, ц. 3⁹). Во второй – комментирует ход ритуала, подробно описывая движения и одевания Небесной девы (цц. 47–48¹⁰). Отметим также, что Саариахо трактует хоровые партии как дополнительные тембры оркестра, тем самым формируя новые звуковые краски.

Таким образом, трактовка оперного жанра в дилогии «Только звук остается» объединяет традиции и новаторские устремления. Для обоснования такого рода новаций Х.-Т. Леман предлагает термин «постдраматический театр», комментируемый следующим образом: «“Постдрама” означает, что сама она сохраняется в качестве структуры “нормального” театра, но только структуры ослабленной и в значительной степени утратившей доверие...» [14, с. 41]. В исследуемом произведении указанное «ослабление» обусловлено сплавом камерной оперы, элементов театра Но и ритуала.

Процесс энуклеации драмы, заложенный в переводе Паунда и усиленный Селларсом и Саариахо, привел к созданию либретто, в котором

немногое осталось от первоисточника. «Редуцированный» поэтический текст стал предельно лаконичным, а выражения обрели многозначность и символичность. Музыкальная драматургия демонстрирует аналогичные процессы. При внешнем сохранении этапов драмы, здесь отсутствует ожидаемый конфликт, а все музыкальные процессы разворачиваются на микроуровне. С помощью интонационного ядра и его модификаций тонко очерчиваются различные грани образов.

Саариахо, возможно на интуитивном уровне, находит музыкальный аналог японской эстетике переживания краткого момента и погружения в него. Музыкальную драматургию рассматриваемых опер характеризуют смысловая размытость и недосказанность, что связано с желанием автора прикоснуться к тайнам жизни и смерти. Возможно, этим и объясняется смысл высказывания композитора о дилогии: «Я хочу открыть окна в вашем сознании» [12], подразумевающий «погруженность» зрителя, его готовность самостоятельно распутывать «паутину» вероятных значений и формировать соответствующее смысловое поле.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мировая премьера состоялась в марте 2016 года в Dutch National Opera (Амстердам) под руководством дирижера Андре де Риддера и режиссера Питера Селларса. Создавая партии солистов, Саариахо опиралась на конкретных исполнителей – контратенора Филиппа Ярусски и бас-баритона Дэвона Тайнса. Такой процесс работы над произведением, опирающийся на барочную традицию сотрудничества с певцами, был характерен для ее оперного творчества в целом.

² При анализе использовалась видеозапись премьеры дилогии «Только звук остается» в Dutch National Opera. См. полную версию постановки: URL: <https://my.mail.ru/mail/vassilevv.v/video/183/2266.html> (дата обращения: 15.11.2025).

³ Подробнее о сценических амплуа театра Но см.: [13, с. 243–244].

⁴ Известно, что в основе сюжета Но лежал фольклорный источник – легенда или сказание. В процессе его сценической адаптации авторы заостряли внимание на каком-либо одном моменте из жизни героя, для того чтобы дать возможность зрителям заново пережить, пропустить сквозь себя и понять эту историю. Погружение в момент и его переживание соответствуют эстетике и философии японского театрального искусства. Как правило композиция традиционной драмы разделяется на две смысловые части. В первой происходит встреча странника и легендарного героя, во второй – герой является в виде духа или в другом измененном состоянии и рассказывает свою историю. Вместе с тем, пьесы Но не ставились по одной, а объединялись в продолжительное целостное действие, включающее до пяти небольших частей («данов») (подробнее см. об этом: [13, с. 243–249]). Две такие части (небольшие самостоятельные пьесы) и легли в основу дилогии «Только звук остается».

⁵ Впервые этот прием обнаружила А. Г. Чупова, наблюдая за драматургией опер Шаррино «Лживый свет моих очей» и «Макбет» [4, с. 15].

⁶ Применение энуклеации связано со значительной переработкой первоисточника, поэтому представляется необходимым предварительное знакомство реципиентов с оригинальным сюжетом.

⁷ Здесь и далее (см. Таблицу 2) для характеристики японских пьес привлекалось классическое переводное издание: Waley A. The Noh Plays of Japan. London, 1921. 267 p.

⁸ Saariaho K. Only the sound remains. Always Strong: Score. London: Chester Music Ltd., 2015. Pp. 16–19.

⁹ Там же. Pp. 5–6.

