ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

16+

2026’3 (64)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

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, доцент

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)
Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Росиия)
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. Будённовский, 23, к. 103; e-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 22.09.2026. Дата выхода 30.09.2026.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 19,75. 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 международную базу данных Ulrich`s Periodicals Directory.

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2026'3 (64)

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: СМИ ПИ № 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. 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 Budyonnovsky av.,
Rostov-on-Don, Russia, 344002
e-mail: riocons@mail.ru

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

IN THE ISSUE:

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

MUSIC EDUCATION

PERFORMING ART

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

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

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

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

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Селицкий А. Я. Григорий Вальяно: материалы к биографии. Таганрогский проект (сезон 1873/1874 года). Статья седьмая 5
Selitsky A. Grigori Valliano: materials for a biography. Taganrog project (the 1873/1874 season). Article seven

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

Брейтбург В. В. Архитектоника мюзикла: от теории Джека Виртела к практике Кима Брейтбурга (статья 2) 20
Breitburg V. The architectonics of musical: from Jack Viertel's theory to Kim Breitburg's practice (article 2)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Жабинский К. А. Ферруччо Бузони и Московская консерватория: исторические факты в свете музыкальной беллетристики и документальных материалов 38
Zhabinsky K. Ferruccio Busoni and Moscow Conservatory: historical facts in the light of musical fiction and documentary materials

Амурская М. В. Особенности произношения звуков английского и русского языков при обучении вокальному искусству 46
Amurskaya M. Pronunciation features of English and Russian sounds in vocal art training

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Ли Сяосюань. Д. Драгонетти в творческих «диалогах» с Л. Бетховеном (конец 1790-х – 1810-е годы) 53
Li Xiaoxuan. D. Dragonetti in the creative "dialogues" with L. Beethoven (the end of 1790s – 1810s)

Леонов В. А., Палкина И. Д. Эволюция украшений в музыке: трель 62
Leonov V., Palkina I. Evolution of music embellishments: a trill

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ
TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

Бериглазова Е. В. Кантата «К 20-летию Октября» С. Прокофьева: образ революционеров в стилевом поле конструктивизма 71
Beriglazova E. S. Prokofiev's Cantata "For the 20th Anniversary of October": the image of revolutionaries in the stylistic field of constructivism

Сюй Ин. Жанрово-стилевой синтез в Симфонической фантазии для альта с оркестром Сюй Мэндуна 81
Xu Ying. Genre-Stylistic Synthesis in Xu Mengdong's Synphonic Fantasia for Viola and Orchestra

Логинова Л. Н. Синтез в системе музыкального языка Дьердя Лигети 91
Loginova L. Synthesis in the System of György Ligeti's Musical Language

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

Заброда Д. И. История траутониума: на пути к современным медиа 97
Zabroda D. The history of the Trautonium: towards contemporary media

Лопатин П. В. Эмбиент-парадигма как художественная стратегия: медитация в электроакустической музыке Эдуарда Артемьева и Михаила Чекалина 105
Lopatin P. Ambient paradigm as an artistic strategy: Meditation in the electroacoustic music by Eduard Artemiev and Mikhail Chekalin

Чувилкин В. С. Ритмо-музыкальные видеоигры: модели взаимодействия игрока с музыкальным материалом 119
Chuvilkin V. Rhythm-musical video games: models of player interaction with musical material

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Франтова Т. В. О «неправильных» канонах в творчестве Сергея Слонимского: на пути к фазной форме 129
Frantova T. On the "irregular" canons in works by S. Slonimsky: path to phased form

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Лубяная Е. В. Фортепиано как генератор и транслятор в истории развития джазового искусства 140
Lubyanaya E. Piano as a generator and transmitter in the history of jazz art

Андрущенко Е. Ю. Современные публикации либретто в контексте исследований по истории отечественного мюзикла 151
Andrushchenko E. Contemporary libretto publications in context of researches on the history of the Russian musical

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

УДК 782.9+7.07 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_5*

А. Я. СЕЛИЦКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ГРИГОРИЙ ВАЛЬЯНО: МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ. ТАГАНРОГСКИЙ ПРОЕКТ (СЕЗОН 1873/1874 ГОДА)
Статья седьмая

В многогранной творческой деятельности антрепренера и актера Г. Вальяно явственно выделяется сезон 1873/1874 года, когда он руководил одновременно двумя театрами – в Ростове-на-Дону и Таганроге. Сезон выдался напряженным и весьма сложным по решаемым задачам (постоянные переезды из одного города в другой, необходимость содержать «автономные» труппы различного типа – «смешанную» русскую и оперную итальянскую), вследствие чего заслуживает специального рассмотрения.

Таганрог и Ростов были не просто близкими соседями, но соперниками. Конкуренция существовала издавна, причем давняя репутация культурной столицы Приазовья упорно отстаивалась Таганрогом. Местная культурная элита активно противодействовала начинаниям Вальяно. Кроме того, социально-экономическая ситуация начала 1870-х годов выглядела неблагоприятной, что едва ли способствовало интересу таганрожцев к театру. Наконец, итальянская труппа требовала огромных затрат, и неизбежные убытки могли компенсироваться лишь из средств антрепренера.

Более успешными оказались выступления опереточной труппы. Всеобщее внимание привлекали две каскадные «звезды» – Н. Полонская и О. Кольцова. Десять оперетт, представленных на таганрогской сцене, принадлежали известным французским композиторам – Ж. Оффенбаху, Ш. Лекоку и Э. Жонасу. Один из этих спектаклей, «Прекрасная Елена» Оффенбаха, осенью 1873 года посетил 13-летний А. Чехов, и тогдашнее впечатление явилось одним из наиболее значимых для формирования будущего крупнейшего отечественного прозаика и драматурга.

Задумывая чрезвычайно рискованное «предприятие», Вальяно не мог не учитывать все «за» и «против». Отрицательные мотивы были вполне очевидными и более весомыми. Но антрепренер руководствовался не холодным расчетом, а стремлением достичь новых профессиональных вершин и самоотверженной преданностью театру.

Ключевые слова: театральные антрепризы в России 1870-х годов, музыкально-театральная деятельность в Таганроге, итальянская опера, провинциальный опереточный театр второй половины XIX века, отечественная театральная пресса.

Для цитирования: Селицкий А. Я. Григорий Вальяно: материалы к биографии. Таганрогский проект (сезон 1873/1874 года). Статья седьмая // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 5–19.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_5

A. SELITSKY
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

GRIGORI VALLIANO: MATERIALS FOR A BIOGRAPHY. TAGANROG PROJECT (THE 1873/1874 SEASON)
Article seven

In the multifaceted creative work of the entrepreneur and actor G. Valliano, the 1873/1874 season stands out, when he simultaneously directed two theatres – in Rostov-on-Don and Taganrog. The season proved

intense and extremely challenging in terms of the tasks it had to solve (regular moves from one city to the other, the need to support "autonomous" companies of various types – a "mixed" Russian and an Italian opera), and therefore deserves special consideration.

Taganrog and Rostov were not just close neighbors, but rivals. The rivalry had long existed, with Taganrog stubbornly defending its long-standing reputation as the cultural capital of the Azov region. The local cultural elite actively opposed Valliano's endeavors. Furthermore, the socioeconomic situation of the early 1870s seemed unfavorable, which hardly contributed to the interest of Taganrog townspeople in the theatre. Finally, the Italian troupe required enormous expenditure, and the inevitable losses could only be covered by the entrepreneur's funds.

The operetta company's performances were more successful. Two cascading "stars" – N. Polonskaya and O. Koltsova – attracted widespread attention. Ten operettas presented on the Taganrog stage were by renowned French composers – J. Offenbach, C. Lecoq, and E. Jonas. One of these performances, Offenbach's "La Belle Hélène", was attended by the 13-year-old A. Chekhov in the fall of 1873, and the impression he made then proved to be one of the most significant in formation of the future greatest Russian prosaist and playwright. Contemplating this extremely risky "venture", Valliano could not help but consider all the pros and cons. The negative motives were quite obvious and more compelling. But the entrepreneur was guided not by cold calculation, but by a desire to reach new professional heights and a selfless devotion to the theatre.

Keywords: theatre enterprises in Russia of the 1870s, musical-theatrical activities in Taganrog, Italian opera, provincial operetta theatre in the 2nd half of the 19th century, Russian theatrical press.

For citation: Selitsky A. Grigori Valliano: materials for a biography. Taganrog project (the 1873/1874 season). Article seven. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 5–19.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_5

На неблагоприятном фоне

Ростовский период антрепренера и актера Григория Вальяно, продолжавшийся с середины 1860-х до середины 1870-х годов и ознаменовавшийся созданием первого в России опереточного театра, включал в себя сезон 1873/1874 года, когда владелец труппы, помимо основной сцены, «держал», как тогда говорили, одновременно и театр в Таганроге. Сезон этот в художественной биографии Вальяно оказался, возможно, самым напряженным как в организационном, так и в творческом плане. Уже только поэтому названный период заслуживает специального рассмотрения, ранее не проводившегося.

Обстоятельства, предшествовавшие и сопутствовавшие таганрогскому сезону, по-своему не менее интересны, чем его ход, и вызывают немало вопросов. Прежде всего, неясны мотивы этой затеи, рискованной со всех точек зрения. Вальяно предстояло решать проблемы, с которыми он ранее не сталкивался. Во-первых, работа в двух городах означала регулярные переезды. Во-вторых, его ждали хлопоты относительно двух театральных зданий. В-третьих, антреприза в Таганроге предполагала, в качестве непременного условия, необходимость набрать и содержать, наряду с ростовской труппой, полноценную итальянскую оперную. В-четвертых, в Таганроге Вальяно оказывался в подчинении театральной Дирекции, тогда как в Ростове он был сам себе хозяин.



Григорий Вальяно. 1870-е гг.

Стремление ростовского антрепренера, выходца из Таганрога, организовать собственное дело на двух упомянутых сценах так или иначе мотивировалось непростыми отношениями между соответствующими городами. Они были не просто близкими соседями (по железнодорожной ветке, открытой незадолго до описываемых событий, расстояние составляет менее

60 км) – соперниками, ревниво относившимися друг к другу. Конкуренция существовала издавна, и если в области торговли преимущество постепенно переходило к Ростову, то значение культурной столицы Приазовья упорно отстаивалось Таганрогом.

Таганрогская труппа каждое лето приезжала в Ростов, начиная с 1840-х годов, когда город еще не имел собственного театра, и считалась лучшей в ряду гастролеров, при этом организация дела в ней воспринималась как образец для всех провинциальных сцен [1, с. 31]. Основанный по приказу Петра I на полтора века раньше Ростова, рассматривавшийся как возможная столица империи, Таганрог, благодаря морскому порту, был теснее связан с Европой не только экономически, но и культурно. Важную роль в этом играли мощные греческая и итальянская диаспоры. Города неохотно обменивались информацией, губернский город Екатеринослав, отдаленный от своих приазовских уездов на 8000 км, сетовал на нехватку новостей из Ростова: «С нами он, богатый человек, на вести о себе больно скуп. Так же скуп Ростов и относительно Таганрога» [2, с. 2].

Следы неприязни – не столько взаимной, сколько односторонней, Таганрога к Ростову – хранит даже театральная пресса 1870-х годов. Если текст комедии грешит против вкуса, то, как утверждает критик, пьеса «преисполнена чисто ростовского “остроумия”», а если возникают претензии к звучанию оркестра, подобное советуют «приберечь исключительно для Ростова-на-Дону» [3, с. 1]. Публика в Таганроге разборчивая, «это ведь не Ростов, где всякая посредственность сходит» [4, с. 2]. В связи с неудовлетворительным, по мнению современника, местным репертуаром, высказываются претензии, в которых неблагожелательность соединена с завистью: «Странно, что Таганрог берет у Ростова только худшее, не заимствуя у него ни энергии, ни смелости начинаний» [5, с. 364]. Обострение борьбы за первенство совпадает именно с вальяновским сезоном, когда в очередной раз возник вопрос, кому быть губернским городом – Ростову или Таганрогу (не довелось обоим, по-прежнему оставшимся в Екатеринославской губернии).

Социально-экономический фон, на котором Вальяно замышлял таганрогский сезон, также нельзя назвать благоприятным: последние два года оказались неурожайными; город, писали газеты, *затих*, в людях «поселилось какое-то уныние» [6, с. 1].

По-видимому, не слишком удачным выдался предыдущий театральный сезон в Ростове. По крайней мере, таковым он представляется в таганрогской газете: вместо «сюжетов» – «живые куклы» (*сюжетами* в XIX веке продолжали называть актеров на главные роли), исполнение «из рук вон плохо», репертуар «ветх и потерт» [7, с. 2], спектакли идут так часто, что и публики «почти не бывает» [8, с. 2]. Если же театр полон, в ход идет запрещенный прием: сообщается о случившихся в тот день в городе пожарах – ведь «о несчастных погорельцах никто и не подумал» [9, с. 4]. Все это Вальяно должен был так или иначе учитывать.

Театр, если иметь в виду местную труппу, бытовал в Таганроге с конца 1820-х годов, здание же, существующее поныне, было введено в эксплуатацию в 1866-м. По основательности, красоте и удобству оно превосходило и Гайрабетовский театр, где Вальяно обретался в Ростове, и все другие, где ему доводилось выступать: каменная постройка в стиле неоклассицизма, респектабельно, со вкусом отделанный зал (без малого 700 мест), великолепная акустика, удобно спланированная оркестровая яма[1].



Таганрогский театр. Вторая половина XIX в.

Наконец, завершая длинный список обстоятельств, которые вынуждали Вальяно, как говорится, хорошо подумать, прежде чем приступать к реализации небезопасного проекта, коснемся дел семейных. Он должен был предвидеть: не слишком приветливо встретит его в Таганроге разветвленный и могущественный клан Алфераки (родня по материнской линии), отношения с которым, судя по всему, оставляли желать лучшего. Причин мстительной неприязни к родственнику могло быть две. Одна из них, возможно, связана с первой женой, урожденной Любовью Дайнекович, которая и до замужества состояла с Алфераки в дальнем родстве. Брак, заключенный в 1861 году, оказался недолгим, уже в середине десятилетия Вальяно был женат на другой. Поскольку информацией о смерти Любови Ивановны мы не располагаем, допустимо предположить, что Григорий Ставрович ее оставил, а такой поступок воспринимался родней как непростительный. Другая причина разрыва

с аристократической семьей – *профессиональное* занятие театром, считавшееся для потомственного дворянина недопустимым (хотя во второй половине XIX и особенно к началу XX века антрепренеры из дворян встречались, вспомним хотя бы Сергея Дягилева).

Страсти вокруг бельканто

Накануне вальяновского сезона в городе возобновился с новой силой многолетий спор: ангажировать ли одновременно итальянскую (оперную) и русскую (драматическую) труппы или ограничиться чем-нибудь одним, а в последнем случае – чему отдать предпочтение. Сторонники каждого жанра составляли своеобразную «политическую коалицию». Влиятельность «итальянской» основывалась на финансовых ресурсах состоятельных семей, в основном, греческого происхождения, «русская фракция» была многочисленнее. К тому времени итальянская опера в Таганроге чувствовала себя как дома. Впервые миланские солисты, хор из 40 человек и оркестр из 36 музыкантов выступили в городе в 1850 году. С тех пор приезды артистов с Апеннинского полуострова, щедро оплачивавшиеся зажиточными таганрогскими греками, стали регулярными; только в сезоне 1870/1871 года было поставлено более 15 опер [10, с. 8]. Таганрог стал пятым городом империи с итальянской оперой – после столиц, Одессы и Тифлиса. Не будь интереса горожан к этому искусству, не было бы построено упомянутое выше театральное здание.

Павел Петрович Филевский (1856–1951), считающийся первым историком Таганрога (юношей он застал последние раунды «партийной борьбы» поборников и противников итальянской оперы в городе), рисует идеализированную картину всеобщей поголовной любви к искусству бельканто: «Не следует думать, что только высший класс увлекался оперою; увлекались решительно все. Уличные и народные песни были забыты: извозчики, стивидоры (бригадиры погрузочно-разгрузочных работ в портах и на других объектах. – А. С.), горничные, прачки – все пели “Лукрецию Борджиа”, “Лючию”, “Трубадура”, “Роберта-дьявола”, “Бал-маскарад”, “Риголетто”, “Севильского цирюльника” и пр. Самые разнообразные элементы: гимназисты, чиновники, приказчики, негоцианты – сходились на одном общем поприще – увлечении оперой» [5, с. 364].

Реальная ситуация, представление о которой можно составить по публикациям прессы, была сложнее. Трезвые головы понимали: содержать обе труппы, как показал опыт недавних лет, слишком накладно. Информируя читателя о планах «усердного и даровитого» Вальяно организовать в Таганроге итальянскую оперу и желая ему «полного успеха», корреспондент «Азовского вестника» предостерегал – как бы не вышло по пословице: «за двумя зайцами погонишься...» [4, с. 2]. Соответственно билеты на оперные представления стоили в два раза дороже (этот непреложный факт ставит под сомнение свидетельство о пылкой любви к опере тех же прачек и извозчиков). «Итальянская опера, – говорилось в газетной статье, опубликованной за полтора года до вальяновского сезона и специально посвященной этой дилемме, – роскошь, а русский, но хороший театр – насущная потребность для всякого мало-мальски образованного человека» [11, с. 2–3]. Другой автор иронизировал: дескать, «в просвещенных ценителях у нас, полагать должно, недостатка быть не может, ибо, как известно, итальянская опера есть такая же необходимая потребность для Таганрога, как воздух для дыхания» [12, с. 3].

В предыдущем сезоне русские спектакли посещались лучше, чем итальянские, которые к тому же требовали затрат вчетверо больших. Если учесть, что билеты на оперные представления оценивались выше *только вдвое*, «плановая убыточность» предприятия, как называлась такая система хозяйствования в советское время, становилась очевидной. Неудивителен скептический взгляд на перспективы содержания двух трупп, оглашенный газетой задолго до «штурма» Таганрогского театра Григорием Вальяно: либо такого антрепренера дирекция не найдет, либо придется ограничиться чем-нибудь одним [11, с. 3]. Суждения подобного рода наверняка были Вальяно известны, как и то, что в прошлые годы все таганрогские антрепренеры, содержавшие две труппы, разорились.

Мысливший здраво журналист ошибся: такой отчаянный человек отыскался. Его и не искали – вызвался сам. Слухи о новом антрепренере распространялись еще с зимы 1873 года. В октябре, когда вальяновские спектакли в Таганроге шли уже полным ходом, газета раскрыла подробности: «В конце прошедшего сезона антрепренер ростовского театра г. Вальяно, узнавши о желании таганрогской публики, предложил Дирекции взять на себя импрессу (здесь – предприятие, дело. – А. С.) иметь итальянскую оперу... и составить для здешнего театра две труппы» [13, с. 2].

Соответствующий контракт был подписан 2 марта. Им предусматривалась продолжительность сезона с 15 августа 1873 по 10 февраля 1874 года (в силу установлений того времени – до Великого поста); здание поступало в распоряжение Вальяно с 18 мая; открывался сезон представлениями русской труппы, оперные спектакли должны

были начаться не позднее 1 октября. Пространный восьмистраничный документ включал в себя 19 пунктов и оговаривал, кажется, все возможные подробности: от выбора репертуара, численности хора и оркестра до гарантий противопожарной безопасности и «незаведения сырости на сцене, в партере, коридорах и во всем здании» [14, *л.* 220–223 об.]. Многократно повторялись слова «антрепренер должен» и «обязан» – это живо напоминает описание договора между театром и драматургом в «Театральном романе» Булгакова («Каждый пункт начинался словами: "Автор не имеет права"... Один, впрочем, пункт нарушал единообразие этого документа… Он начинался словами: "Автор обязуется"»). Подготовка велась заблаговременно, охватывая проблемы творческие, организационные, финансовые. Здесь фигурировали такое масштабное предприятие, как поездка в Италию для составления труппы, и официальное ходатайство перед Главным управлением Курско-Харьковско-Азовской железной дороги о предоставлении 35-процентной скидки «на перевозку труппы числом 35 душ из Ростова в Таганрог и обратно два раза в неделю» [Там же, *л.* 264] (ответ Управления обнаружить не удалось).


№ 64. Таганрогъ—Воскресенье 13-го Августа 1872 г. № 64.

АЗОВСКІЙ ВѢСТНИКЪ,

ГАЗЕТА ПОЛИТИЧЕСКАЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ.

ГОДЪ ВТОРОЙ.

ВЫХОДИТЪ ПО ЧЕТВЕРГАМЪ И ВОСКРЕСЕНЬЯМЪ

Свидетельств интересующего нас сезона сохранилось немало – архивные документы, афиши, газеты, среди которых частотой публикаций о театре выделяется «Азовский вестник», издававшийся два раза в неделю и располагавший несколькими вполне квалифицированными обозревателями. Однако источники, даже вместе взятые, зияют лакунами, не дают возможности проследить хронику этих месяцев неделя за неделей, спектакль за спектаклем. Тем не менее, важные характеристики поддаются реконструкции. Течение событий, увиденное сквозь призму театральной критики, рассмотрим далее по репертуарным направлениям.

Скандал в благородном семействе. Опера

Совершенно ясно, что наибольшую трудность для антрепренера представлял жанр, вокруг которого в Таганроге уже пять лет кипела полемика, к которому было приковано внимание общественности. Ранее с серьезной оперой Вальяно не соприкасался (произведения, ставившиеся им в Ростове, близкие к водевилю, к драматическому спектаклю с музыкой, не в счет). Сознавая недостаточность своей компетентности, в поездку на родину оперы он взял с собой работавшего в Таганроге итальянского музыканта – скрипача Давида Рокко.


Давид Рокко

Тот пользовался полным доверием Вальяно в делах не только сугубо профессиональных, но и административных. Сам глава предприятия заключил контракты лишь «с некоторыми второстепенными лицами оперной труппы», уполномочив партнера провести основную работу. Вернувшись из-за границы, Вальяно, будучи «занят летними спектаклями в Ростове и формированием как труппы, так и репертуара для театров обоих городов», поручил Рокко по-прежнему заниматься организационными вопросами, разрешать «незначительные недоразумения» и давать «разъяснения, не терпящие отлагательства» [14, *л.* 240–241][2]. Как мы увидим далее, со своей задачей в Италии Рокко справился не блестяще. Но, так или иначе, 10 июня Вальяно докладывал Дирекции, что все контракты собраны, представляя на утверждение перечень ангажированных лиц и предполагаемый репертуар. Певцы-солисты, числом одиннадцать, были названы поименно с указанием типа голоса и положения в труппе (в сегодняшних категориях – артист первого или второго положения). Список содержал также имена дирижера Г. Сарти и «маэстро хоров» Г. Молла[3]. Кроме того, сообщалось о наборе 18 хористов и 22 оркестрантов, упоминались работники вспомогательных служб, вплоть до «надлежащего числа рабочих сцены».

Далее в докладе перечислялись 18 планируемых опер. Ожидаемо лидировал Верди (5 названий), за ним следовали Доницетти (3) и Беллини (2); здесь же присутствовали Меркаданте

и Спонтини, а также творения «не-итальянцев» Мейербера, Гуно, Галеви, Флотова – представителей французской школы либо авторов, испытавших ее влияние. План представлялся сверхнасыщенным: учитывая расчетную продолжительность оперного сезона, премьеры должны были проходить каждые три дня. Под этим перечнем Вальяно приписал: «Если же достанет времени, то рассчитываю на этом репертуаре не остановиться, имея в виду постановку еще опер: “Фауст”, “Jone”[4] и “Фенелла”»[5] [14, л. 240–241]. Хронологию сезона восстановить невозможно, однако сохранилась афиша, согласно которой, уже через месяц после начала шел *двенадцатый* оперный спектакль.


СПЕКТАКЛЬ Г. С. ВАЛЬЯНО № 38.

ТАГАНРОГ СКІЙ ТЕАТРЪ.

Съ дозволенія Начальства.

АБОНЕМЕНТЪ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ № 12.

ВО ВТОРНИКЪ 16 ОКТЯБРЯ 1873 ГОДА.

Артистами Итальянской оперы подъ управленіемъ Г. С. ВАЛЬЯНО.

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ

ФАВОРИТКА

Драма въ 4-хъ дѣйствіяхъ, музыка Доницетти.

Афиша «Фаворитка»

Начав оперный сезон 15 сентября, на полмесяца раньше даты, установленной договором, Вальяно сразу попал под шквал критики. Главным ее объектом поначалу служила «неудовлетворительность состава оркестра» – с замечаниями не только общего свойства («неровности в колебаниях темпа»), но и прицельно бьющими по группам инструментов и отдельным оркестрантам, называемым поименно. Предварительный вывод был неутешителен: коллектив «далеко не походит на те оркестры, которые были у нас в предшествующие годы... Впрочем, – утверждал рецензент, – мы вполне уверены, что г. Сарти, при своей энергической и добросовестной деятельности, постарается улучшить этот оркестр до возможной степени». Хоры же, особенно женский, по мнению обозревателя, оказались лучше прежних [13, с. 2].

Когда газета заговорила о певцах, оказалось, что труппа не так уж плоха. После показа на открытии оперного сезона вердиевского «Эрнани», который прошел «не без удовольствия для публики», автор характеризует голоса каждого из четырех исполнителей главных партий со знанием дела, аргументированно и с необходимыми подробностями, избегая «черно-белых» оценок. «Тенор di forza[6] Дантони скорее кричит, а не поет, в особенности, когда ему приходится брать ноты верхнего регистра... в его пении заметно отсутствие той голосовой техники, при которой артист легко справляется с трудностями вокализации... Отличительное же свойство его пения – это верность интонации; редко можно слышать, чтобы он детонировал, несмотря на трудность исполняемых им партий». Подобным образом, с упоминанием плюсов и минусов, оцениваются далее исполнители ролей Дон Карлоса и Сильвы. Артистка Страджи (Эльвира) произвела на рецензента благоприятное впечатление: «Голос ее – ровное, звучное сопрано значительного диапазона: как средний, так и высокий регистры... довольно приятного тембра, притом интонация почти всегда верна и только изредка колеблется, когда певица увлекается игрою» [15, с. 1][7].

Однако все проблемы, с которыми антрепренер был готов встретиться в ходе сезона (неровность творческого уровня спектаклей, изменчивость зрительского спроса и т. д.), померкли перед неприятностями, доставленными ему «лучшими людьми города». Уже в начале октября, когда сезон едва перевалил за вторую неделю, вспыхнул громкий скандал, причиной которого (или, скорее, поводом) стала певица Равалья. Скандал разгорелся практически синхронно в полуофициальных документах и в зрительном зале. Совпадение во времени и некоторые другие факты наводят на мысль о координации действий, которые трудно назвать иначе, как спланированной провокацией. Канва событий такова. 3 октября Дирекция получила коллективное письмо «“абонаторов” (держателей абонементов. – А. С.) и других лиц», в котором говорилось: они «покорнейше просят... передать антрепренеру Григорию Ставровичу Вальяно, что примадонна Равалья не удовлетворяет требованиям большинства публики и поэтому должна быть безотлагательно заменена другою. Мы делаем это заявление письменно во избежание энергической демонстрации во время представления». Далее следовало требование «улучшить, насколько возможно, оркестр» [14, л. 265].

Каждое из приведенных двух начальных предложений этого текста требует комментариев. По поводу первого: была ли г-жа Равалья безнадежно плоха, сейчас установить невозможно, да и не столь существенно. Есть достаточно оснований полагать, что труппа в целом

не дотягивала до идеала, что претензии могли быть предъявлены и другим солистам. Авторы письма, расцененного Дирекцией как *заявление*, вероятно, исходили из того, что критиковать *всю* труппу или значительную ее часть едва ли уместно, поскольку не обеспечит желаемого результата: антрепренер не сможет в разгар сезона произвести соответствующие замены – ни по своей воле, ни под давлением. И потому действовали по правилам военной науки: наступать не по всей линии фронта, а на одном его участке, сосредоточив здесь «ударную группировку». Второе предложение (о стремлении избежать демонстраций) носит саморазоблачительный характер, в чем мы убедимся ниже. Была в документе и еще одна часть, ни по своей весомости, ни по площади бумажного листа не уступающая предыдущим: 50 подписей. Это, в основном, представители знатных греческих семей. Среди них четырежды повторяется фамилия Алфераки. Похоже, ополчились разные ветви рода, племянники матери Вальяно, то есть его кузены.

Буквально на следующий день Дирекция передала антрепренеру «требование гг. абонаторов принять энергические и скорейшие меры о замене г-жи Равалья другою примадонною сопрано, которая выполнением своих партий могла бы удовлетворить музыкальному вкусу гг. абонаторов и вообще публики, посещающей оперу» [14, *л*. 266]. Требование основывалось на туманно сформулированном пункте контракта, согласно которому, труппа «должна состоять из удовлетворительных сюжетов». Кто и каким образом будет определять, насколько они «удовлетворительны», прямо не сказано, но понятно без разъяснений: сами «господа абонаторы». Они и определили, сославшись при этом на *vox populi* – глас народа, то есть «большинство публики», хотя социологические опросы, надо полагать, не проводились, так что явственно прозвучал лишь vox electorum – «глас избранных».

Еще через три дня (всего через три дня!) инцидент переместился в публичное поле: газета красочно описывает чрезвычайное происшествие, случившееся на очередном спектакле, одновременно упоминая поступившее в Дирекцию письмо. Если накануне о существовании «требования» знали десятки человек, то свидетелями (и участниками) скандала в театре стали сотни горожан, а благодаря публикации в печати о нем узнали тысячи. Все это позволяет заподозрить заранее рассчитанную интригу-«двухходовку»: для принятия административных мер – письмо, для формирования общественного мнения – публичный скандал. «Для другого города это, пожалуй, пустяки, – говорилось в неподписанной статье, – но для нас, мирных жителей скромного города... это весьма важный случай». Из описания произошедшего следует, что единодушия среди публики не было. «Г-же Р.» (автор, не называя ее по фамилии, демонстрирует мнимую галантность) уже на первом ее спектакле некие «благодетели» поднесли букет, тогда как другая часть публики шикала и свистела. Затем, оправдывая неудачи певицы, «некоторые покровители, с известной им целью (?! – А. С.), начали уверять, что примадонна простудилась и потому плохо поет» (объяснение вполне правдоподобное, если учесть разницу климатических условий в середине осени в Адриатике и в Приазовье). Кричали не только «basta», «долой», но и «bravo», «bis». Занавес опускался и поднимался, солистка уходила за кулисы и возвращалась, так и не спев ни одной ноты. Досталось и Давиду Рокко, на ком лежала ответственность за набор итальянских певцов и на кого журналистской деликатности не хватило: десятки голосов «грянули хором» его фамилию; тот, «бледный, трепещущий», поднялся на сцену, чтобы под свист и шиканье быть изгнанным. «Содом и Гоморра!..» – восклицает в завершение своего материала анонимный автор [16, с. 3]. Спектакль был сорван.

Вальяно отреагировал мгновенно. Афиша, анонсировавшая представление «Фаворитки» Доницетти 16 октября, содержала следующий текст (на афише! от первого лица!): «Честь имею довести до сведения почтеннейшей публики, что вследствие ее заявления, переданного мне Дирекциею Таганрогского театра, мною выписана из Италии новая примадонна (di grazia[8]) Амалия Боттичелли, которая должна в скором времени прибыть». Занявшая вакантное место певица также быстро обнаружила свою несостоятельность и была забракована. Иного ждать и не следовало: спешно найденная после начала сезона, то есть свободная, никем не ангажированная артистка вряд ли могла блистать талантом.

Скандалы в искусстве – явление давнее. Иногда они даже специально инициируются художниками, артистами, импресарио; если скандал случился непреднамеренно, – используются как рекламный ход с целью привлечения аудитории. И хотя это не подходит к данному случаю, мы вправе задаться вопросом: сыграл ли он на руку Вальяно? Удивительно, однако в газетах нет свидетельств ни роста, ни падения зрительского интереса к оперным спектаклям. Скандалы (правда, иного толка) сопровождали спектакли регулярно; один из журналистов обобщил: «чрезвычайно урожайным» на разного рода недоразумения оказался именно вальяновский сезон – якобы впервые в истории Таганрогского театра. Стрелы сарказма были направлены, в основном, по адресу не умеющих себя вести

посетителей: один «в патетическом месте какой-нибудь оперы или драмы», сидя в партере, начинает громко щелкать орехи; другой «яростно вызывает Оффенбаха», хотя «доподлинно известно, что сего композитора ни в Таганрогском театре, ни вообще в городе Таганроге не имеется»; третий стучит по спинкам кресел палкой, задевая ею своих соседей; четвертый с верхних ярусов бросает вниз... колбасы и соленые огурцы; пятый, поклонник одной из примадонн, выпускает во время представления «Бала-маскарада» целую стаю щеглов [17, с. 2].

Ко всему этому Вальяно, разумеется, отношения не имел, ответственности за невоспитанную часть публики не нес, но в том, что подобные ситуации доставляли Вальяно немало треволнений, можно не сомневаться.

На периферии интересов. Драма и комедия

Если с оперой Вальяно, о чем было сказано выше, серьезных контактов ранее не имел, то драму и комедию он ставил (и играл в них) с первых лет театральной деятельности. Тем не менее, как стало ясно к этому времени и ему самому, и окружающим, подлинное свое призвание он нашел в другом жанре – опереттe. Однако, поскольку до разделения опереточного театра и театра драматического было еще далеко, от русской труппы ожидали жанровой всеядности. Едва ли не все российские труппы того времени играли собственно драмы, а также трагедии, комедии, водевили. Пункты контракта, касающиеся русской труппы, формулировались довольно общо: пьесы «должны ставиться преимущественно современные и лучшие, по возможности, сообразные с текущим репертуаром столичных сцен, причем антрепренер должен согласоваться с желанием публики и указаниями Дирекции, не теряя, разумеется, своей денежной пользы». Вероятно, Дирекцию эти вопросы тревожили в меньшей степени, чем все, связанное с итальянской труппой.

Пресса не зафиксировала ни одной удачи в этом жанровом сегменте. Похоже, условие ставить пьесы «современные и лучшие» Вальяно не выполнил или выполнил отчасти. Когда сезон уже финишировал, газета оценила репертуар критически: «Между драматическими пьесами, которые шли в нынешнем году на нашей сцене, поражает отсутствие действительно хороших и художественных произведений. Островский, А. Потехин[9] и другие лучшие наши драматурги, кажется, положительно изгнаны из репертуара г-на Вальяно. ...Ставятся, по большей части... драмы и комедии, бьющие на ходульный эффект и на безвкусие большинства публики» [18, с. 1]. Из двух пьес Шекспира, «Отелло» и «Венецианский купец», больше удалась первая («сносное исполнение»); вторая же была переделана, притом «плоховато», и радикально сокращена так, что действия длились по 5–10 минут. Обстановка, то есть сценография, в обоих случаях «из рук вон плоха». Впрочем, как становится ясно из последующего изложения, по части актерских работ все обстояло отнюдь не плохо: роль Шейлока исполнена хорошо, были и другие удачи [19, с. 2]. В цитируемой заметке автор признается: публика «и без того» редко посещает серьезные пьесы.