¹⁰ Saariaho K. Only the sound remains. Feather Mantle: Score. London: Chester Music Ltd., 2015. Pp. 71–72.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

Сравнение академического и свободного переводов японской пьесы «Цунэмаса» А. Уэйли и Э. Паунда

Фрагмент пьесы «Цунэмаса» в версии Артура Уэйли	Перевод фрагмента пьесы «Цунэмаса» в версии Артура Уэйли	Фрагмент пьесы «Цунэмаса» в версии Эзры Паунда (основа либретто)	Перевод фрагмента пьесы «Цунэмаса» в версии Эзры Паунда (основа либретто)
Tsunemasa: I am the ghost of Tsunemasa. The sound of your prayers has brought me in visible shape before you.	Цунэмаса: Я призрак Цунэмасы. Звук твоих молитв вызвал меня, и я предстал перед тобой в зримом облике.	Spirit: I am the ghost of Tsunemasa. Your service has brought me.	Дух: Я призрак Цунэмасы. Твоя служба привела меня сюда.
Gyōkei: «I am the ghost of Tsunemasa», he said, but when I looked to where the voice had sounded nothing was there, neither substance nor shadow!	Дзеакей: «Я призрак Цунэмасы», – сказал он, но, когда я посмотрел в сторону, откуда доносился голос, там ничего не было, ни существа, ни тени!	Priest: Is it the ghost of Tsunemasa? I perceive no form, but a voice.	Жрец: Это призрак Цунэмасы? Я воспринимаю не форму, а голос.
Tsunemasa: Only a voice.	Цунэмаса: Только голос.	Spirit: It is the faint sound alone that remains.	Дух: Только слабый звук остается.
Gyōkei: A dim voice whispers where the shadow of a man. Visibly lay, but when I looked...	Дзеакей: Приглушенный голос шепчет там, где находится тень человека. Он был отчетливо виден, но когда я взглянул...	Priest: O! But I saw the form, really.	Жрец: O! Но я действительно видел очертания.
Tsunemasa: It had vanished.	Цунэмаса: Он исчез.	Spirit: It is there if you see it.	Дух: Он там, если ты его видишь.
Gyōkei: This flickering form...	Дзеакей: Эта мерцающая фигура...	Priest: I can see.	Жрец: Я вижу.
Tsunemasa: Like haze over the fields.	Цунэмаса: Как дымка над полями.	Spirit: Are you sure that you see it, really?	Дух: Ты уверен, что действительно видишь его?
		Priest: O, do I, or do I not see you?	Жрец: O, вижу ли я тебя или нет?

Таблица 2

Композиционная схема диалогии «Только звук остается»

Номера и названия сцен	Действующие лица	Этапы драматургии	Ход ритуала
Всегда сильный			
1. Прелюдия	Хор	Пролог	Подготовка к ритуалу
2. Жрец	Бас-баритон, Хор	Экспозиция, завязка конфликта	Призыв духа Общение с духом
3. Служба	Хор	Развитие конфликта	
4. Первый диалог	Бас-баритон, Контратенор		
5. Хор, Ламенто	Хор		
6. Второй диалог	Бас-баритон, Контратенор		
7. Интерлюдия	Бас-баритон, Контратенор, Хор		
8. Призрак играет	Инструментальный эпизод		
9. Полуночная игра	Бас-баритон, Контратенор		
10. Час Магии	Хор		

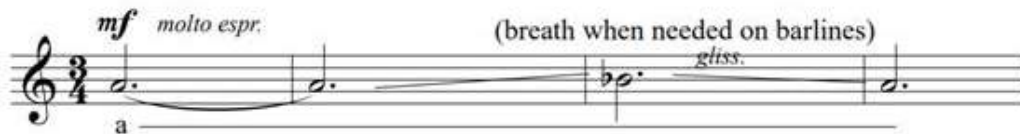
Творчество композиторов XX–XXI веков

11. Дух	Бас-баритон, Контратенор	Развязка конфликта	Изгнание духа
12. Хоровой эпилог	Хор	Эпилог	
Мантия из перьев			
1. Прелюдия	Инструментальный раздел	Вступление	Подготовка к ритуалу
2. Волны	Бас-баритон, Хор	Экспозиция, завязка конфликта	Призыв духа
3. Мантия	Бас-баритон, Контратенор		
4. Печаль	Хор, Контратенор	Развитие конфликта	Общение с духом
5. Согласие	Бас-баритон, Контратенор, Хор	Разрешение конфликта	
6. Ее танец	Хор, Контратенор		
7. Весенний туман	Хор, Контратенор	Интермедия	
8. Рукав из перьев	Хор, Контратенор	Кульминация	Изгнание духа
9. Над горой	Хор	Эпилог	