Тайное и явное. Оперетта

Переходя к любимому жанру Вальяно, сразу же обращаешь внимание: в сверхподробном контракте об опереттe нет ни слова. Возможно, обеими договаривающимися сторонами, Вальяно и Дирекцией, подразумевалось, что оперетта проходит в документе по «русской» части и потому никакими специальными условиями не определяется. Но некоторая неясность все же остается: в театральных кругах было хорошо известно, что творческие интересы антрепренера сосредоточены на опереттe, что за три года бытования этой новинки на ростовской сцене он доказал, «с какою добросовестностью и умением» он их всегда ставит, о чем таганрожцы узнавали из газет [20, с. 1].

Не исключено, что между Вальяно и Дирекцией театра существовала негласная договоренность относительно умолчания об опереттe в официальных документах. Косвенным подтверждением этой догадки служит любопытная описка в упоминавшемся выше обращении Дирекции в Управление железной дороги о предоставлении скидки на перевозки труппы из города в город. Там указываются «драматические и оперные представления», но слово «оперные» вписано над зачеркнутым «опереточные». Зачем надо было «прятать» оперетту под драмой, каков был смысл этого секрета Полишинеля, можно только гадать, тем более что произведения упомянутого жанра на таганрогской сцене ставил предшественник Вальяно – Никифор Новиков. Возможно, замысел состоял в том, чтобы не афишировать «несерьезный жанр» *до поры до времени* – пока не начнутся спектакли, когда влиятельные недоброжелатели уже будут поставлены перед фактом.

Достоверно известно о показе на таганрогский сцене 10 оперетт, все – французские. Неудивительно лидерство Жака Оффенбаха с пятью названиями: «Елена Прекрасная», «Итальянские бандиты», «Требизондская одалиска», «Птички певчие», «Остров Тюлипатан». Три

оперетты представляли творчество Шарля Лекока: «Чайный цветок», «Зеленый остров» («Сто дев»), «Рыцарь без страха и упрека»; две – Эмиля Жонаса: «Лолотта Сандрильона» и «Утка о трех носах». Едва ли не все они шли в переводах-переделках Вальяно. Перечисленные авторы на тот момент были живы и находились в расцвете творческих сил.

Первые вальяновские спектакли Таганрог увидел уже в начале июля, раньше обозначенной в контракте даты почти на полтора месяца. Подобное, как мы помним, произошло и с открытием оперного сезона: видно, что Вальяно горел нетерпением стартовать поскорее. Обозреватель «Азовского вестника» восхищается исполнительницей главных ролей в «Птичках певчих» («Периколе») и «Зеленом острове», обладательницей редкого контральто Антониной Абариновой, за год до этого ставшей солисткой Императорских театров в Петербурге[10]. Другие актеры были также «весьма недурны» [12, с. 1]. Похвалы в печати звучали в адрес Пальма, А. С. Караяни, Зубовича, Славиной, Степанова, Востокова, самого Вальяно.

Наиболее пристальный интерес, самые темпераментные обсуждения вызвали две каскадные «звезды» труппы, как и в Ростове, разделившие публику на две конфликтующие группы поклонников, – Наталья Полонская и Ольга Кольцова.


№ ТАГАНРОГ[illegible]СКІЙ ТЕАТРЪ. 29.
СПЕКТАКЛЬ ВАЛЬЯНО № 29.
ВЪ ЧЕТВЕРГЪ, 4 ОКТЯБРЯ 1873 ГОДА.
Труппою Русскихъ артистовъ подъ управленіемъ Г. С. ВАЛЬЯНО, представлено будетъ
ЕЛЕНА ПРЕКРАСНАЯ.
Роль Елены будетъ играть артистка ИМПЕРАТОРСКИХЪ С.-Петербургскихъ театровъ
О. В. КОЛЬЦОВА.
РОЛЬ ПАРИСА БУДЕТЪ ИГРАТЬ П. Л. ПОЛОНСКАЯ.

«Елена Прекрасная»

Обеим неистово рукоплескали, подносили букеты и дорогие подарки. Кольцова несколько лет сотрудничала с Вальяно, до и после этого служила в Александринском театре, где успешно выступала в спектаклях оперетты (хотя ей прочили оперную карьеру), но дважды не сошлась с дирекцией в условиях, играла в провинции. Ее имя встречается в театральных мемуарах и исторических трудах, однако местная печать не была столь единодушна, мнения резко разошлись. Одни находили ее голос довольно сильным, но неприятным, режущим ухо на высоких нотах, актерскую игру – крайне посредственной [3, с. 1]. Другие характеризовали голос как весьма приятный по тембру и симпатичный, отмечали идеальную чистоту интонирования, а в актерской манере усматривали знание сцены, вкус, избегание внешних эффектов [21, с. 2] и отдавали ей пальму первенства среди артистов труппы [19, с. 2]. Третьи видели в ней «более певицу, чем актрису» [18, с. 1].

Что касается Полонской, то соотношение в ее сценическом облике актерских и вокальных достоинств также оценивалось разноречиво. Взаимоисключающие суждения подчас встречаются внутри одного текста. Складывается впечатление, что, аттестуя Полонскую, авторы газетных заметок приходят в состояние крайнего возбуждения, которое мешает мыслить последовательно. Ее, как и соперницу, называют «бесспорно лучшей из певиц труппы на роли в оперетках, сущим кладом для провинциальной сцены». Не замечая внутреннего противоречия с только что сказанным («лучшая певица»), журналист продолжает: «Голос у нее не велик, но она хорошо умеет им владеть» [22, с. 1]. Другой рецензент отмечает: «Голос г-жи Полонской хотя слаб, но не лишен приятности» [21, с. 2].

Подобные колебания наблюдаются и в оценках ее сценического мастерства: пишут, что в «Прекрасной Елене» и «Рыцаре без страха и упрека» она играла «не совсем свободно» – и несколькими строчками ниже: «прекрасная артистка каскадного жанра» [22, с. 1]. Какой части высказывания верить? Ведь каскадная линия в оперетте, как известно, предполагает в первую очередь именно полную артистическую раскрепощенность, пластическую подвижность.

«Игра ее... крайне грациозна, симпатична и лишена всякого пересаливания», – пишет один из постоянных авторов «Азовского вестника» [Там же]. Однако это отсутствие «пересаливания» никак не согласуется с другими фактами. В одном из ростовских спектаклей Полонская «явилась почти голая, в совершенно прозрачном костюме наездницы», «демонстрировала страстные наркотические движения и стереотипную улыбку, выделывая трели глазами, подернутыми негой сладострастья» [23, с. 3]. Подобное вряд ли произошло без ведома владельца труппы: маркером жанра становилась эротика, – недаром оперетту называли «триковым миром», ибо артисты порой выходили в плотно облегающих тело костюмах из тонкого

трико. Двумя месяцами позже тот же репортер, блюститель нравственности, сменил гнев на милость: «Г-жа Полонская в последнее время стала серьезнее относиться к делу... в пении и манерах заметна большая перемена к лучшему» [24, с. 2].

Наконец, суждения, обнародованные «под занавес» сезона, претендующие на значение итоговых: «блестящим образом выказала свой сценический талант и ту живую жилку, которая часто придает столько прелести и симпатичности ее игре... Исполнение... тщательно обдумано до мелочей... Были поднесены от публики букет и футляр с дорогим браслетом» [18, с. 1].

Страсти вокруг Полонской бушевали нешуточные. Отчасти она сама провоцировала их своим эксцентричным поведением, не избегая скандалов и даже, по всей видимости, получая от них удовольствие. Однажды в Ростове одному из зрителей, особенно рьяно шикавшему ей, она со сцены показала язык. В другого, бросившего в нее стул, запустила в ответ каким-то бутафорским предметом, после чего была вынуждена ходить в театр под охраной своих поклонников [25, с. 18]. Была она весьма привлекательна, что для оперетты немаловажно, и Вальяно умело этим пользовался. Ростовские недоброжелатели не оставляли ее в покое, отрядив в Таганрог «агентов-свистунов» для организации «всякого рода беспорядков», во время представления «поднимали не раз такое шиканье, такие свист и гам, что порядочным людям оставалось только затыкать уши и спасаться бегством» [17, с. 2–3].

Не станем задаваться вопросом, кто же из них на самом деле «лучшая»: рецензенты, как и все прочие, испытывают личные симпатии и антипатии, могут, тайно или явно, примыкать к тем или иным зрительским «партиям».

Из всей этой разноголосицы мнений, шокирующих фактов однозначный вывод – единственный: Полонская и Кольцова были артистками яркими, вызывающими ажиотажный интерес публики и критики.

Чехов, Вальяно и Оффенбах

Однако все эти эксцессы в театральной и околотеатральной среде меркнут перед событием, которое в свое время не было и не могло быть замеченным, но культурно-историческое значение приобрело большое. Осенью 1873 года 13-летний Антон Чехов впервые в жизни посетил театр, и первым увиденным им спектаклем была оперетта «Прекрасная Елена» в постановке и с участием Вальяно, с Кольцовой и Полонской в главных ролях.



Чехов-гимназист. 1874 г.

Подростковое увлечение окажется нешуточным: ради посещения театра, что гимназистам категорически воспрещалось, он будет идти на всяческие хитрости. Войдет в зрительскую «партию Кольцовой», будет носить (скрыто, под гимназическим мундиром!) галстук определенного цвета, в дни приезда труппы из Ростова вместе с товарищами-театралами в любую погоду отправляться на вокзал, чтобы встретить любимых артисток [26]. Место на балконе (галерее), где сидел юный гимназист, отмечено сегодня мемориальной табличкой; театр носит его имя.



Место Чехова на галерее Таганрогского театра

Впоследствии отношение Чехова к оперетте будет весьма неоднозначным, но факт остается фактом: влечение к театру крупнейшего дра-

матурга конца XIX – начала XX века, поныне остающегося одним из самых репертуарных в мире, началось с Оффенбаха в интерпретации Вальяно.

В зрелые годы Чехов продолжал множить свои опереточные впечатления (прежде всего, в Москве, в спектаклях Лентовского, где вновь наблюдал Вальяно [27]). Эхо тогдашних впечатлений слышится не менее чем в десяти рассказах, в том числе таких хрестоматийных, как «Душечка», «Дама с собачкой», «Смерть чиновника», в письмах. Более того, современным исследователем убедительно показано, что в творческом развитии писателя «оффенбаховская перспектива... сослужила роль самого первого и самого сильного влияния», которое выразилось не только в прямом цитировании куплетов, но и в аллюзиях к сюжетным ситуациям, шире – в усвоении художественных приемов [28, с. 91].

Неподведенные итоги

Исчерпывающе полные итоги вальяновского сезона в Таганроге подвести невозможно – слишком обрывочна сохранившаяся информация. Неизвестна статистика представлений, количественные соотношения спектаклей разных жанров, нет точных данных о заполняемости зала, неясны финансовые результаты, некоторые свидетельства предсказуемо противоречат друг другу. И в течение сезона, и после его завершения из статьи в статью переходят сравнения с артистом и антрепренером Новиковым, который работал в Таганроге до и после Вальяно, и сравнения эти – в пользу первого. Некий театрал из коммерсантов – один из тех, кто безусловное предпочтение отдает Новикову, – все-таки признает, что публика относилась к нему довольно холодно. В том же обзоре утверждается: состав оперной труппы (ответственность за который он справедливо возлагает на доверенное лицо Вальяно – г-на Рокко) «весьма неудовлетворительный», и это соответствует общему мнению, а русская, за немногими исключениями, «ниже всякой посредственности» [29, с. 1], что разительно противоречит, как мы видели, иным оценкам.

Другой регулярный автор «Азовского вестника» вторит процитированному: драматическая, то есть показывавшая оперетты русская труппа (которой, добавим от себя, Вальяно уделял, безусловно, больше внимания), была хуже новиковской, но публика посещала театр охотнее. В связи с этим возникает и вопрос вопросов – репертуарная политика. И в Таганроге, и в Ростове, и в других городах Вальяно выслушивал упреки в том, что второстепенные произведения вытеснили в его афише пьесы лучших отечественных и зарубежных драматургов. При этом критики прекрасно отдают себе отчет в том, что содержатель труппы не может не думать о «кассе»: «Конечно, вкус... публики много значит, и на что больший спрос, то антрепренер и преподносит». Поэтому надо разобраться: «провинциальная ли публика портит антрепренеров... или же антрепренеры портят провинциальную публику», приучая ее к низкосортной продукции [17, с. 2].

Погружаясь в оценочные суждения, не следует забывать о существовании (во все времена) многочисленной категории зрителей, которые не принимают *оперетту* вообще, то есть опереточную эстетику как таковую. Поэтому надо отличать, подвергнуты ли порицанию те или иные неудачные *стороны спектакля* (вокал, сценическая игра, актерский ансамбль, декорации и костюмы) или *обвиняется жанр*. Так, например, Павел Филевский, к чьим бесценным разысканиям и воспоминаниям мы обращались выше, соученик Чехова по гимназии, обладал, видимо, вкусом настолько утонченным, что, отвергая оперетту apriori, он в качества сюжета, музыки, режиссерско-актерской работы уже не вникал. Об этом времени Филевский писал: городской театр «изгажен зловонною грязью оперетки, первым насадителем которой на таганрогской сцене был ростовский антрепренер Вальяно» [5, с. 364].

Неприятие оперетты со стороны некоторых поборников чистоты нравов легко прослеживается в публикации, которую можно было бы назвать анекдотической по своей абсурдности, если бы она не содержала еще один оскорбительный и чудовищно несправедливый выпад в адрес Вальяно лично. Некто, пожелавший скрыть свое имя под псевдонимом, в письме редактору «Азовского вестника» рассказывает о действительно возмутительном случае: врач в грубой форме отказался принять больного с острой желудочной болью. И неожиданно, вопреки здравому смыслу, автор завершает письмо риторическим вопросом, превращая послание в донос: не повинен ли в «невменяемости» врача г. Вальяно с его «легким» репертуаром? [30, с. 2].

О бюджете сезона с уверенностью можно утверждать следующее. Город не давал антрепренеру никакой субсидии (кроме предоставления театрального здания, права пользоваться костюмами, декорациями, нотными материалами). Средства же, авансом внесенные держателями абонементов, достигли только 16 тысяч, которых было слишком недостаточно для содержания двух трупп, так как издержки доходили в иные месяцы до 80 тысяч, а сборы не превышали 55 тысяч [13, с. 3].

Уже в следующем сезоне газета разместила двухполосный подвал, содержащий обзор

нескольких прошедших театральных циклов, из которого явствует, что финансовый ущерб терпели все предшественники Вальяно («ни один не выдерживал и сезон», «вылетал в трубу», «понес убытки, и громадные»). Из года в год ситуация повторялась: итальянская труппа посещалась плохо, русская – не в пример лучше, но все доходы от нее поглощались оперой. Не избежал такой участи и Вальяно. Он все-таки смог завершить сезон, однако на будущее от Таганрога отказался [31, с. 3–4].

Издержки, как нетрудно догадаться, покрывались из кармана антрепренера (так происходило и в предшествующие годы в Ростове), что, по-видимому, не было секретом в театральной среде: в газетной заметке упоминалось, что он рискует своим *последним достоянием* и «такому человеку необходимо выразить полное сочувствие» [13, с. 1]. Эта тема поднимается в его «Прошении», направленном в дирекцию Таганрогского театра, где Вальяно, ссылаясь на пункты заключенного между ними контракта, «честь имеет покорнейше просить... принять скорейшие меры для устранения обстоятельств, грозящих мне окончательным разорением», ибо он терпит «осязательные убытки» [14, *л*. 277–278].

Личное состояние Вальяно, действительно, близилось к исчерпанию. Оставив Таганрог и сосредоточившись на своей ростовской антрепризе, Вальяно смог продержаться только один следующий сезон 1874/1875 годов, после чего ему пришлось закрыть дело, уехать из города и искать себе применения в чужих предприятиях.

Помимо фактологии таганрогского сезона, которая была прослежена выше, не меньший интерес представляет его психологическая сторона. Без попыток проникнуть во внутренний мир героя, понять мотивы его поступков, соотнести их со складом его личности – без этого *биография*, то есть в прямом смысле *описание жизни* творческого человека во всей возможной полноте останется сухим хронографом. Здесь мы возвращаемся к главному, с данной точки зрения, вопросу: зачем (почему) Вальяно предпринял этот шаг?

Задумывая такой чрезвычайно трудозатратный и рискованный, на грани авантюры сезон, Вальяно не мог не взвешивать все «за» и «против». Последние лежали на поверхности (суммируем сказанное выше):

– два города, два театральных здания;
– необходимость иметь дело с оперой, с иностранными артистами;
– неблагоприятный фон предыдущих сезонов;
– ревность Таганрога к Ростову;
– предполагаемая недоброжелательность родственников.

Что важно: для Вальяно все эти «против» носили объективный характер, то есть исходили извне.

«За» были не столь очевидны и вытекали из импульсов сугубо внутренних, эмоциональных. Говорить о них можно только в гипотетическом плане, мысленно помечая каждый пункт вопросительным знаком в скобках:

– попытка «реванша» на малой родине, в театральном городе, где ему не нашлось места в начале карьеры;
– стремление самоутвердиться в глазах семейства Алфераки;
– перспектива играть на большой сцене, в красивом здании, перед гораздо более многочисленной аудиторией.

«Против» представляются куда весомее. Но это – рассуждая строго рационально, по-бухгалтерски. Разумеется, Вальяно не мог совершенно игнорировать подобные аргументы, антрепренер всегда «считает», сводит «дебет» с «кредитом». Однако, если иметь в виду собственно финансовую сторону дела, он неизменно оставался «в минусе». Та же закономерность распространялась и на его способ существования в целом. Им двигал не холодный расчет, а творческие амбиции, самоотверженная преданность театру. Одержимость театром! Сомнения, если они его и посещали, были отброшены, и он все-таки решился переступить порог Таганрогского театра. Сильнее оказался азарт «игрока», желание повысить ставки в том поединке, который художественная личность его склада ведет с самим собой. Иначе говоря, – неукротимая потребность постоянно усложнять задачу в сравнении с той, что решалась вчера, и сыграть «по-крупному».

Решившись на таганрогский сезон, единственный в жизни, Вальяно взвалил на свои плечи ношу непосильную, повысил ставки до предела. Ни раньше, ни позднее в подобных условиях он не оказывался.

Спустя несколько лет, когда перипетии этих месяцев отошли в прошлое, когда возникла временная дистанция, позволяющая давать оценки более взвешенные («большое видится на расстоянии»), петербургская газета «Суфлер» опубликовала обзор таганрогской театральной жизни. В нем довольно подробно описывалось неблагополучное положение дел в сезоне 1880/1881 года, и в пример действующему антрепренеру ставился... Вальяно, «действительно знающий и любящий свое дело... о котором не раз приходится с благодарностью вспоминать нам, таганрожцам...» [32, с. 2].

Выиграл ли Вальяно в, казалось бы, заведомо проигрышной партии? По самому большому счету, – не проиграл.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Городская легенда утверждает, что здание является уменьшенной копией миланского театра Ла Скала, и некоторое сходство обтекаемых форм зрительного зала, действительно, усматривается.
[2] К сожалению, документальных следов своего пребывания в Таганроге Давид Рокко не оставил. Известно лишь, что в оркестре он значился еще и архивистом (хранителем нотной библиотеки), давал уроки игры на скрипке, в частности, Николаю Чехову, старшему брату писателя.
[3] Сведений о Г. Сарти не сохранилось. Гаэтано Молла (1845–1894) – уроженец Милана, поселившийся в Таганроге в 1868 году. Пользовался в городе заслуженным уважением как музыкант и педагог; среди его учеников – именно в эти годы – значится Самуил Майкапар, в будущем видный советский композитор, автор популярных фортепианных пьес для детей.
[4] Опера «Иона, или Последний день Помпей» итальянского композитора Эррико Петреллы (1813–1877).
[5] Опера французского композитора Франсуа Обера (1782–1871). Авторское название – «Немая из Портичи».
[6] Драматический тенор.
[7] Нельзя не порадоваться квалифицированности русской провинциальной музыкально-театральной критики, которая в наши дни совершенно изгнана со страниц региональной периодической печати.
[8] Лирическое сопрано.
[9] Пьесы Александра Антиповича Потехина (1829–1908) в 1850–1870-х годах пользовались успехом у публики, его называли «вторым драматургом России».
[10] Антонина Ивановна Абаринова (1842–1901) обучалась пению в Петербурге, Милане и у Полины Виардо в Париже; в предшествующие годы успешно выступала в «Периколе» в Тифлисе, где удостоилась личной беседы с государем Александром II, и Петербурге. Позднее она прославится в оперных партиях на сцене Мариинского театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Р-ский Ап*. Театр в Ростове (что на Дону) // Репертуар и пантеон. Т. 16. СПб.: Изд. И. Песоцкого,1846. С. 31–36.
2. *Б. п.* Врачебная деятельность Екатеринославского земства // Азовский вестник. 1872. № 13 (13 февраля). С. 2.
3. *Посторонний наблюдатель.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 72 (6 сентября). С. 1.
4. *Ку-ка-ре-кууу!!* Ростов на Дону // Азовский вестник. 1873. № 24 (29 марта). С. 2.
5. *Филевский П. П.* История города Таганрога. М.: Типо-лит. К. Ф. Александрова, 1898. 392 с.
6. *Б. п.* <Без названия> // Азовский вестник. 1873. № 84 (18 октября). С. 1.
7. *Театрал*. Хроника Ростова-на-Дону // Азовский вестник. 1872. № 51 (25 июня). С. 2.
8. *Ку-ку!!..* Хроника Ростова (на Дону) // Азовский вестник. 1872. № 73 (10 сентября). С. 2.
9. *Ку-ку!!..* Хроника Ростова (на Дону) // Азовский вестник. 1872. № 68 (24 августа). С. 4.
10. *Цымбал А. А.* Опера – их давняя любовь // Вехи Таганрога. 2019. № 75. С. 6–10.
11. *N.* Опера или русский театр? // Азовский вестник. 1872. № 6 (20 января). С. 2–3.
12. *Посторонний наблюдатель.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 59 (22 июля). С. 3.
13. *Z.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 83 (14 октября). С. 1.
14. Государственный архив Ростовской области. Ф. 583: Дело Таганрогского театра. Оп. 1. Д. 46.
15. *Н. У.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 95 (25 ноября). С. 1.
16. *Б. п.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 87 (28 октября). С. 3.
17. *Посторонний наблюдатель.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1874. № 17 (28 февраля). С. 2–3.
18. *А. Г.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1874. № 10 (3 февраля). С. 1.
19. *У.* Наш театр // Азовский вестник. 1873. № 100 (13 декабря). С. 2.
20. *Б. п.* <Объявления> // Азовский вестник. 1873. № 90 (8 ноября). С. 1.
21. *Z.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 75 (16 сентября). С. 2.
22. *Посторонний наблюдатель.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 73 (9 сентября). С. 1.
23. *Ку-ку!!....* Хроника Ростова (на Дону) // Азовский вестник. 1872. № 61 (30 июля). С. 3.
24. *Ку-ку!!..* Хроника Ростова (на Дону) // Азовский вестник. 1872. № 88 (3 ноября). С. 2.
25. *Камнев Б. М.* Из ростовской старины. Ростов н/Д: Тип. М. Фонштейн, 1895. 64 с.
26. *Семанова М. Л.* Чехов в школе. Изд. 2-е, доп. и перераб. Л.: Учпедгиз, 1954. 283 с. URL: https://literatura5.narod.ru/chehov-v-detstve-i- (дата обращения: 19.08.2026).
27. *Селицкий А. Я.* Григорий Вальяно: материалы к биографии. На службе у Михаила Лентовского. Статья третья // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 5–15.
28. *Сенелик Л.* Оффенбах и Чехов, или La belle Елена // Театр. 1991. № 1. С. 91–100.

29. *С.* Наш театр // Азовский вестник. 1874. № 16 (24 февраля). С. 1.
30. ****Ш Ъ.* Письмо редактору Азовского вестника // Азовский вестник. 1873. № 72 (6 сентября). С. 2.
31. *МЫ.* Декапендемерон // Азовский вестник. 1874. № 96 (1 декабря). С. 3–4.
32. *Любитель*. Таганрог // Суфлер. 1881. № 5 (15 января). С. 2.

REFERENCES

1. *R-skiy Ap.* Teatr v Rostove (chto na Donu) [Theatre in Rostov (on Don)]. In: Repertuar i panteon [Repertoire and Pantheon]. Vol. 16. St. Petersburg: I. Pesotsky Publishing House, 1846. Pp. 31–36.
2. *N. s.* Vrachebnaya deyatel'nost' Ekaterinoslavskogo zemstva [Medical Activities of the Yekaterinoslav Zemstvo]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 13 (February 13). P. 2.
3. *Postoronniy nablyudatel'*. Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 72 (September 6). P. 1.
4. *Ku-ka-re-kuuu!!..* Rostov na Donu [Rostov-on-Don]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 24 (March 29). P. 2.
5. *Filevskiy P.* Istoriya goroda Taganroga [History of the city of Taganrog]. Moscow: Printing-house by K. Aleksandrov, 1898. 392 p.
6. *Bez podpisi.* <Bez nazvaniya> [Untitled]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 84 (October 18). P. 1.
7. *Teatral.* Khronika Rostova-na-Donu [Chronicle of Rostov-on-Don]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 51 (June 25). P. 2.
8. *Ku-ku!!..* Khronika Rostova (na Donu) [Chronicle of Rostov (on Don)]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 73 (September 10). P. 2.
9. *Ku-ku!!..* Khronika Rostova (na Donu) [Chronicle of Rostov (on Don)]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 68 (August 24). P. 4.
10. *Tsymbal A.* Opera – ikh davnyaya lyubov' [Opera is their old love]. In: Vekhi Taganroga [Milestones of Taganrog]. 2019. No. 75. Pp. 6–10.
11. *N.* Opera ili russkiy teatr? [Opera or Russian theatre?]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 6 (January 20). Pp. 2–3.
12. *Postoronniy nablyudatel'.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 59 (July 20). P. 3.
13. *Z.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 83 (October 14). P. 1.
14. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. 583: Delo Taganrogskogo teatra [The case of the Taganrog Theatre]. P. 1. D. 46.
15. *N. U.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 95 (November 25). P. 1.
16. *Bez podpisi.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 87 (October 28). P. 3.
17. *Postoronniy nablyudatel'.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1874. No. 17 (February 28). Pp. 2–3.
18. *A. G.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1874. No. 10 (February 3). P. 1.
19. *U*. Nash teatr [Our theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 100 (December 13). P. 2.
20. *Bez podpisi.* <Ob'yavleniya> [Announcements]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 90 (November 8). P. 1.
21. *Z.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 75 (September 16). P. 2.
22. *Postoronniy nablyudatel'.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 73 (September 9). P. 1.
23. *Ku-ku!!..* Khronika Rostova (na Donu) [Chronicle of Rostov-on-Don]. In: Azovskij vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 61 (July 30). P. 2.
24. *Ku-ku!!..* Khronika Rostova (na Donu) [Chronicle of Rostov-on-Don]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 88 (November 13). P. 2.
25. *Kamnev B.* Iz rostovskoj stariny [From the Rostov antiquity]. Rostov-on-Don: Printing-house by M. Fonshtein, 1895. 64 p.

26. *Semanova M.* Chekhov v shkole [A. Chekhov at school]. The 2nd rev. and suppl. ed. Leningrad: Uchpedgiz, 1954. 283 p. URL: https://literatura5.narod.ru/chehov-v-detstve-i- (date of application: 19.08.2026).
27. *Selitskiy A.* Grigoriy Val'yano: materialy k biografii. Na sluzhbe u Mikhaila Lentovskogo. Stat'ya tret'ya [Grigori Vagliano: materials for a biography. In the service of Mikhail Lentovsky. Article three]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2024. No. 3. Pp. 5–15.
28. *Senelik L.* Offenbax i Chekhov, ili La belle Elena [Offenbach and Chekhov, or La belle Elena]. In: Teatr [Theatre]. 1991. No. 1. Pp. 91–100.
29. *S.* Nash teatr [Our theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1874. No. 16 (February 24). P. 1.
30. ****Sh Ъ.* Pis'mo redaktoru Azovskogo vestnika [Letter to the editor of "Azov Bulletin"]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 72 (September 6). P. 2.
31. *MY*. Dekapendemeron [Decapendemeron]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1874. No. 96 (December 1). Pp. 3–4.
32. *Lyubitel'.* Taganrog. In: Sufler [Prompter]. 1881. No. 5 (January 15). P. 2.

Селицкий Александр Яковлевич
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
aria11@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-7082-3780

Alexander Ya. Selitsky
Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
aria11@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-7082-3780

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

УДК 782.8 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_20*

В. В. БРЕЙТБУРГ

Российская академия музыки им. Гнесиных

АРХИТЕКТОНИКА МЮЗИКЛА: ОТ ТЕОРИИ ДЖЕКА ВИРТЕЛА К ПРАКТИКЕ КИМА БРЕЙТБУРГА (статья 2)

Публикуемая статья посвящена актуальным проблемам теоретического изучения жанровой специфики мюзикла в композиционном и драматургическом аспектах. Отмечается, что зарубежными специалистами – музыковедами и театроведами – на протяжении последних десятилетий весьма плодотворно используется функциональный подход к подобным изысканиям. В качестве подтверждения рассматривается теоретическая концепция, изложенная американским исследователем Дж. Виртелом на страницах книги «Тайная жизнь американского мюзикла» (2016). Опираясь на многочисленные «классические» образцы жанра, поставленные театрами Бродвея в 1940–2010-х годах, автор книги стремится выявить и зафиксировать «универсальную» структурно-композиционную схему «идеального мюзикла», заведомо обусловленную его драматургической спецификой и благоприятствующую максимально успешной сценической «биографии» того или иного проекта. Как отмечается в статье, фактическая обоснованность и безусловная продуктивность данной теории могут быть «удостоверены», с одной стороны, примерами из упомянутых бродвейских спектаклей, а с другой, – аналогичными отсылками к произведениям известного российского композитора Кима Брейтбурга. При этом особое внимание уделяется мюзиклам «Голубая камея», «Дубровский», «Леонардо», «Казанова», «Джейн Эйр», датируемым 2009–2014 годами и поставленным на сцене до выхода в свет книги Дж. Виртела, что указывает на вполне самостоятельную трактовку жанра, позиционируемую в творчестве нашего соотечественника. В качестве основных пунктов для сравнительного анализа соответствующих теоретических положений (Дж. Виртел) и «художественных интенций» (К. Брейтбург) представлены функциональные модели трех ключевых структурных элементов «идеального мюзикла» – «постановочных номеров», «песен для звезд» и «опорных номеров».

Ключевые слова: композиция и драматургия мюзикла, функциональная теория Дж. Виртела, «постановочные номера», «песни для звезд», «опорные номера», музыкально-театральное творчество К. Брейтбурга.

Для цитирования: Брейтбург В. В. Архитектоника мюзикла: от теории Джека Виртела к практике Кима Брейтбурга (статья 2) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 20–37.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_20

V. BREITBURG

Gnesins Russian Academy of Music

THE ARCHITECTONICS OF MUSICAL: FROM JACK VIERTEL'S THEORY TO KIM BREITBURG'S PRACTICE (article 2)

This article explores current problems in the theoretical study of the genre's compositional and dramaturgic aspects of musicals. It is noted that foreign specialists – musicologists and theatre scholars – have fruitfully utilized a functional approach to such research over the past decades. This approach is supported by the theoretical concept outlined by American researcher J. Viertel in his book *The secret life of the American Musical* (2016). Drawing on numerous "classic" examples of the genre staged by Broadway theaters from the 1940s to the 2010s, the author seeks to identify and establish a "universal"

structural and compositional framework for the "ideal musical", one that is inherently determined by its dramatic specificity and conducive to the most successful stage "biography" of any given project. As noted in the article, the factual validity and unquestionable productivity of this theory can be "verified", on the one hand, by examples from the aforementioned Broadway productions, and on the other, by similar references to the works of renowned Russian composer Kim Breitburg. Particular attention is given to the musicals "Blue Cameo", "Dubrovsky", "Leonardo", "Casanova", and "Jane Eyre", staged between 2009 and 2014 and performed before the publication of J. Viertel's book, indicating a completely independent interpretation of the genre positioned in the work of our compatriot. Functional models of three key structural elements of the "ideal musical" – "production numbers", "songs for the stars" and "support numbers" ("tent poles") – are presented as the main points for a comparative analysis of the relevant theoretical positions (J. Viertel) and "artistic intentions" (K. Breitburg).

Keywords: composition and dramaturgy of musical, J. Viertel's functional theory, "production numbers", "songs for the stars", "tent poles", musical-theatrical works by K. Breitburg.

For citation: Breitburg V. The architectonics of musical: from Jack Viertel's theory to Kim Breitburg's practice (article 2). In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 20–37.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_20

На протяжении последних десятилетий жанр мюзикла завоевывает ведущие позиции в российском «легкожанровом» музыкальном театре, вступает в разнообразные «диалоги» с другими ответвлениями массовой музыкальной культуры и академическими жанрами, способствуя тем самым формированию весьма интересных и перспективных музыкально-театральных «микстов». Исходя из этого, прослеживается ярко выраженный интерес отечественной профессиональной аудитории (композиторов, музыкантов-исполнителей, либреттистов, режиссеров-постановщиков) к теоретическому осмыслению закономерных черт композиции и драматургии мюзикла. Следует заметить, что аналогичная тенденция наблюдается и в зарубежной специальной литературе, о чем свидетельствует появление ряда соответствующих изданий – монографий, проблемных статей, очерков и эссе.

В частности, заслуживает внимания обстоятельная и снабженная многочисленными примерами книга «Тайная жизнь американского мюзикла: Как строятся бродвейские шоу», опубликованная драматургом и театральным педагогом Джеком Виртелом (США) [1]. Автор книги основывается на изучении обширного художественного материала, связанного с более чем 70-летней историей «легкожанрового» музыкального театра Бродвея – от «Оклахомы!» Р. Роджерса и О. Хаммерстайна-мл. (1943) до «Гамильтона» Л.-М. Миранды (2015). Благодаря этому Дж. Виртел полагает возможным позиционировать функциональную композиционно-драматургическую схему, включающую в себя 17 основных структурных элементов и реализуемую в большинстве наиболее успешных и значимых бродвейских мюзиклов [1, p. 36]. Некоторые из упомянутых элементов, последовательно соотносимых с творческой практикой известного российского композитора Кима Брейтбурга, уже были освещены в специальной публикации (см.: [2]). Данная статья содержит характеристику других приоритетных положений теории Дж. Виртела, которые своеобразно перекликаются с концептуальными замыслами и архитектоникой мюзиклов К. Брейтбурга.

«Постановочный номер»

Масштабные и наполненные энергией «постановочные номера» («Production Numbers»), которые традиционно фигурируют в 1 действии бродвейского мюзикла (№№ 4–6), вслед за «начальными номерами» («Opening Numbers») и «песнями-желаниями» («I Want»), – именуются в книге Дж. Виртела «шумовыми» («The Noise»). Главная цель, подразумеваемая авторами в процессе репрезентации этих «шумовых» эпизодов и сцен, – предоставить зрителям некий «отдых» после интеллектуального и эмоционального сосредоточения, обусловленного восприятием предшествующего повествования. После завязки сюжета и выхода главных героев, рассказывающих аудитории о своих мечтах и намерениях, возникает необходимость в дополнительном энергетическом «импульсе». Исходя из этого, функциональное своеобразие «постановочных номеров» предопределяется их видимой развлекательностью – внешней зрелищностью, красочностью и мощным звуковым «дизайном».