Пример 1. Опера «Всегда сильный». Сцена 2, вокальная партия Дзеакея



Пример 2. «Всегда сильный». Сцена 4, вокальная партия Цунэмасы



Пример 3. «Всегда сильный». Сцена 3, партия флейты



Пример 4. «Всегда сильный». Сцена 4, партия кантеле



Пример 5. «Всегда сильный». Сцена 5, партия хора

ЛИТЕРАТУРА

1. Кисеева Е. В. Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2020. № 3. С. 96–102.
2. Кром А. Е. Постминималистский музыкальный театр Дэвида Лэнга // Вестник Санкт-Петербургского университета: Искусствоведение. 2022. № 3. С. 432–448.
3. Окунева Е. Г. «Рассказ служанки» Пола Рудерса: опера-антиутопия в контексте плюралистического музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 98–110.
4. Чутова А. Г. Оперы Сальваторе Шаррино 1990–2000-х годов: эстетика, драматургия, композиционная техника: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Петрозаводск, 2024. 28 с.
5. Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19: монография. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 330 с.
6. Саамишвили Н. Н. Саариахо, Маалуф, Селларс: соавторство в оперном театре // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 17–34.
7. Цареградская Т. В. Звуки живописи: музыка Кайи Саариахо // Израиль XXI. 2015. № 51. URL: <http://www.21israel-music.com/Saariaho.htm> (дата обращения: 10.09.2025).
8. Цареградская Т. В. Звуки живописи: музыка Кайи Саариахо (продолжение) // Израиль XXI. 2015. № 52. URL: <http://www.21israel-music.com/Saariaho-2.htm> (дата обращения: 08.09.2025).
9. Схаплок Г. А. Музыка Кайи Саариахо: монография. М.: Композитор, 2017. 144 с.
10. Саамишвили Н. Н. Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.: художественные идеи, музыкальная драматургия, композиционная техника: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2021. 25 с.
11. Кисеева Е. В., Короткиева Э. С. Трактовка жанра в опере «Невиновность» Кайи Саариахо // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2023. № 4. С. 128–141.
12. Anker van den F. Kaija Saariaho: Ramen Openzetten in de Geest // Operamagazine: [Website.] URL: <https://www.operamagazine.nl/featured/36076/kaija-saariaho-ramen-openzetten-in-de-geest/> (date of application: 16.09.2025).
13. Анарина Н. Г. История японского театра. М.: Наталис, 2008. 330 с.
14. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ADCdesign, 2013. 311 с.

REFERENCES

1. Kiseeva E. Ekrannye izobrazheniya v sovremennoy opere: k probleme obnovleniya zhanra na rubezhe XX–XXI vekov [Screen Images in Contemporary Opera: Towards the Problem of the Genre's Renewal at the Turn of the 20th–21st Centuries]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2020. No. 3. Pp. 96–102.
2. Krom A. Postminimalistskiy muzykal'nyj teatr Devida Lenga [David Lang's Postminimalist Musical Theater]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskusstvovedenie [Bulletin of St. Petersburg University: Art Studies]. 2022. No. 3. Pp. 432–448.

3. *Okuneva E.* «Rasskaz sluzhanki» Pola Rudersa: opera-antiutopiya v kontekste plyuralisticheskogo muzykal'nogo teatra [“The Handmaid’s Tale” by Poul Ruders: Opera dystopia in the context of pluralistic musical theatre]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2024. No. 4. Pp. 98–110.
4. *Chupova A.* Opery Salvatore Sharrino 1990–2000-kh godov: estetika, dramaturgiya, kompozitsionnaya tekhnika [Salvatore Sciarrino’s Operas of the 1990s and 2000s: Aesthetics, Dramaturgy, and Compositional Techniques]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Petrozavodsk, 2024. 28 p.
5. *Lavrova S.* Posle Val'tera Ben'yamina: Novaya muzyka Germanii, Avstrii i Shveysarii ot epokhi tsifrovogo postkapitalizma do COVID 19 [After Walter Benjamin: New Music of Germany, Austria and Switzerland from the Era of Digital Post-capitalism to COVID 19]: monograph. St. Petersburg: A. Vaganova Academy of Russian Ballet, 2020. 330 p.
6. *Saamishvili N.* Saariakho, Maaluf, Sellars: soavtorstvo v opernom teatre [Saariaho, Maalouf, Sellars: coauthorship at the opera theatre]. In: Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh [Scholars Papers of the Gnesins Russian Academy of Music]. 2024. No. 2. Pp. 17–34.
7. *Tsaregradskaya T.* Zvuki zhivopisi: muzyka Kayi Saariakho [Sounds of painting: music by Kaija Saariaho]. In: Izrail' XXI [Israel XXI]. 2015. No. 51. URL: <http://www.21israel-music.com/Saariaho.htm> (accessed: 10.09.2025).
8. *Tsaregradskaya T.* Zvuki zhivopisi: muzyka Kayi Saariakho (prodolzhenie) [Sounds of painting: music by Kaija Saariaho (continuation)]. In: Izrail' XXI [Israel XXI]. 2015. No. 52. URL: <http://www.21israel-music.com/Saariaho.htm> (date of application: 10.09.2025).
9. *Skhaplok G.* Muzyka Kaji Saariakho [Music of Kaija Saariaho]: monograph. Moscow: Kompozitor, 2017. 144 p.
10. *Saamishvili N.* Opery Kayi Saariakho 2000-kh gg.: khudozhestvennye idei, muzykal'naya dramaturgiya, kompozitsionnaya tekhnika [Operas by Kaija Saariaho in the 2000s: Artistic Ideas, Musical Dramaturgy, Compositional Technique]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2021. 25 p.
11. *Kiseeva E., Korotkueva E.* Traktovka zhanra v opere «Nevinovnost'» Kayi Saariakho [Interpretation of the Genre in Kaija Saariaho’s Opera “Innocence”]. In: Problemy muzykal'noj nauki [Music Scholarship]. 2023. No. 4. Pp. 128–141.
12. Anker van den F. Kaija Saariaho: Ramen Openzetten in de Geest. In: Operamagazine: [website]. URL: <https://www.operamagazine.nl/featured/36076/kaija-saariaho-ramen-openzetten-in-de-geest/> (date of application: 16.09.2025).
13. *Anarina N.* Istoriya yaponskogo teatra [History of the Japanese theatre]. Moscow: Natalis, 2008. 330 p.
14. *Leman Kh.-T.* Postdramaticheskij teatr [Post-dramatic Theatre]. Moscow: ABCdesign, 2013. 312 p.