Назовем соответствующие примеры, упоминаемые Дж. Виртелом: «Put On Your Sunday Clothes» из «Хэлло, Долли!»; «With a Little Bit of Luck» из «Моей прекрасной леди»; «Hasa Diga Eebowai» из «Книги Мормона» («The Book of Mormon»). Дополнить этот список могут

аналогичные образцы: «Sit Down, You're Rockin' the Boat» из мюзикла «Парни и куколки» (классический «шумовой» эпизод – весьма красочный, хотя и фактически не связанный с развертыванием сюжета); «Gaston» из мюзикла «Красавица и Чудовище» (протяженная сцена, включающая в себя эффектный танец с кружками в таверне; аудитории уже известно, что Гастон самовлюблен и не блещет умом, но «постановочный номер» способствует ускорению темпа действия); «Be Our Guest» из того же мюзикла (эпизод не влияет на характер взаимоотношений героев, однако является наиболее зрелищным моментом спектакля).

«Шумовой номер» – не просто «громкая музыка», призванная контрастно оттенить предшествующие и последующие номера; у Дж. Виртела она позиционируется в качестве стратегического инструмента, позволяющего управлять вниманием слушателей–зрителей. К середине 1 акта они уже перенасыщены информацией: познакомились с художественным миром, в котором разворачивается повествование, выслушали «исповеди» героев, повествующих о собственных устремлениях и заветных мечтах («песни-желания»). Чтобы избежать эмоционального утомления массовой аудитории, создатели мюзикла преподносят ей, образно говоря, «пиршество для глаз и для слуха». На протяжении «постановочного номера» присутствующие в зале могут попросту «расслабиться», не задумываясь о сюжетных перипетиях и с удовольствием воспринимая происходящее на сцене. Здесь на передний план выдвигаются ансамблевое мастерство исполнителей, яркая хореография, световые эффекты и красочные декорации. Возникает некая сюжетная «пауза»; если купировать соответствующий номер, общая линия повествования практически не утратит цельности, при этом слушатели–зрители обретают впечатляющий заряд энергии.

Характерный образец «постановочного номера» в творчестве К. Брейтбурга – «Любовь и деньги» из мюзикла «Дамское счастье»[1] – как будто противоречит законам развертывания линейного сюжета, поскольку на протяжении данной сцены повествование заведомо прерывается. Вместе с тем авторами успешно разрешается иная задача – стратегическая: три главные героини и женский балет во всеуслышание заявляют о своих идеалах. Разумеется, декларируемые здесь «жизненные ценности» представляются весьма спорными, а помыслы героинь не отличаются нравственной чистотой, однако преподносится это «коллективное высказывание» с большим размахом. Благодаря мощному драйву, свойственному данной сцене, «Любовь и деньги» уподобляется классическому «шоу-стопперу»: намеренное «торможение» действия служит видимым эмоциональным «импульсом» к последующему развитию. По завершении описываемой «шумовой разрядки» слушатель–зритель с удвоенным интересом предугадывает очередной сюжетный ход: что же будет дальше? «Постановочный номер» обретает функцию «неявного катализатора», способствующего дальнейшему возрастанию эмоционального напряжения в спектакле.

Действительно, «шумовые номера», согласно комментариям Дж. Виртела, представляют собой некие «импульсы к обновлению», воспринимаемые слушателем–зрителем с явным удовольствием. «Именно поэтому, – говорит К. Брейтбург, – в нашем мюзикле "Голубая камея" фигурирует музыкальный номер "Все люди носят маски" (№ 6). Что это – комментарий к событиям? Возможно. Однако более существенна здесь репрезентация фактически нового стиля и настроения, контрастная смена используемых выразительных средств: упомянутый номер – грациозно-танцевальный, к тому же пронизанный ощущением карнавальности. По завершении "Масок" утверждается во многом иная эмоциональная атмосфера. Это способствует повышению интереса публики к происходящему? Несомненно, способствует!» (Пример 1).

«Песня для звезды»

В каждом мюзикле присутствуют песни, написанные для главных героев, по терминологии Дж. Виртела, – «Песни для звезд» («Songs for the Stars»). В соответствии с логикой функционирования музыкального театра, обычно для исполнения названных ролей приглашаются либо ведущие артисты труппы (если речь идет о репертуарном учреждении), либо претенденты, отобранные в результате специальных конкурсных прослушиваний.

Например, К. Брейтбург, выступая в качестве продюсера собственных мюзиклов и готовя их к постановке в том или ином городе, периодически проводит «народные» кастинги – открытые просмотры с целью отбора наиболее ярких исполнителей для участия в данном проекте. Исходя из этого, допустимо утверждать, что «звезды» в его мюзиклах – не всегда известные артисты. Однако их «звездный» статус в заявленной иерархии героев определенного спектакля не может быть подвергнут сомнению.

Соотнося указанную специфику «песен для звезд» со структурно-композиционными особенностями мюзиклов, отметим, что подобные музыкальные номера традиционно вводятся в определенных точках развития сюжета. Чаще всего «песня для звезды» трактуется в качестве не-

коего «музыкального монолога» главного героя – пространного высказывания, сопровождаемого «паузой» в развертывании сюжета. Благодаря этому герой обретает возможность поведать аудитории волнующие его мысли и чувства. Именно такие номера Дж. Виртел называет «выходами звезд» («Star Turns»), подразумевая, что в этих ариях и песнях-«монологах» должен наилучшим образом реализоваться артистический потенциал исполнителя – его вокальные и актерские возможности, хореографическое мастерство и т. д. Упомянутые «выходы», как правило, располагаются в мюзиклах ближе к финалу 1-го или в середине 2 акта.

Иногда в спектакле фигурируют несколько «песен для звезд». В проектах К. Брейтбурга явственно прослеживается эта закономерность, что может быть подтверждено сравнительным анализом соответствующих номеров, исполняемых главными героями – к примеру, мужскими персонажами – в различных мюзиклах данного автора (Таблица 1).

Таблица 1

Название мюзикла	Первое действие	Второе действие
«Голубая камея»	2	1
«Джейн Эйр»	1	-
«Александр Невский»	1	1
«Казанова»	1	1
«Леонардо»	2	2
«Парижские тайны»	1	1

К примеру, главный мужской персонаж в мюзикле «Джейн Эйр» – сэр Рочестер, человек с трудным характером, обуреваемый страстями и внутренними противоречиями. Он не является титульным (заглавным) героем, и, согласно традиции, в партии Рочестера содержится лишь одна развернутая ария – «Странница-душа» из 1 действия. Однако это сольное высказывание позволяет обозначенному персонажу раскрыть всю сложность и многогранность своей натуры[2]:

Каждый в этом мире одинок,
Даже в счастье не верим,
И любая встреча – лишь пролог
К новым тягостным потерям,
Находим, теряем – всему свой срок...

Искренне протягивая руку,
Призрачной мечтой живем,
Разочарованье, как науку,
Постигая день за днем,
И горечь разлуки по капле пьем…

Странница-душа летит на свет,
Летит на свет, и что все это значит?
Простой вопрос – простой ответ:
Душа не может в мире жить иначе.

Странница-душа, к чему мечты? –
Кто ждет улыбки, первый и заплачет,
Пусть каждый миг рискуешь ты,
Но не умеешь в мире жить иначе.

В мюзиклах последних десятилетий как за рубежом, так и в России нередко используется другой прием, благоприятствующий позиционированию соответствующей песни в контексте спектакля, – адаптация ранее сочиненного «готового хита». Согласно комментарию К. Брейтбурга, «именно так происходило с моими известными песнями, которые вошли в репертуар отечественных звезд музыкальной эстрады. Например, песня "Дай мне руку" – предфинальный дуэт из мюзикла "Джейн Эйр" – исполнялась Ларисой Долиной и Александром Панайотовым; "Ненавижу" – дуэт Ромео и Джульетты из одноименного мюзикла (сцена рокового расставания влюбленных во 2 акте) – Людмилой Гурченко и Борисом Моисеевым; ария "Художник" из мюзикла "Леонардо", представляющая аудитории заглавного героя, фигурировала в концертных программах Валерия Леонтьева[3]» (Пример 2).

«Опорный номер»

Термин «опорный номер» («Tent Pole», букв. «столб») используется Дж. Виртелом для обозначения важнейших элементов архитектоники музыкального спектакля – сцен и эпизодов, способных удержать внимание зрителя в тех случаях, когда сюжетное развитие утрачивает исходную целеустремленность и динамику (подобно столбам, удерживающим купол циркового шатра). В числе упомянутых конструктивных элементов фигурируют и ключевые сюжетные ходы, вокруг которых последовательно выстраивается композиционная структура того или иного акта. Соответствующие номера (к примеру, финал 1 действия, начало или «кульминационная» середина 2-го) традиционно образуют драматургический каркас театрального спектакля.

Как утверждает Дж. Виртел, общепринятое (линейное) сюжетное развитие в мюзикле чаще всего оказывается чрезмерно протяженным для того, чтобы оптимальный «энергетический ресурс» проекта мог быть гарантирован лишь присутствием завязки и финала. Поэтому на протяжении указанного развития с интервалом 15–20 минут авторами должны целенаправленно инспирироваться нагнетания слушательских–зрительских эмоций. Речь идет о технически

сложных, массовых или визуально эффектных номерах, увлекающих аудиторию, побуждающих ее концентрироваться на сценическом действии. Кроме того, упомянутые номера благоприятствуют «обновленному» позиционированию «драматической истории», когда ее целостное восприятие уже практически сформировалось.

Отсюда проистекает, в свою очередь, и функциональная специфика «опорных номеров», подчеркиваемая Дж. Виртелом. Купирование любого из них приводит к дискретности (или, по крайней мере, к «рассредоточению») заявленного сюжета. Если же осуществить сходную операцию с «постановочным номером», спектакль лишится некой зрелищности и динамики, но собственно «история» и магистральная сюжетная линия в данной ситуации не пострадают. Исходя из этого, допустимо утверждать, что «опорные номера» способствуют обеспечению смыслового единства происходящего, формируют необходимую эмоциональную атмосферу, в то время как шумные «постановочные номера» благоприятствуют лишь нагнетанию драйва и росту зрелищности, создавая у слушателей–зрителей ощущение «театрального праздника».

В мюзиклах К. Брейтбурга соответствующая дифференциация обусловливается «классической» структурой видимого большинства спектаклей. При этом «опорные номера» зачастую характеризуются подчеркнутой масштабностью и преобладанием эстрадной стилистики (выход ансамбля или хора, поддерживаемого, как правило, мощным современным битом). Наглядным подтверждением сказанному является эпизод «Мы ни в чем не виноваты» из 2 акта мюзикла «Голубая камея». Упомянутая ансамблевая сцена, динамичная и экспрессивная, фактически соотносится с достигнутым максимальным размахом придворной интриги вокруг княжны Таракановой. Обозначенный эпизод не только благоприятствует интенсивному сюжетному развитию, весьма рельефно очерчивая эмоциональную атмосферу происходящего в «Казематах Петропавловской крепости», но и придает слушательскому–зрительскому восприятию мощный «заряд адреналина» и визуальный драйв. Вот почему данный «опорный номер» представляется образцовой «иллюстрацией» к теоретическим рассуждениям Дж. Виртела, что может быть «удостоверено» подробными комментариями.

Согласно рассматриваемой теории, местоположение «опорного номера» в спектакле обычно соответствует моменту, когда внимание слушателей–зрителей чаще всего ослабевает и рассеивается (как правило, через 40–50 минут после начала действия). В «Голубой камее» этот номер позиционируется во 2 акте: лирическая сюжетная линия Таракановой и Орлова уже явственно очерчена, а политические интриги Екатерины II приобретают слишком зловещий характер. Массовая сцена в тюрьме, исполняемая примерно через 40 минут после антракта, эмоционально «заряжает» аудиторию, не допуская вероятного снижения общего драматического накала перед близящейся финальной развязкой.

В комментариях Дж. Виртела подчеркивается, что «опорный номер» зачастую привносит в развитие заостренные контрасты. Действительно, в «Казематах Петропавловской крепости» главенствовавшая ранее атмосфера пышных «интерьерных» балов, изысканных оркестровых звучаний и академического пения в духе условного барокко (номер Екатерины «Зачем нужны мужчины»), лишь ненадолго оттеняемая романтически-экспрессивной арией графа Орлова «Зачем мне жить?», как будто «исчезает». Слушатели–зрители внезапно погружаются в мрачную обстановку, формируемую жестким современным битом, агрессивной хореографией и весьма «реалистичным» оформлением тюремного быта, где насилие изначально предопределяет существование узников. Этот «постановочный номер» характеризуется ярко выраженным драйвом, способствующим резкой смене эмоциональных состояний аудитории: от предшествующего сопереживания лирическим героям до невольного подчинения суггестивному воздействию наблюдаемых шокирующих мизансцен и звуковой (ритмической) остинатности. При этом, однако, характеризуемые эпизоды не утрачивают видимой связи с магистральной линией сюжета.

Как отмечает Дж. Виртел, художественно убедительное воплощение того или иного «опорного номера» зачастую предопределяет необходимость участия большого ансамблевого коллектива. Действительно, сцена, запечатлевающая узников Петропавловской крепости, фактически олицетворяет «голос народа» – множества «простых людей», искалеченных беспощадными «жерновами истории». Фраза «Мы ни в чем не виноваты» представляется их отчаянным призывом о помощи и милосердии, который пробуждает весьма актуальные коннотации и незамедлительно улавливается массовой аудиторией. По мнению Дж. Виртела, присутствие в спектакле хотя бы одного соответствующего номера позволяет аудитории оценить реальные масштабы воссоздаваемых событий: это повествование заведомо не ограничивается давнишней «историей двух влюбленных», обозначая гораздо более внушительную перспективу (хотя бы и с элементами гротеска). Купировав названный

эпизод, режиссер-постановщик не исказит формальную логику сюжета о заточении «таинственной княжны», однако авторский художественный замысел неизбежно утратит присущую ему многоплановость.

Итак, согласно теории Дж. Виртела, сцена «Мы ни в чем не виноваты» является «опорным номером», безусловно соответствующим «классической» жанровой традиции. Выполняя значимую архитектоническую функцию по отношению к спектаклю в целом, упомянутый номер инспирирует активный слушательский–зрительский отклик, предопределяя вполне заинтересованное восприятие последующего финала.

В мюзикле «Дубровский»[4] аналогичной ролью по отношению к драматургии целого наделен хоровой эпизод «Лиха беда начало», предваряющий «финальную зону» 1 акта. При этом данному «опорному номеру» присуще видимое функциональное своеобразие. Хор «Лиха беда начало» запечатлевает резкий и неожиданный сюжетный перелом, акцентируемый при помощи столь же «непредсказуемой» стилистической «модуляции» в сферу хард-рока. Мощный драйв, характерный для обозначенного эпизода, способствует немедленному превращению «исторического повествования» о событиях «пушкинской эпохи» в современное «рок-оперное шоу». Тем самым приобретает специфическую окраску и позднейший финал 1 акта, заведомо «дистанцируемый» от сколько-нибудь явных параллелей с «костюмированными драмами» прошлого.

По мнению Дж. Виртела, «опорные номера» зачастую предполагают наглядную демонстрацию некой «силы», противостоящей героям. В «Дубровском» хоровой эпизод «Лиха беда начало» запечатлевает стихийную энергию восставших крестьян, решившихся на открытый бунт против своевластия Троекурова и продажных чиновников. Этот народный бунт, по выражению А. Пушкина, «бессмысленный и беспощадный», отнюдь не ограничивается реальными «носителями зла»: бушующая толпа готова безжалостно расправиться с любыми попытками сопротивления или хотя бы здравомыслия. Вот почему указанный «опорный номер» ассоциируется с неудержимой стихией и агрессивной мощью: на аудиторию в буквальном смысле обрушивается «звуковая лавина», которая сразу же безоговорочно увлекает всех слушателей–зрителей.

При этом хор «Лиха беда начало» отнюдь не «диссонирует» общей атмосфере возвышенной лирики и романтического пафоса, которая главенствует в «Дубровском». Напротив, «рок-стихия» уподобляется некоему контрапункту, выявляющему скрытые взаимосвязи лирических переживаний и разнообразных проявлений целеустремленной действенности. Отнюдь не случайно подобные «энергетические импульсы», как правило, соседствуют с выходами на сцену главного героя Владимира Дубровского. Упомянутая закономерность наблюдается и в данном случае. «Лиха беда начало» предваряет финал 1 акта – арию Владимира «Холодное сердце»: главный герой клянется отомстить всем, кто виновен в смерти его отца и разорении родового поместья.

Если сцена «Мы ни в чем не виноваты» в «Голубой камее» представляется зримым воплощением безысходности, то «Лиха беда начало» – олицетворение агрессивного куража (Пример 3). В обоих случаях традиции динамичных массовых сцен, сформированные русской оперной классикой, и специфические принципы «рок-театральности» образуют некий «сплав», который позволяет достичь максимально яркого и убедительного воздействия на слушательскую–зрительскую аудиторию.

«Главное событие» vs «11-часовой номер»

В теории Дж. Виртела «главному событию» («The Main Event») отведена роль кульминации сюжетного развития – это момент, когда разрешаются основные коллизии и судьба героев, наконец, становится для аудитории вполне очевидной. При этом «главное событие» наделено другим значением по сравнению с «главным событием», о котором упоминает К. Станиславский, характеризуя собственный «метод действенного анализа» [3, с. 12]. У Дж. Виртела подразумевается один из элементов драматургической структуры конкретного жанра – мюзикла, и соответствующие авторские обоснования порождают немало вопросов. Проблема заключена в том, что «главное событие» у Дж. Виртела фактически сближается с другим, весьма распространенным термином, используемым в современной теории и практике театра мюзикла, а именно «11-часовым номером» («11-o'clock number»).

Следует напомнить: «11-часовой номер» в условиях данного жанра – масштабный сольный эпизод или ансамблевая сцена, позиционируемые в непосредственной близости от финала 2 акта. Названный термин получил распространение в тот период, когда все бродвейские спектакли начинались вечером, в половине девятого. К 11 часам, согласно утвердившемуся мнению специалистов, как правило, обнаруживалась заметная усталость аудитории. Подразумеваемый негативный эффект нужно было преодолеть, вызвав у слушателей–зрителей яркий «всплеск» эмоций и тем самым обновив складывающееся впечатление от исполняемого спектакля.

Однако «11-часовой номер» лишь иногда может именоваться «главным событием» в развертываемом сюжете. Как свидетельствует художественная практика, упомянутый номер – преимущественно *эмоциональная* кульминация. Выбор для него соответствующей формы обычно предопределяется контекстом: если в мюзикле доминируют коллективные ценности (хрестоматийный пример – «Оклахома!»), эта кульминация, скорее всего, окажется ансамблевой сценой, если же центральное место отведено судьбе конкретного персонажа – более уместен масштабный и яркий сольный эпизод. Впрочем, независимо от конкретного решения авторов, «11-часовые номера» традиционно являются (или должны являться) так называемыми «шоу-стопперами», приостанавливающими действие.

В качестве подтверждения сошлемся на широко известные образцы, представленные в классических и современных мюзиклах: «Rose's Turn» (соло) – «Цыганка»; «Memory» (соло) – «Кошки»; «Shall We Dance?» (дуэт) – «Король и я»; «Cabaret» (соло) – «Кабаре»; «The American Dream» (соло, перерастающее в групповой номер) – «Мисс Сайгон»; «For Good» (дуэт) – «Злая»; «Oklahoma!» (массовая сцена) – «Оклахома!»; «The 42nd Street Ballet» (групповой номер) – «Сорок Вторая улица» и др.

Между тем, исходя из упомянутой композиционной схемы Дж. Виртела, завершающий временной отрезок спектакля исчерпывается только тремя этапами:

– «главным событием» («The Main Event»), приближающим действие к развязке и подразумевающим участие нескольких героев (включая протагониста и антагониста, хотя возможны исключения);

– демонстрацией его «важнейшего результата» («the all-important result») в ходе «Предпоследней сцены» («The Next-to-Last Scene»);

– финалом («The End»).

Таким образом, прослеживается необходимость определенной дифференциации соотносимых терминов. К примеру, в мюзикле «Кабаре» одноименное соло героини выступает и кульминацией сюжета – по мнению Дж. Виртела, «главным событием» (здесь окончательно утверждаются «дистанцированность» Салли Боулз от реалий фашистской Германии и нежелание покидать работу в кабаре), – и «11-часовым номером». В мюзикле «Отверженные» соответствующий «11-часовой номер» – ария Жана Вальжана «Bring Him Home» – предшествует «главному событию» (падению баррикад и смерти Гавроша).

Обратимся к творчеству К. Брейтбурга. Показательным образцом «главного события», трактованного, условно говоря, «по Дж. Виртелу», является номер «Эдельвейсы» из мюзикла «Рок» – масштабная сцена дуэли князя Валентина Репнина с Ростовцевым[5]. Это весьма протяженный музыкальный номер сквозного развития (более 7 минут сценического времени), включающий в себя лаконичные диалоги, сольное и ансамблевое пение, завершаемый трагической кульминацией – роковым выстрелом.

В свою очередь, «11-часовым номером» у К. Брейтбурга чаще всего становится кульминационная ария в конце 2 акта с выраженными чертами лирического эстрадного шлягера и балладной патетики. Отмеченное стилевое взаимодействие позволяет не только придать образную многоплановость заключительной «исповеди героя», но и достичь максимального эффекта сольного высказывания, порождающего яркий эмоциональный отклик у слушателей–зрителей и предшествующего финальной сцене.

Подобные различия вполне закономерно предопределяют функциональную специфику «11-часового номера» и «главного события», как правило, не совпадающих в мюзиклах К. Брейтбурга. При этом музыкальные средства концентрируются на запечатлении внутренней динамики героя, а не сценического разрешения конфликта. Композитор изначально побуждает слушателя–зрителя к осмыслению свершившейся трагедии или триумфа в процессе музыкального высказывания («11-часовой номер») и лишь затем стремится развить достигнутое впечатление, используя внешние сценические события. Вот почему его мюзиклы нередко вызывают ассоциации с последовательностью ярких эстрадных номеров, контрастирующих друг другу. В соответствующем контексте «11-часовой номер» уподобляется бенефису определенного солиста – реальной возможности с блеском продемонстрировать свой исполнительский потенциал. Развитие сюжетных перипетий в указанные моменты фактически приостанавливается.

Например, в мюзикле «Дамское счастье» типичным «11-часовым номером» предстает ария Море «Я еще могу любить». Лишь после нее происходит главное событие – разоблачение преступлений отрицательного героя Бурдонкля. В мюзикле «Казанова» аналогичным примером является песня Терезы «Один из тысячи», по завершении которой разворачивается «финальная битва» между Казановой и его недругами[7]. А в мюзикле «Дубровский» ария Маши «Еще раз про любовь» непосредственно предшествует сюжетной кульминации – венчанию героини с князем Верейским.

У К. Брейтбурга «11-часовой номер» – это подготовка к финалу, его эмоциональное пред-

восхищение. Напротив, «главное событие» (разрешение ключевых сюжетных перипетий) обычно репрезентируется на протяжении финального ансамбля или динамичной сцены, предваряющей «11-часовой номер» либо следующей за ним, когда герой подводит основные итоги произошедшего.

Зачастую «11-часовой номер» строится в мюзиклах К. Брейтбурга по выверенным «сценариям» поп-рок-баллад, позволяющим добиться необходимого эмоционального воздействия на аудиторию. Отметим три основных приема, используемых композитором:

1) упомянутые номера чаще всего начинаются как бы исподволь, вызывая тем самым ассоциации с лирическими «песнями-размышлениями»;

2) приглушенное, почти интимное вступление затем сменяется последовательным нагнетанием в условиях весьма насыщенного оркестрового изложения (симфонический состав и рок-группа);

3) в завершающем построении, как правило, фигурирует модуляционный оборот или «тесситурная кульминация» – максимально высокая нота, акцентируемая исполнителем. В данный момент зрители, невольно «отвлекаясь» от сюжетного развития, сопереживают физическому усилию артиста. Если певец достигает необходимой эмоциональной убедительности, исполняя подобную «кульминацию», зал взрывается аплодисментами. Этот классический прием, с давних пор утвердившийся в музыкальном театре, способствует превращению внешне статичного эпизода или сцены в одну из «вершин» спектакля.

Показательным образцом «11-часового номера» является ария Море «Еще могу любить» из мюзикла «Дамское счастье» (Пример 4).

На основании вышесказанного можно сделать вывод: в книге Дж. Виртела представлены эвристические положения, которые позволяют сформулировать законы структурирования музыкально-театральной формы, используемые в самых различных внутрижанровых разновидностях бродвейских мюзиклов. Работа Дж. Виртела опирается на структурно-функциональный анализ многочисленных произведений, относящихся и к определенному «канону» (а именно к бродвейской «классике» середины XX столетия), и к новейшей эпохе. Об этом свидетельствуют авторские описания ряда современных мюзиклов, успешно исполнявшихся на Бродвее в 2000–2010-х годах: «Злая» («Wicked», 2003), «Книга Мормона» («The Book of Mormon», 2011), «Гамильтон» (2015) и др. Упоминаются Дж. Виртелом и более радикальные в художественном плане сценические опыты, например, «Весеннее пробуждение» («Spring Awakening», 2006) и «Американский идиот» («American Idiot», 2009).

Резюме Дж. Виртела, которое едва ли может быть оспорено, гласит: чем более явно конкретные мюзиклы ориентируются на воссоздаваемую им «классическую схему», тем более вероятен их успех – не только сугубо коммерческий, но и художественный. Безусловно, упомянутая структурно-функциональная архитектоника не является универсальной, пригодной к использованию в любом спектакле. Она представляется заведомо неэффективной (либо малоэффективной) в тех случаях, когда авторы осознанно предпринимают своего рода художественный эксперимент, как бы «абстрагируясь» от реакции вероятных слушателей–зрителей или стремясь игнорировать правила элементарной драматургической логики в угоду некоему эпатажу, рассчитывая на поддержку нынешних «ценителей искусства» либерального толка. Наряду с этим, излагаемая теория Дж. Виртела вполне органично соотносится с большинством *успешных* мюзиклов, обращенных к умам и сердцам массовой публики: ведь названная аудитория, по выражению И. Берлина, олицетворяет собой «подлинную душу страны» (цит. по: [4, с. 134]).

В равной степени приверженцем указанной тенденции является К. Брейтбург, на протяжении 2010–2020-х годов – один из популярнейших российских создателей мюзиклов, о чем свидетельствуют внушительное количество его произведений, успешно поставленных в различных городах нашей страны, а также множественные экспертные отзывы по поводу уровня сценического воплощения, который неизменно достигается К. Брейтбургом в качестве продюсера собственных проектов. Он является принципиальным сторонником музыкальных спектаклей в упомянутом жанре, целенаправленно ориентируемых на самую широкую аудиторию, и рассматривает мюзикл как явление массовой культуры, относящееся в равной мере к театральному искусству и шоу-бизнесу. Известный тезис «Публика всегда права» фактически выражает творческое кредо К. Брейтбурга [5, с. 6], последовательно реализуясь в его сочинениях последних лет и нередко инспирируя содержательные профессиональные дискуссии о судьбах отечественного «легкожанрового» театра.

Как видим, «образцовые» схемы построения мюзиклов, приводимые Дж. Виртелом, в большинстве случаев соответствуют важнейшим структурным особенностям мюзиклов К. Брейтбурга, что наглядно подтверждается представленными выше аналитическими наблюдениями. При этом следует учитывать

хронологическую «дистанцию»: книга Дж. Виртела увидела свет в 2016 году; мюзиклы создаются и ставятся К. Брейтбургом, начиная с 2009 года. Иными словами, в процессе творчества, не ориентируясь на предписанные кем-либо заранее «маршруты», композитору фактически удалось выявить и вполне осознанно адаптировать к решаемым художественным задачам оптимальную архитектонику мюзикла, которую Дж. Виртел позднее назвал «канонической».

Этот своеобразный «канонический» феномен – отнюдь не застывшая форма, что в равной степени осознают и Дж. Виртел, и К. Брейтбург. Подразумевается лишь основополагающая, причем довольно гибкая структурная модель, на которую традиционно опираются наши современники – авторы художественно значимых произведений совершенно различного характера и содержания в обозначенном жанре. «Невозможно творить великое искусство, пока не поймешь, как оно создавалось в прошлом, даже если после этого будешь работать в собственной оригинальной манере», – пишет известный английский драматург и сценарист Дж. Вулфорд, именуя «великим искусством» произведения для театра мюзикла новейшей эпохи [6, p. 12].

Главенство непосредственной эмоциональной реакции над углубленным постижением психологических коллизий или интеллектуальных проблем является основным фактором возникновения и сохранения актуального публичного интереса к жанру мюзикла. Формирование определенных композиционных и драматургических традиций, присущих данному жанру, обусловливается именно этим: они формировались в процессе непосредственного воплощения многочисленных проектов и осмысления соответствующего профессионального опыта – горьких разочарований и творческих побед авторов и постановщиков на протяжении многих десятилетий. У массовой аудитории в России восприятие музыки и искусства в целом – прежде всего *эмоциональное*. Отмеченная исходная посылка закономерно обусловливает, по мнению С. Эйзенштейна, рецепцию художественного творчества «через живую игру страстей» [7, с. 290].

Размышляя о путях развития современного отечественного мюзикла, К. Брейтбург отмечает: «У нас нет другой массовой аудитории – она такая, какая есть, и не считаться с ней, с ее потребностями и вкусами, значит противопоставлять себя самой сути существования жанра <…>» [8, с. 13]. Иными словами, коммерческий успех в данной жанровой сфере закономерно связан с формой и содержанием, художественной и социокультурной значимостью конкретного музыкально-театрального произведения.

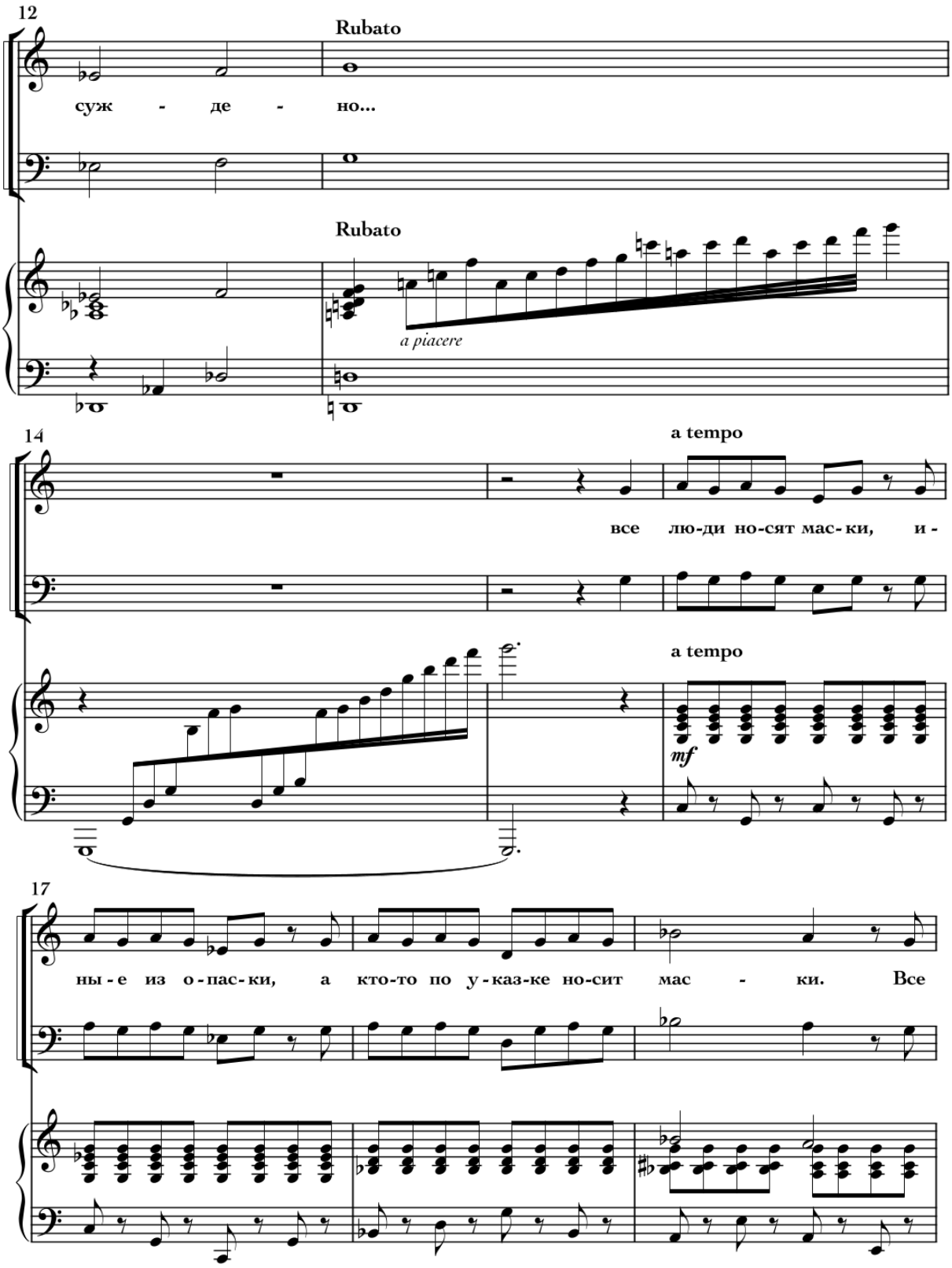
ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Автор либретто и поэтических текстов – М. Марфин.
[2] Автор либретто и поэтических текстов – К. Кавалерян.
[3] Автор либретто и песенных текстов – Е. Муравьев.
[4] Автор либретто и поэтических текстов – К. Кавалерян.
[5] В теории К. Станиславского «главное событие» – итоговое смыслообразующее событие, которое происходит в заключительной части спектакля (иногда уже после его завершения – в сознании зрителя). Оно содержит в себе зерно режиссерской «сверхзадачи» и окончательно проясняет идею произведения. Именно благодаря «главному событию» и герой, и зритель могут получить необходимый ответ на основной вопрос пьесы.
[6] Автор либретто – М. Марфин, автор поэтических текстов – Е. Муравьев.
[7] Автор либретто и песенных текстов – Е. Муравьев.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Мюзикл «Голубая камея».
Хор горожан «Все люди носят маски»




12
Rubato
суж - де - но...
Rubato
a piacere
14
a tempo
все лю-ди но-сят мас-ки, и -
a tempo
mf
17
ны-е из о-пас-ки, а кто-то по у-каз-ке но-сит мас - ки. Все


20
лю-ди но-сят мас-ки, чтоб из-бе-жать ог-лас-ки и чтоб до-бить-ся лас-ки, все
23
лю-ди но-сят маск-и, все лю - ди но - сят ма - - -
26
ски. И пусть со мно-ю вы до-
mp