Кисеева Елена Васильевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
профессор кафедры декоративно-прикладного искусства
Академия архитектуры и искусств
Южного федерального университета
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8403-6144

Elena V. Kiseyeva

Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Professor at the Art and Craft Department
Academy of Architecture and Fine Arts
of Southern Federal University
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8403-6144

Короткиева Эмма Сергеевна

аспирантка кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
ekorotkueva@gmail.com
ORCID: 0009-0005-7314-9150

Emma S. Korotkiyeva

Postgraduate student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
ekorotkueva@gmail.com
ORCID: 0009-0005-7314-9150

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE



УДК 372.878

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_143

Э. С. АЛИМОВА

Крымский университет культуры, искусств и туризма (Симферополь)

АКАДЕМИЧЕСКИЙ ВОКАЛИСТ В ПРОСТРАНСТВЕ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ: К ПРОБЛЕМЕ ОСВОЕНИЯ НОВОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО АМПЛУА

Данная статья посвящена комплексному исследованию актуальной проблемы современного музыкального образования и исполнительской практики – процесса обращения певцов академического амплуа к эстрадно-джазовому репертуару. Значимость указанной темы в контексте преодоления жестко фиксируемых жанровых границ, расширения современного рынка труда для вокалистов и возрастающих индивидуальных запросов артистов на творческую самореализацию в музыкальном пространстве новейшей эпохи неуклонно возрастает. Обозначенная проблема подразумевает системное изучение, углубленное осмысление и классификацию всей совокупности объективных и субъективных барьеров, препятствующих такому профессиональному переходу. Изыскания, принятые автором статьи, позволяют выявить и детально проанализировать три основных комплекса проблем. Первый из них – физиолого-акустический, связанный с фундаментальными различиями в механизмах звукообразования, работе дыхания, позиции гортани и использовании резонанса. Второй комплекс – музыкально-стилистический, охватывающий трудности освоения специфической ритмики (свинг, многочисленные синкопы), интонаций (блюзовые звуки, зонная природа интонирования), мелизматики, а также импровизационной техники. Третий комплекс – психолого-семиотический – обуславливается предполагаемой необходимостью смены исполнительского амплуа, преодоления внутренних эстетических установок и освоения определенных навыков сценического поведения и коммуникации с публикой. В заключительном разделе статьи отмечается, что успешное освоение данного амплуа требует не адаптации или упрощения академических навыков, а целенаправленной деконструкции соответствующей вокально-певческой техники и построения новой функциональной системы на основе интегративной педагогической методики. Подчеркивается необходимость разработки специальных учебных программ, ориентируемых на последовательное преодоление трудностей, которые сопутствуют успешному преодолению каждого из выявленных профессиональных барьеров.

Ключевые слова: академическое вокальное искусство, эстрадное и джазовое пение, вокальная техника, исполнительская интерпретация, современные образовательные программы.

Для цитирования: Алимova Э. С. Академический вокалист в пространстве эстрадно-джазовой музыки: к проблеме освоения нового профессионального амплуа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 143–148.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_143

E. ALIMOVA

Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol)

ACADEMIC SINGER IN THE SPACE OF POP AND JAZZ MUSIC: TOWARDS THE PROBLEM OF A NEW PROFESSIONAL SPECIALIZATION RECLAIMING

This article is devoted to a comprehensive study of the actual problem in contemporary music education and performance practice: the process of academic singers turning to pop and jazz repertoire. The significance of this topic is steadily increasing in the context of overcoming rigid genre boundaries, the expansion of the modern labor market for vocalists, and the growing individual demands of artists for creative self-realization in the musical space of the modern era. This problem requires a systematic study, in-depth understanding, and classification of the entire set of objective and subjective barriers impeding such a professional transition. The author's research allows for the identification and detailed analysis of three main sets of problems. The first is physiological and acoustic, related to fundamental differences in the mechanisms of sound production, respiratory function, laryngeal position, and the use of resonance. The second complex is musical and stylistic, encompassing the difficulties of learning specific rhythms (swing, numerous syncopations), intonations (blues sounds, the zonal nature of intonation), melismatics, and improvisational techniques. The third complex is psychological and semiotic, driven by the perceived need to change one's performing role, overcome internal aesthetic constraints, and master specific skills in stage presence and audience communication. The final section of the article notes that successful assimilating of this role requires not the adaptation or simplification of academic skills, but a targeted deconstruction of the corresponding vocal technique and the construction of a new functional system based on an integrative pedagogical methodology. The need to develop specialized syllabuses focused on the consistent overcoming of the difficulties that accompany the successful overcoming of each of the identified professional barriers is emphasized.

Keywords: academic vocal art, popular and jazz singing, vocal technique, performing interpretation, contemporary educational syllabuses.

For citation: Alimova E. Academic singer in the space of pop and jazz music: towards the problem of a new professional specialization reclaiming. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 4. Pp. 143–148.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_143



Современная музыкальная культура пребывает в состоянии перманентной трансформации, которое характеризуется многочисленными взаимодействиями, синтезирующими процессами и активным стремлением к размыванию традиционных жанрово-стилевых границ. В этом динамичном контексте фигура универсального музыканта, в частности вокалиста, свободно владеющего разнообразным арсеналом технических и выразительных средств, становится не просто востребованной, но зачастую необходимой для реализации масштабных междисциплинарных проектов. Рынок профессиональной деятельности для певцов значительно расширился; он включает в себя не только оперные и опереточные театры, филармонические сцены, но и мюзиклы, эстрадные шоу, студийную работу, сотрудничество с джазовыми коллективами и экспериментальными лабораториями. Это закономерно приводит к тому, что многие выпускники академических вокальных отделе-

ний консерваторий и вузов искусств, движимые как творческими поисками, так и прагматическими соображениями, проявляют устойчивый интерес к освоению весьма обширного спектра эстрадно-джазовых направлений.

Однако современная образовательная практика и педагогические наблюдения свидетельствуют о том, что путь от бельканто к бибопу, от оперной арии – к эстраднему хиту оказывается сопряженным с ощутимыми, порой системными трудностями, которые зачастую недооцениваются как самими исполнителями, так и педагогами, не имеющими специализированной подготовки в данной области. Попытки механического переноса академических вокальных навыков в иную стилистическую среду, как правило, приводят к художественной неубедительности, техническим сбоям, а в ряде случаев – и к профессиональным заболеваниям голосового аппарата.

Актуальность данной темы обусловлена острой практической потребностью в научном

осмыслении и систематизации проблем, возникающих при обозначенной смене амплуа сегодняшнего академического вокалиста. Несмотря на существование ряда работ, посвященных частным аспектам эстрадно-джазового вокала, в отечественной музыкально-педагогической науке до сих пор отсутствует комплексное исследование, рассматривающее указанный переход как целостный многоуровневый процесс, требующий фундаментальной перестройки не только техники, но и художественного мышления.

Цель настоящей статьи заключается в последовательном выявлении, классификации и целенаправленном детальном анализе ключевых проблем, с которыми сталкивается певец при освоении эстрадно-джазовой манеры пения.

Исток большинства проблем, возникающих у академического вокалиста при адаптации к соответствующей стилистике, находится в области физиологии звукообразования. Две упомянутых традиции сформировались в принципиально различных акустических и функциональных условиях, что предопределило их основополагающую техническую специфику [1, с. 207].

Академический вокал, как известно, исторически ориентировался на исполнение в больших пространствах (соборы, оперные театры) без использования электронного усиления. Этой исходной задачей предопределялось формирование системы певческой техники, нацеленной на достижение максимальной мощности, полетности звука и его тембровой насыщенности. Ключевыми элементами этой системы являются:

- глубокое диафрагмально-реберное дыхание с активной опорой, создающее мощный и стабильный поток воздуха [2, с. 164];

- низкое и стабильное положение гортани, обеспечивающее округление тембра и способствующее максимальному использованию верхних резонаторов;

- высокий купол мягкого неба, формирующий обширную «надставную трубку» и способствующий возникновению «певческой форманты» – комплекса высоких частот, придающих звуку необходимую силу и способность «прорезать» оркестровое пространство [3, с. 37];

- доминирующая роль головного резонирования и сглаживание регистровых переходов для создания ровного, гомогенного звучания на всем диапазоне;

- видимое преобладание вибрато, которое становится атрибутом «жизненности» и красоты певческого тона.