Пример 2. Мюзикл «Леонардо». Ария Леонардо

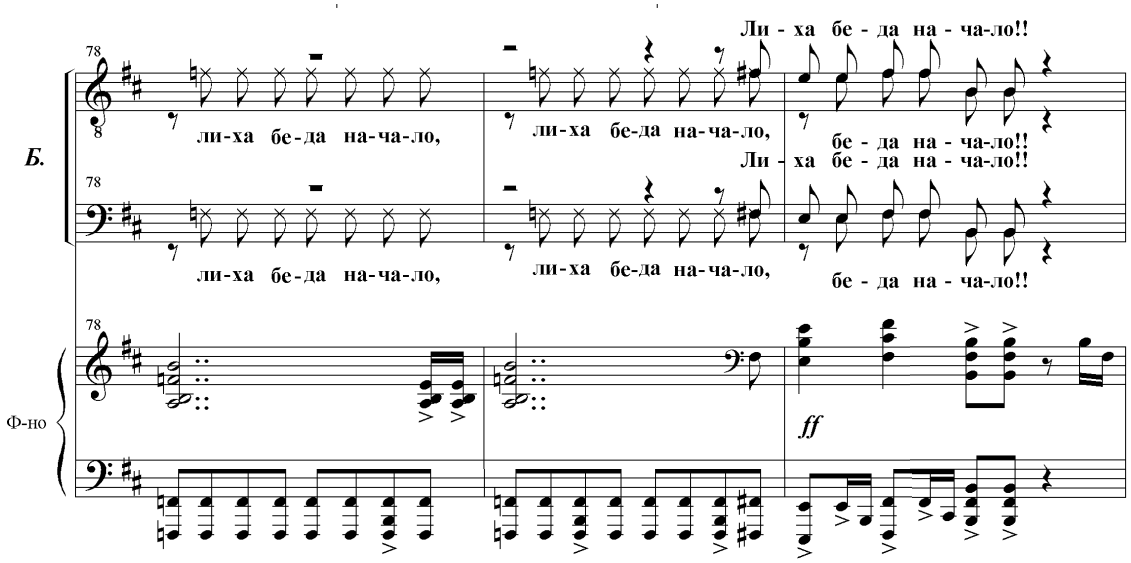




Пример 3. Мюзикл «Дубровский». Хор «Лиха беда начало»




Б.
ха бе-да на-ча-ло, вы от-пи-рай - те под-ва-лы, кто сло-во по-пе-рёк, то-
часть баритонов поёт тему!
О - - - - о-оо...
Ф-но
му и ви-лы в/бок. Ли-ха бе-да на-ча-ло, но толь-ко э - то-го ма-ло, а
тенора ---
(несколько человек)
про-тив кто по-шёл, тех о-жи-да-ет кол.
(часть не поёт)
Ли-ха бе-да на-ча-ло,
(часть не поёт)
Ли-ха бе-да на-ча-ло,



Пример 4. Мюзикл «Дамское счастье». Ария Море





ЛИТЕРАТУРА

1. *Viertel J.* The secret life of the American musical: How Broadway shows are built. New York: Sarah Crichton Books, 2016. 336 p.
2. *Брейтбург В. В.* Архитектоника мюзикла: от теории Джека Виртела к практике Кима Брейтбурга (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 105–117.
3. *Станиславский К. С.* Искусство представления: Классические этюды актерского тренинга. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. 192 с.
4. *Брейтбург В. В.* Жанр эстрадного мюзикла в творчестве Кима Брейтбурга: монография. М.: Композитор, 2019. 240 с.
5. *Брейтбург К. А.* «Развлечение – неплохое слово» // Музыкальный журнал. 2025. № 1. С. 2–11.
6. *Woolford J.* How Musicals Work. London: Nick Hern Books, 2013. 320 p.
7. *Эйзенштейн С. М.* Монтаж аттракционов / публ. В. В. Забродина // Вопросы театра. 2016. № 1–2. С. 281–297.
8. *Брейтбург К. А., Брейтбург В. В.* Мюзикл: искусство и коммерция: учебное пособие. СПб.: Лань – Планета музыки, 2020. 288 с.

REFERENCES

1. *Viertel J.* The secret life of the American musical: How Broadway shows are built. New York: Sarah Crichton Books, 2016. 336 p.
2. *Breytburg V*. Arkhitektonika myuzikla: ot teorii Dzheka Virtela k praktike Kima Breytburga (statya 1) [The architectonics of musical: from Jack Virtel's theory to Kim Breitburg's practice (article 1)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2026. No. 2. Pp. 105–117.
3. *Stanislavskiy K.* Iskusstvo predstavleniya: Klassicheskie etyudy akterskogo treninga [The Art of Performance: The classical studies of actor's training]. St. Petersburg: Azbuka-Attikus, 2014. 192 p.
4. *Breytburg V.* Zhanr estradnogo myuzikla v tvorchestve Kima Breytburga [The genre of variety musical in the works by Kim Breitburg]: a monograph. Moscow: Kompozitor, 2019. 240 p.
5. *Breytburg K.* «Razvlechenie – neplokhoe slovo» ["An Entertainment is a Quite Good Word"]. In: Muzykal'nyj zhurnal [Musical Journal]. 2025. No. 1. Pp. 2–11.
6. *Woolford J.* How Musicals Work. London: Nick Hern Books, 2013. 320 p.
7. *Eyzenshteyn S.* Montazh attraktsionov [The Montage of Attractions]. Publ. by V. Zabrodin. In: Voprosy teatra [Problems of Theatre]. 2016. No. 1–2. Pp. 281–297.
8. *Breytburg K., Breytburg V.* Myuzikl: iskusstvo i kommertsiya [Musical: The Art and Commerce]: a textbook. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2020. 288 p.

Брейтбург Валерия Вячеславовна
кандидат искусствоведения, профессор кафедры мюзикла и шоу-программ
Российская академия музыки им. Гнесиных
Россия, 121069, Москва
5291685@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5220-0918

Valeria V. Breitburg
Ph. D. (Art), Professor at the Department of Musical and Show Programs
Gnesins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
5291685@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5220-0918

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

УДК 78.071: 378.978 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_38*

К. А. ЖАБИНСКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ И МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ФАКТЫ В СВЕТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКИ И ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ

В данной статье освещается непродолжительный период сотрудничества прославленного итальянского пианиста, композитора и педагога с Московской консерваторией: в течение 1890/1891 учебного года 24-летний профессор Ф. Бузони преподавал здесь на фортепианном отделении. После этого он решил, вопреки ожиданиям учащихся-энтузиастов и директора консерватории В. Сафонова, не продлевать заключенный контракт, отправившись в США (Бостон, далее – Нью-Йорк), а по возвращении – в Германию. Столь неожиданная «перемена участи» впоследствии вызвала разнообразные предположения и догадки, изложенные первоначально в «околомузыкальной» беллетристике (повесть «В музыкальной бурсе» А. Шепелевского), затем – на страницах исследовательской литературы (монография Г. Когана и позднейшие музыковедческие публикации о Ф. Бузони). В статье предпринят опыт документированного исследования тогдашних событий: с одной стороны, учитываются мемуарные свидетельства отечественных музыкантов, тесно связанных с Московской консерваторией на рубеже XIX–XX столетий (А. Гольденвейзер, Е. Гнесина, С. Василенко и т. д.), с другой, – фактические «итоги» преподавательской деятельности Ф. Бузони в Москве, зафиксированные на страницах официального документа – Отчета Московского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1890/1891 год (включая консерваторию, финансируемую ИРМО и ему «подведомственную»). Сопоставление указанных свидетельств и статистических данных позволяет сделать вывод о недостаточной подготовленности молодого педагога к работе в тогдашней России (поверхностное восприятие преобладающего контингента обучаемых, существенные языковые проблемы, весьма приблизительная осведомленность о финансовых условиях и т. д.). Отсюда проистекает необходимость более объективного и многостороннего освещения «московского периода» в современных биографиях Ф. Бузони.

Ключевые слова: Ф. Бузони, педагогическая деятельность, Московская консерватория, В. Сафонов, Московское отделение ИРМО.

Для цитирования: Жабинский К. А. Ферруччо Бузони и Московская консерватория: исторические факты в свете музыкальной беллетристики и документальных материалов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 38–45.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_38

K. ZHABINSKY
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

FERRUCCIO BUSONI AND MOSCOW CONSERVATORY: HISTORICAL FACTS IN THE LIGHT OF MUSICAL FICTION AND DOCUMENTARY MATERIALS

The article examines the short-lived collaboration of the renowned Italian pianist, composer, and pedagogue with the Moscow Conservatory: during the 1890/1891 academic year, 24-year-old Professor

F. Busoni taught in the piano department there. Afterward, contrary to the expectations of enthusiastic students and the Conservatory's director, V. Safonov, he decided not to renew his contract, departing for the United States (Boston, further New York), and after return – for Germany. This unexpected "change of fortune" subsequently gave rise to a variety of assumptions and conjectures, initially presented in non-musical fiction (A. Shepelevsky's tale "In the Musical Seminary"), then in scholarly literature (G. Kogan's monograph and later musicological publications on F. Busoni). The article attempts a documented study of the events of that time, which, on the one hand, takes into account the memoirs of Russian musicians closely associated with the Moscow Conservatory at the turn of the 20th century (A. Goldenveiser, E. Gnesina, S. Vasilenko, etc.), and on the other hand, relies on the actual "results" of F. Busoni's teaching activity in Moscow, recorded in the pages of an official document – the Report of the Moscow Branch of the Imperial Russian Musical Society for 1890/1891 (including the Conservatory, financed by the IRMS and "subordinated" to it). A comparison of the aforementioned testimonies and statistical facts allows us to conclude that the young teacher was insufficiently prepared for work in Russia at that time (a superficial perception of the predominant contingent of students, significant language problems, a very rough understanding of financial conditions, etc.). This necessitates a more objective and comprehensive coverage of the "Moscow period" in modern biographies of F. Busoni.

Keywords: F. Busoni, pedagogical activities, Moscow Conservatory, V. Safonov, Moscow Branch of Imperial Russian Music Society.

For citation: Zhabinsky K. Ferruccio Busoni and Moscow Conservatory: historical facts in the light of musical fiction and documentary materials. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 38–45.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_38

Среди наиболее памятных событий, которыми ознаменовался 1890/1891 учебный год в Московской консерватории, несомненно, запечатлелась педагогическая деятельность 24-летнего Ферруччо Бузони – выдающегося пианиста, композитора, педагога с мировым именем, а в этот период новоиспеченного «сверхштатного профессора второй степени» (профессорское звание было присвоено Ф. Бузони лишь несколькими месяцами ранее). На поверхностный взгляд, преподавательская работа в Москве складывалась для молодого музыканта весьма благоприятно. В его класс были зачислены 30 учеников, что в полтора раза превышало изначальную договоренность [1, с. 71; 2, с. 88]; при этом директор консерватории В. Сафонов передал Ф. Бузони значительную часть своего класса[1]. Названное обстоятельство, впрочем, не мешало новому профессору вести довольно активную исполнительскую деятельность (включая гастрольные поездки), уделять существенное внимание методической работе (именно в Москве была завершена работа над весьма популярной и сегодня редакцией баховских «Инвенций и симфоний»), etc. Тем более разочаровывающей выглядела новость, обнародованная в конце учебного года: Ф. Бузони решил не продлевать контракт с Московской консерваторией, отправившись за океан – в далекий Бостон (США), где набирала силу «New England Conservatory». Чем же мотивировалось указанное решение молодого педагога?

Формальные мотивы этого переезда – финансовые и организационные – как будто не представлялись «тайной за семью печатями». Во-первых, из переписки Ф. Бузони и В. Сафонова, предшествовавшей заключению контракта, изначально явствовало, что далеко не все предложенные условия в полной мере устраивали будущего профессора. В. Сафонов, однако, продемонстрировал вполне закономерную осмотрительность (права директора в плане корректировки условий преподавательской работы были ограничены Уставом консерватории, а также требованиями ИРМО) и радикально пересматривать соответствующую форму не стал. Тогда Ф. Бузони обозначил свою приоритетную роль в решении вопроса о продлении (либо расторжении) контракта и этой договоренностью не преминул воспользоваться позднее [4, с. 29].

Во-вторых, на рубеже 1880–1890-х годов, благодаря информации, которая активно распространялась видными русскими музыкантами, побывавшими на гастролях за океаном, в Москве стало известно о чрезвычайно выгодных условиях концертно-исполнительской деятельности на территории США. (В частности, об этом сообщал П. Чайковский в переписке с А. Зилоти – см.: [5, с. 134–135]). Поскольку осенью 1890 года Ф. Бузони приобрел официальный статус «главы семьи», финансовое обеспечение последней неизбежно оказывалось насущной задачей (его бракосочетание, кстати, состоялось в Москве). Не случайно Ф. Бузони «задержался» в США на целых четыре года, хотя оценивал уровень музыкального исполнительства и образования в Америке весьма скептически[2].

При этом в советской и постсоветской специальной литературе, начиная с середины 1930-х годов, получила распространение другая трактовка вышеописанных событий. Она была инспирирована публикацией в журнале «Советская музыка» нескольких фрагментов из автобиографической повести «В музыкальной бурсе» пианиста А. Шепелевского – выпускника Московской консерватории. Инициатор данной публикации Г. Коган охарактеризовал повесть как «…живую по форме и *ценную по фактическому материалу* зарисовку "быта и нравов"… консерватории и околоконсерваторской среды…» начала 1890-х годов ([8, с. 46]; курсив мой. – К. Ж.)[3]. И подлинная фамилия автора, и фамилии запечатлеваемых персонажей – реальных исторических лиц – были заменены псевдонимами, однако большинство из них раскрывалось редакцией (см. подробнее: [10, с. 8]). При этом особое внимание уделялось фрагментам, связанным с «картинным изображением» педагогической деятельности Ф. Бузони: автор повести прямо указывал, что ему посчастливилось в течение года обучаться в классе «молодого профессора Бернарди», а также доверительно общаться с ним в неофициальной обстановке после занятий.

По-видимому, А. Шепелевским впервые было выдвинуто (условно говоря, от лица Ф. Бузони – «литературного персонажа») и фактическое обвинение в адрес тогдашнего «директора консерватории», будто бы принудившего молодого зарубежного коллегу к увольнению. Попутно высказывались и другие «обоснования»: во-первых, «пришелся не ко двору» в тогдашней «бурсацкой атмосфере» консерватории, обнаружив «европейское воспитание» и подлинную «интеллигентность»; во-вторых, «решительно был не признан в Москве как пианист», особенно «московскими ценителями в московских салонах», – однако центральным аргументом явилось «недовольство директора», раздраженного чрезмерной «интеллигентностью» Ф. Бузони-педагога: это якобы препятствовало плодотворной работе в классе и достижению видимых результатов («если ученик плохо играет, директор… говорит, что профессор плох» [8, с. 48–49]).

Разумеется, подобного рода «мемуарные инвективы», фигурирующие на страницах «художественного произведения», следовало бы трактовать исключительно в качестве субъективного «авторского мнения» – не более того. Каких-либо позитивных откликов, принадлежащих московским музыкантам, которые лично знали Ф. Бузони, В. Сафонова или других тогдашних профессоров консерватории, на публикацию указанных «очерков бурсы» обнаружить не удается. Известны резко отрицательные суждения по поводу этой публикации (например, оценка А. Гольденвейзера)[4]. Известно также, что в монографии Я. Равичера о В. Сафонове «художественный опус» А. Шепелевского не фигурирует вовсе, но с полным основанием подчеркивается, что именно В. Сафонов выступил инициатором приглашения Ф. Бузони в Московскую консерваторию (о чем, в свою очередь, не упоминает А. Шепелевский) [14, с. 19]. Тем не менее, в монографии Г. Когана, посвященной Ф. Бузони (1964), вслед за пространными цитатами из «Музыкальной бурсы» воспроизводятся (хотя и без адресации к соответствующему источнику) давние «аргументы» А. Шепелевского: к примеру, Ф. Бузони «…вызывал своей игрой скорее уважение, чем горячую симпатию слушателей»; «невзлюбил итальянского музыканта и всевластный директор консерватории Сафонов» (впрочем, далее прибавлен отсутствующий у А. Шепелевского апокрифический каламбур «Безруччо Бестони», якобы принадлежавший тому же В. Сафонову). Обратившись ко второму изданию упомянутой книги (1972), можно убедиться в том, что отечественные мемуарные очерки или фрагменты из воспоминаний, посвященные Ф. Бузони и поиному трактовавшие историю его взаимоотношений с «всевластным директором» В. Сафоновым, попросту игнорировались Г. Коганом (включая, например, воспоминания Е. Гнесиной, учившейся в классах обоих профессоров – В. Сафонова и Ф. Бузони; этот очерк был опубликован в известном сборнике к 100-летию Московской консерватории несколькими годами ранее [6, с. 25–26; 3, с. 173–174])[5].