В противоположность этому, становление эстрадно-джазового вокала происходило в условиях камерных помещений (баров, клубов); с появлением микрофона соответствующим ис-

полнителям была предоставлена возможность использовать обширный спектр тембров, недоступных для акустического пения. Использование микрофона кардинально изменило приоритетную функциональную задачу: от мощности и полетности акцент переместился в сторону тембрового разнообразия, интимности, текстовой и эмоциональной выразительности. Это породило иную техническую парадигму [4, с. 669]:

- более гибкое и менее форсированное дыхание, глубина опоры может варьироваться в зависимости от требуемого звукового эффекта – от почти речевой манеры до мощного насыщенного звука в кульминациях;

- подвижная, зачастую более высокая позиция гортани, что позволяет звуку приближаться к естественным речевым интонациям, а также использовать тембровые краски грудного регистра в чистом виде;

- активное использование микстового режима работы голосовых связок и сознательная игра на регистровых переходах как выразительном средстве;

- широкая палитра используемых подходов к атаке звука и тембровым эффектам: «прямой» звук (без вибрато), субтон, хрип, гроул, которые в академической традиции считаются недопустимыми или маргинальными.

Когда академический певец пытается «спеть эстраду» или джаз, не внося изменений в свой технический базовый комплекс, возникают ярко выраженные, даже непреодолимые противоречия. Попытка просто «спеть тише» или «ослабить опору» приводит к тому, что голосовые связки, привыкшие к мощному смыканию в условиях низкой гортани, начинают работать в непродуктивном «дискретном» режиме. Это вызывает быстрое утомление, ощущение дискомфорта и, что представляется наиболее опасным, может привести к образованию узелков и другим профессиональным заболеваниям [5, с. 1415]. Следовательно, требуется не «косметическая», поверхностная корректировка, а глубинная деконструкция исходных мышечных стереотипов и построение нового исполнительского комплекса, опирающегося на принципы функциональной целесообразности в новой акустической и стилистической среде.

Если физиологические барьеры относятся к «инструменту» певца, то стилистические затрагивают образно-эмоциональную суть музыкального высказывания. Академическая школа воспитывает в певце, прежде всего, высококвалифицированного интерпретатора нотного текста, в прочтении которого мера исполнительской свободы строго регламентирована авторскими указаниями и традициями конкретной эпохи.

Эстрадно-джазовая музыка, особенно джаз, основывается на импровизационности, примате индивидуальной трактовки и ритмической свободы.

Ритмика. Для академического вокалиста одной из наиболее сложных задач является овладение свингом – специфической ритмической пульсацией, при которой размеренное чередование восьмых длительностей превращается в последовательность триолей с акцентом на первой ноте каждой фигуры. При этом подразумевается не заучивание паттерна, но фактическая смена ощущения времени в целом. Характерные для джаза синкопы, полиритмия, искусное оттягивание или, наоборот, опережение той или иной доли требуют отказа от абсолютно ровного метроритмического пульса, который является залогом успешного ансамблевого взаимодействия в оперном или ораториальном пении [6, с. 170]. Академический певец порой воспринимает джазовую ритмику как «неточную» или «разболтанную», в то время как она основывается на высочайшем внутреннем ритмическом контроле и «чувстве грува» (указанной выше свинговой основы исполнительского процесса).

Интонация и мелизматика. Джазовая фразировка изобилует блюзовыми нотами – пониженными III, V и, реже, VII ступенями лада, расположенными в зоне между равномерно темперированным строем и натуральным звукорядом. Певец с абсолютным слухом, воспринявший установки чистого интонирования в рамках классической гармонии, может на первых порах именовать такие звуки неточными, «фальшивыми». Однако их выразительность заключается именно в зонной природе, в звуковысотных микродвижениях, создающих эффекты напряжения и разрешения [7, с. 432]. Аналогичные трудности возникают с мелизматикой: сложные, зачастую импровизационные рулады в джазе, соуле или R&B технически и стилистически кардинально отличаются от классических колоратурных пассажей. Они требуют иной артикуляции, иного ощущения фразировки и, что представляется важным, нередко исполняются в микстовом или грудном регистрах, а не в головном, традиционном для академических колоратур.

Импровизация, вероятно, является наиболее серьезным препятствием, возникающим на уровне исполнительского мировоззрения. Академический певец мыслит категориями воспроизведения зафиксированного текста, джазовый вокалист тяготеет к спонтанному сочинению, в котором голос становится аналогом духового или клавишного инструмента. Это требует не только развитого мелодического и гармонического слуха, но и особого типа мышления,

готовности к риску и принятию моментальных («спонтанных») творческих решений [8, с. 58].

Не менее важен, хотя зачастую игнорируется, психологический аспект рассматриваемой смены амплуа. Он предопределяется сменой ролевой модели, архетипа исполнителя, о чем надлежит упомянуть подробнее.

Академический певец – как правило, интерпретатор, посредник между композитором и слушателем. Его личность обычно скрывается за маской персонажа (в опере) или «поглощается» образно-смысловым содержанием исполняемого произведения (в камерной музыке). Задача подобного интерпретатора – с высокой степенью точности воссоздать замысел автора, следуя определенным законам стиля. Исходя из этого, сценическое поведение академического певца зачастую воспринимается как торжественно-отстраненная, формализованная, дистанцированная.

Эстрадно-джазовый вокалист – прежде всего, фактический «творец» собственного звука (саунда) и своих эмоций, рассказчик, коммуникатор, выступающий «от первого лица». Его индивидуальность, харизма, умение вести диалог с публикой и с музыкантами определенного ансамбля неизменно выходят на первый план. Это влечет за собой необходимость развития совершенно иных сценических навыков: интимный, доверительный контакт с аудиторией посредством микрофона, особая, во многих случаях весьма раскрепощенная пластика, непосредственность реакций [9, с. 135].

Преодоление психологического барьера, связанного с переходом от роли «служителя высокого искусства» к роли «артиста-рассказчика», для многих академических вокалистов оказывается крайне сложным. Данный процесс может сопровождаться внутренними конфликтами, вызванными ощущением «профанации» собственного исполнительского мастерства, что непосредственно влияет на качество исполнения. В данном случае требуется не просто освоить новые приемы, а фактически осуществить личностную и профессиональную идентификацию с новой сферой музыкальной культуры.

Предпринятые изыскания позволяют с достаточным основанием утверждать, что проблема смены первоначального академического амплуа и полномасштабного овладения профессиональными навыками эстрадно-джазового вокала представляет собой сложную, многоуровневую методическую задачу, лишь частично связанную с обновлением репертуара. Успешность этого процесса не может быть достигнута путем поверхностной адаптации или сознательного упрощения академической манеры. Напротив, от исполнителя требуется кропотливая, целе-

направленная и последовательная работа, ориентируемая на деконструкцию существующего певческого комплекса и формирование новой, функционально обусловленной техники, адекватной задачам эстрадно-джазового исполнительства [10, с. 1305].

Резюмируя вышеуказанные проблемы, допустимо обозначить три основных направления, требующих комплексного педагогического вмешательства:

– на физиолого-техническом уровне подразумевается формирование нового мышечного стереотипа, обусловленного постижением функционального единства дыхания, работы гортани и резонанса в условиях микрофонного звуковедения. Это предполагает освоение широкой палитры тембров и способов атаки звука без причинения ущерба здоровью голосового аппарата;

– на музыкально-стилистическом уровне требуется развитие специфического интонационного и ритмического слуха, воспитание чувства свинга и грува, освоение принципов джазового исполнения и искусства вокальной импровизации как основы исполнительского музыкального мышления;

– на психолого-семиотическом уровне важнейшей задачей является эффективное со-

действие певцу в преодолении более ранних эстетических и поведенческих установок, формирование нового сценического «Я» – раскрепощенного, коммуникабельного артиста, способного к осуществлению спонтанного творческого акта в разнообразных сценических условиях.

Перспективой дальнейшего изучения, методического обобщения и практической реализации полученных результатов может явиться разработка и апробация интегративной модели вокального искусства, которая бы не противопоставляла две диаметрально противоположные традиции, но синтезировала их важнейшие достоинства. Такая модель должна представлять собой многоуровневую программу исполнительского совершенствования, включая специализированные тренинги, призванные содействовать поэтапному осознанному преодолению каждого из вышеперечисленных барьеров. Данный подход в обозримой перспективе должен позволить современной отечественной системе музыкального образования вполне успешно готовить универсальных вокалистов, способных к полноценной творческой самореализации в «многоголосом» пространстве современной музыкальной культуры, сохраняя при этом здоровье и неповторимую индивидуальность своего голоса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Черняк Н. В., Рахимбаева И. Э. Вокальное искусство: от теории к практике // Развитие личности средствами искусства. 2025. № 1. С. 201–208.
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Лань – Планета музыки, 2019. 368 с.
3. Костюк Е. Б. Паралингвистика джазовой культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2021. № 4. С. 36–39.
4. Ластова Д. Д., Данилова Л. В. Вокальное дыхание как основа обучения эстраднему пению: исторический обзор к проблеме // Вестник науки. 2025. № 6. С. 668–677.
5. Прянишникова И. Ю., Бакиши Л. С. Проблема выбора выразительных средств при постановке эстрадного вокального номера // Вестник науки. 2025. № 6. С. 1413–1428.
6. Зайцева А. С. Некоторые вопросы обучения джазовой импровизации вокалиста в процессе профессиональной подготовки в вузах культуры и искусства // Вестник МГУКИ. 2012. № 5. С. 167–171.
7. Курпина Е. Ю. К вопросу о структуре сотворческой деятельности музыкантов-исполнителей // Вестник ТГУ (Тамбов). 2006. № 4. С. 426–432.
8. Сергеева Е. А. Камерное пение в системе формирования академического вокалиста // Журнал изящных искусств: Наука и образование. 2024. № 3. С. 55–63.
9. Исломова М. З. Гибкость голосовой связки, предоставляемой эволюционными возможностями академического постановки голоса вокалиста // Science and Education. 2025. № 3. С. 135–139.
10. Османова А. Е. Специфика процесса исполнительской интерпретации в эстрадно-джазовом певческом искусстве // Вестник науки. 2024. № 6. С. 1304–1313.

REFERENCES

1. Chernyak N., Rakhimbaeva I. Vokal'noe iskusstvo: ot teorii k praktike [Vocal art: From theory to practice]. In: Razvitie lichnosti sredstvami iskusstva [Development of the person by means of art]. 2025. No. 1. Pp. 201–208.

2. *Dmitriev L.* Osnovy vokal'noy metodiki [Fundamentals of Vocal Methodology]: textbook. Moscow: Lan' – Planeta muzyki, 2019. 368 p.
3. *Kostyuk E.* Paralingvistika dzhazovoy kul'tury [Para-linguistics of Jazz Culture]. In: Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana) [Society. Environment. Development (Terra Humana)]. 2021. No. 4. Pp. 36–39.
4. *Lastova D., Danilova L.* Vokal'noe dykhanie kak osnova obucheniya estradnomu peniyu: istoricheskiy obzor problemy [Vocal breathing as the basis for learning Pop singing: A historical review of the problem]. In: Vestnik nauki [Bulletin of Science]. 2025. No. 6. Pp. 668–677.
5. *Pryanishnikova I., Bakshi L.* Problema vybora vyrazitel'nykh sredstv pri postanovke estradnogo vokal'nogo nomera [The problem of choosing expressive means in the production of a Pop vocal number]. In: Vestnik nauki [Bulletin of Science]. 2025. No. 6. Pp. 1413–1428.
6. *Zaitseva A.* Nekotorye voprosy obucheniya dzhazovoy improvizatsii vokalista v protsesse professional'noy podgotovki v vuzakh kul'tury i iskusstva [Some problems of teaching Jazz improvisation to a vocalist in the process of professional training at high schools of culture and arts]. In: Vestnik MGUKI [Bulletin of Moscow State University of Culture and Art]. 2012. No. 5. Pp. 167–171.
7. *Kuprina E.* K voprosu o strukture sotvorcheskoy deyatelnosti muzykantov-ispolniteley [On the problem of the structure of co-creative activity of musicians-performers]. In: Vestnik TGU [Bulletin of Tambov State University]. 2006. No. 4. Pp. 426–432.
8. *Sergeeva E.* Kamernoe penie v sisteme formirovaniya akademicheskogo vokalista [Chamber singing in the system of formation an Academic Vocalist]. In: Zhurnal izyashchnykh iskusstv: Nauka i obrazovanie [Journal of the Fine Arts: Scholarship and Education]. 2024. No. 3. Pp. 55–63.
9. *Isloмова M.* Gibkost' golosovoy svyazki, predostavlyаемой эволюционными возможностями академической постановки голоса вокалиста [Flexibility of the vocal cord, provided by the evolutionary possibilities of the academic Vocalist's voice training]. In: Science and Education. 2025. No. 3. Pp. 135–139.
10. *Osmanova A.* Spetsifika protsessа исполнител'skoy interpretatsii v estradno-dzhazovom pevcheskom iskusstve [Specifics of the process of performing interpretation in Pop and Jazz singing art]. In: Vestnik nauki [Bulletin of Science]. 2024. No. 6. Pp. 1304–1313.

Алимова Эльвина Смагиловна

кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой вокального искусства
Крымский университет культуры, искусств и туризма
Россия, 295017, Симферополь
ibraimova-2019@ibox.ru
ORCID: 0000-0001-7690-4629

Elvina S. Alimova

Ph. D. (Art), Professor, Head of the Department of Vocal Art
Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol)
Russia, 295017, Simferopol
ibraimova-2019@ibox.ru
ORCID: 0000-0001-7690-4629