За прошедшие 60 лет советская и российская литература о Ф. Бузони и В. Сафонове обогатилась многочисленными архивными публикациями. В частности, обнародованная переписка этих музыкантов, датируемая концом XIX – началом XX века, наглядно свидетельствует, что уважительные отношения В. Сафонова и Ф. Бузони становились все более сердечными (они в дальнейшем общались на «ты»). Последний «с большой теплотой» вспоминал о своем пребывании в Московской консерватории и подчеркивал значимость его успешных гастролей в России [4, с. 30]. Вот почему, не ограничиваясь планированием совместных концертных программ, В. Сафонов в 1897 году предлагал Ф. Бузони возобновить педагогическую деятельность в консерватории. (Естественно, последнее оказалось бы в принципе невозможным, если бы ранее «всевластный директор» позволил себе откровенно критиковать индивидуальную методику работы с учениками, разработанную Ф. Бузони)[6]. В свою очередь, итальянский маэстро, вспоминая о своем пребывании в России, порой скептически отзывался

о наших соотечественниках – «нерадивых» учащихся фортепианного отделения Московской консерватории, однако не подвергал сомнению профессиональную компетентность В. Сафонова. Об этом свидетельствует и обнаруженный в архиве Ф. Бузони примечательный автограф 1898 года – краткое изложение системы фортепианного «тренинга», разработанной В. Сафоновым и получившей в дальнейшем лаконичное именование «Новая формула» (см.: [12, с. 615]). Можно с уверенностью констатировать, что при отсутствии взаимного интереса к данной проблематике В. Сафонов не стал бы знакомить со своими методическими разработками Ф. Бузони; последний же, разумеется, едва ли сохранил бы этот нотный листок в своем личном архиве.

Более рельефные очертания приобретает ныне «финансовая подоплека» взаимоотношений Ф. Бузони с начальством. Официальный отчет Московского отделения ИРМО по итогам 1890/1891 года содержит весьма примечательную информацию о заработках профессоров старшего отделения фортепиано, преподававших в консерватории. Так, сумма выплат, начисленных Ф. Бузони по итогам данного учебного года, составила около 1420 рублей; гонорары его коллег оказались несравненно выше: А. Зилоти получил более 2000 рублей, П. Пабст – около 1840 [1, с. 109]. Чем объяснить такую диспропорцию: разницей в профессорском стаже, длительными концертными турне Ф. Бузони (с отсутствовавшей далее «компенсацией» пропущенных уроков) или же отсутствием по «медицинским показателям» (болезни)? Представляется вполне допустимым и то, и другое, и третье (как порознь, так и в совокупности).

Однако решающим фактором, безусловно, явилась малоутешительная «статистика» Ф. Бузони-педагога: из 30 учеников, начинавших занятия под его руководством, шестеро (!) покинули класс уже в конце первого полугодия[7]; отнюдь не равнозначной «компенсацией» представлялось позднейшее «дополнительное» зачисление одной (!) студентки [1, с. 71]. Для сравнения отметим, что у других профессоров соответствующие показатели выглядели гораздо более оптимистичными. Так, А. Зилоти, открывая учебный год с явно меньшим количеством учащихся (24), обошелся без «потерь» и во втором семестре даже сумел увеличить собственный «контингент» (в его классе учебный год завершили 26 студентов). У П. Пабста (также 26 учеников) сохранилось первоначальное «равновесие» – вместо ушедшей студентки был зачислен ее однокурсник, ранее посещавший занятия у Ф. Бузони. В сафоновском классе, невзирая на видимую перегруженность директора административными и хозяйственными делами, учебный год вполне успешно завершили 9 из 10 учащихся. Иными словами, вновь принятый молодой педагог единолично, сам того не ведая, на протяжении 4–5 месяцев нанес ощутимый «урон» своему факультету и всей консерватории – в равной степени финансовый и «репутационный»[8]. Таким образом, у директора имелись конкретные веские мотивы для выражения определенного разочарования и «недовольства», как выразился в «повествовании о музыкальной бурсе» А. Шепелевский, хотя если бы что-то подобное произошло в действительности, Ф. Бузони едва ли ограничился бы «задушевной беседой» об этом лишь с одним из учеников своего класса.

Разумеется, упомянутые финансовые итоги едва ли могли воодушевить молодого педагога. Компенсировать потери в заработной плате, естественно, позволяли дополнительные занятия[9], однако в классе Ф. Бузони, скорее всего, желающие оплатить подобный труд педагога отсутствовали. Другим источником дополнительного заработка традиционно являлись частные уроки, но в данном случае требовались и довольно протяженное время, и определенные усилия: следовало завоевать популярность в качестве исполнителя «экстра-класса» или устойчивую профессиональную репутацию «солидного» фортепианного педагога. Ни тем, ни другим Ф. Бузони в ту пору не располагал (как известно, результаты Первого Рубинштейновского международного конкурса в целом оказались для итальянского музыканта не вполне удачными, его позднейшие концертные выступления в Москве были встречены критиками и публикой весьма сдержанно, о педагогических успехах 24-летнего профессора в далеком Гельсингфорсе было известно лишь узкому кругу специалистов), а прибегать к помощи рекламы в газетах консерваторские педагоги не имели права[10].

Довольно болезненной представляется языковая проблема, отмечаемая в ряде мемуарных очерков: Ф. Бузони совершенно не знал русского языка. Вероятно, он немногим лучше владел французским – во всяком случае, на занятиях с учениками и в деловой переписке до начала 1900-х годов использовал немецкий (либо итальянский, если речь шла о соотечественниках)[11]. Для консерваторской среды это не было существенной проблемой, однако потенциальная клиентура в Москве, способная оплачивать его фортепианные уроки (дворянская или купеческая), среди иностранных языков традиционно отдавала предпочтение французскому. Показательно, впрочем, другое: несмотря на очевидные финансовые потери в профессиональной области и психологический дискомфорт

в повседневной жизни (Ф. Бузони мог полноценно общаться лишь с очень немногими из коллег – в частности, с П. Пабстом и А. Зилоти), молодой профессор консерватории не проявлял сколько-нибудь заметного желания учить русский язык. Очевидно, уже тогда вероятная перспектива скорого отъезда из России фигурировала в качестве наиболее доступного средства разрешения «лингвистических проблем» для молодой «итальянско-шведской» семьи. Более того, соответствующему намерению могла (вольно или невольно) способствовать конфликтная ситуация, возникшая в отношениях А. Зилоти с директором консерватории весной 1891 года, после чего давний приятель Ф. Бузони изъявил намерение уволиться из консерватории и уехать в гастрольное турне[12].

Подводя итог сказанному, необходимо заметить, что в настоящее время продуктивная исследовательская работа отечественных специалистов, изучающих «московский период» творческой деятельности Ф. Бузони, весьма причудливым образом сочетается с тиражированием давних стереотипов, которые некогда были заимствованы из беллетристики «обличительно-тенденциозного» плана и с годами приобрели видимый облик «авторитетных свидетельств»[13]. Вероятно, целенаправленные усилия, способствующие воссозданию реальных исторических фактов, позволят не только сформировать более достоверную картину вышеназванного «московского периода». Безусловно актуальной представляется необходимость появления новой «русской книги о Бузони», в полной мере соответствующей требованиям современной отечественной музыкально-исторической науки.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Как отмечала Е. Гнесина, первоначально В. Сафонов планировал «…оставить у себя только четырех выпускников» [3, с. 173], однако в дальнейшем под его руководством занимались десять учащихся.

[2] По утверждению Г. Когана, именно в «американский период» совершился «…тот перелом, результатом которого явилось рождение нового Бузони – великого артиста, поразившего мир и составившего эпоху в истории пианистического искусства» [5, с. 26]. Современные исследователи, опираясь на публицистические и эпистолярные высказывания самого музыканта, по-иному оценивают упомянутое четырехлетие: «Впечатления Бузони от постановки образования в Консерватории Новой Англии были обескураживающими. Бостон, поначалу показавшийся ему “почти второй Веной”, быстро разочаровал. Здесь он почувствовал мертвящий дух коммерции, несовместимый с искусством. <…> Бузони угнетала узость мышления “типичных американцев”, считавших второстепенным все, что не относилось к деловой жизни. В культурной жизни США он усматривал пугающие тенденции, ведущие к профанации и упадку искусства», и т. д. [6, с. 113]. Однако возвращение Бузони в Европу, тем не менее, оказалось возможным лишь в 1894 году, после выполнения контрактных гастрольных обязательств в Нью-Йорке.

[3] Цитируемая заметка не подписана; авторство Г. Когана удостоверяется новейшим перечнем его публикаций (см.: [8, с. 389]).

[4] «Я ничего не знаю о личности А. Левитина – автора повести “Музыкальная бурса” (sic! – К. Ж.). Повесть эта чрезвычайно плоха и крайне неверно освещает жизнь консерватории тех времен и некоторых ее работников», – писал А. Гольденвейзер в 1960 году [10, с. 240–241]. Единственное мемуарное свидетельство, отчасти перекликающееся с утверждениями А. Шепелевского, содержится в рукописи «Воспоминаний» С. Василенко: «…Бузони прожил в Москве недолго – благодаря тому, что не угодил чем-то Сафонову, и тот его выжил» [цит. по: 11, с. 270]. Впрочем, здесь же представлена «альтернативная» версия: Ф. Бузони в 1890 году «…еще не имел славы композитора и виртуоза, какую приобрел впоследствии. На него сравнительно мало обращали внимания <…>. Он пробыл у нас недолго» [12, с. 90]. Оба цитируемых фрагмента явно изложены с «чьих-то слов», поскольку консерваторское обучение С. Василенко датируется более поздним временем (а близкое знакомство с В. Сафоновым произошло еще позднее, на рубеже 1890–1900-х годов). Известно, что большая часть «Воспоминаний» была написана после Великой Отечественной войны, и вряд ли допустимо категорически утверждать, что их автор тогда не был знаком с «повестью о музыкальной бурсе».

[5] Следует напомнить, что Е. Гнесина принадлежала к числу московских учениц Ф. Бузони, наиболее высоко ценимых приглашенным маэстро. Это фактически признавал и А. Шепелевский, именуя «Мельникову» (псевдоним Гнесиной в «Повести о музыкальной бурсе») не иначе как «любимицей Бернарди» [7, с. 51; ср. 9, с. 8]. Вероятно, соответствующая «фигура умолчания» обусловливалась давним «гиперкритическим» отношением Г. Когана к Московской консерватории, с которой были тесно связаны все упомянутые мемуаристы (М. Баринова, Р. Глиэр, Д. Шор, Е. Гнесина, А. Гольденвейзер и др.).

[6] В цитируемом очерке Е. Гнесиной особо подчеркиваются сходные моменты, присутствовавшие в методике преподавания В. Сафонова и Ф. Бузони. Так, обязательное изучение «двух- и трехголосных инвенций Баха» в классе Ф. Бузони прокомментировано следующим образом: «Все это мне было очень легко, так как *в классе Сафонова я тоже прошла все инвенции*. И как это было полезно!» ([2, с. 173–174]; курсив мой. – К. Ж.). Что же касается нового предложения относительно педагогической работы в Москве, то Ф. Бузони отклонил его,

руководствуясь принципиальными соображениями: «Жизнь концертирующего артиста не вписывалась в строгие рамки академической дисциплины. Настоятельная потребность в композиторском творчестве побуждала к экономии времени <…> Поэтому Бузони выбирает свободу – отныне он постарается… не сковывать себя долговременными контрактами с учебными заведениями…», будь то США, Россия, Германия, Австрия, Швейцария и т. д. [7, с. 113].

[7] Е. Гнесина осторожно упоминает о том, что методические принципы Ф. Бузони «…не очень понравились ученицам, но "пришлось подчиниться" <…>» [3, с. 173]. Бывший выпускник «музыкальной бурсы» А. Шепелевский весьма красочно описывает конфликт профессора с одним из «строптивых» учеников, завершившийся демонстративным уходом последнего из класса [8, с. 48]. Следует полагать, что реальное количество «протестантов» оказалось фактически гораздо большим – 20% пианистов, занимавшихся под руководством Ф. Бузони, вскоре оформили переходы к другим профессорам либо отказались продолжать обучение в консерватории.

[8] Из обстоятельных цифровых выкладок, приводимых в отчете Московского отделения ИРМО за 1890/1891 год, можно заключить, что консерваторский бюджет по итогам обозначенного периода был утвержден с внушительным дефицитом (около 135 тысяч рублей – см.: [1, с. 135]). Сообразно этому, В. Сафонов, который немногим отличался в данной ситуации от «кризисного управляющего», был вынужден уделять максимум внимания целенаправленному увеличению «доходной части» упомянутого бюджета, включая планомерный рост количества обучающихся – прежде всего пианистов как наиболее многочисленных групп и старшего (собственно вузовского), и младшего отделений консерватории.

[9] Судя по всему, данной возможностью с успехом пользовался П. Пабст, увеличивший тем самым итоговую сумму полученных им консерваторских выплат более чем на треть (см.: [1, с. 109]).

[10] Соответствующий пункт официального контракта, направленного Ф. Бузони, особо упоминается исследователями [15, с. 496].

[11] В повести А. Шепелевского «профессор Бернарди» крайне редко переходит на французский язык, ограничиваясь лишь весьма лаконичными идиомами, что заметно усложняет процесс его общения с учениками (см.: [8, с. 51]). По воспоминаниям А. Гольденвейзера, «…совсем еще молодой Бузони… был встречен профессорами более старшего возраста несколько скептически: вот, мол, пригласили какого-то мальчишку. Отчужденность эта усугублялась еще и тем, что Бузони ни слова не знал по-русски»; единственным коллегой, проявившим доброжелательность и поддерживавшим новичка, оставался П. Пабст [16, с. 196]. В свою очередь, Е. Гнесина, на протяжении учебы снимавшая квартиру «по соседству» с молодым педагогом, отмечает: «…профессору и его жене… очень трудно жилось, так как они не знали ни русского языка, ни Москвы, ни ее традиций» [3, с. 174].

[12] В семейной переписке сестер В. и А. Третьяковых (жены и свояченицы А. Зилоти соответственно), датируемой 1887–1888 годами, упоминаются заграничные домашние «посиделки» супругов Зилоти с участием Ф. Бузони [17, с. 337]. Судя по описаниям, знакомство А. Зилоти и Ф. Бузони произошло именно в указанный период, и утверждение относительно их более ранней встречи на «мастер-курсах» Ф. Листа в Веймаре (1884 год) следует признать ошибочным [Там же, с. 326]. После приезда Ф. Бузони в Москву, хронологически предшествовавшего отмеченному выше конфликту А. Зилоти и В. Сафонова, прежнее общение, скорее всего, не возобновилось (какие-либо свидетельства по этому поводу отсутствуют, за исключением довольно расплывчатого предположения о московской «дружбе с Зилоти», высказываемого отдельными зарубежными биографами Ф. Бузони; см.: [18, с. 58]).

[13] Соответствующие «аберрации» получили отражение в целом ряде исследовательских очерков и энциклопедических статей, вплоть до новейшего времени (см. об этом подробнее: [19, с. 131–133]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Отчет Московского отделения ИРМО за 1890/1891 год. М.: Тов-во «Печатня С. П. Яковлева», 1892. 169 с.

2. *Сафонов В. И.* Избранное: «Давайте переписываться с американской быстротою…»: Переписка 1880–1905 гг. / сост. Е. Д. Кривицкая, Л. Л. Тумаринсон. СПб.: Петроглиф, 2011. 760 с.

3. *Гнесина Е. Ф.* Из моих воспоминаний о Ферруччо Бузони // Воспоминания о Московской консерватории / сост. Е. Н. Алексеева и Г. А. Прибегина. М.: Музыка, 1966. С. 172–174.

4. Письма зарубежных музыкантов XIX–XX веков из фондов Музея музыкальной культуры: аннотированный каталог / сост. Н. С. Востокова, К. Н. Игнатьева. М.: ГЦММК им. М. И. Глинки, 2002. 432 с.

5. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений: Литературные сочинения и переписка: в 17 т. М.: Музыка, 1977. Т. XVI-А: Письма: 1891 г. М.: Музыка, 1978. 376 с.

6. *Коган Г. М.* Ферруччо Бузони. Изд. 2-е, доп. М.: Советский композитор, 1971. 232 с.

7. *Бородин Б. Б.* Концепция «единства музыки» и ее проявление в педагогике Ферруччо Бузони // История музыкального образования: новые исследования: материалы Всероссийского науч. семинара VIII сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2022. С. 105–128.

8. *Левитин А. (Шепелевский А. М.)* Три отрывка из повести «В музыкальной бурсе» // Советская музыка. 1936. № 2. С. 46–51.
9. *Коган Г. М.* Виденное, слышанное, думанное, деланное: Роман моей жизни / публ. С. В. Грохотова и М. А. Дзюбенко. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2019. 412 с.
10. *Демидов В. В.* От редактора // Шепелевский А. М. В музыкальной бурсе: повесть. Великий Новгород: Новгород, 2004. С. 7–10.
11. А. Б. Гольденвейзер: Статьи, материалы, воспоминания / сост. и ред. *Д. Д.* Благой. М.: Советский композитор, 1969. 448 с.
12. «Трудись и надейся…»: Василий Сафонов: новые материалы и исследования / ред.-сост. *Л. Л.* Тумаринсон. М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 704 с.
13. *Василенко С. Н.* Воспоминания. М.: Советский композитор, 1979. 376 с.
14. *Равичер Я. И.* Василий Ильич Сафонов. М.: Музгиз, 1959. 368 с.
15. *Кириллина Л. В.* Ферруччо Бузони в России // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: материалы Международной науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2018. С. 494–503.
16. *Гольденвейзер А. Б.* Воспоминания / сост. Е. И. Гольденвейзер и др. М.: Дека-ВС, 2009. 560 с.
17. *Гриценко М. Н.* А. И. Зилоти и Третьяковы (Из семейного архива) // Александр Ильич Зилоти: Воспоминания и письма / сост. *Л.* М. Кутателадзе. *Л.*: Музгиз, 1963. С. 320–404.
18. *Заславская И. Б.* Ферруччо Бузони и Антон Рубинштейн // Антон Рубинштейн: сб. ст. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 1997. С. 56–69.
19. *Жабинский К. А.* Ферруччо Бузони и Московская консерватория на рубеже 1880–1890-х годов: факторы творческого сотрудничества // История музыкального образования: новые исследования: материалы Всероссийского науч. семинара VIII сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2022. С. 129–146.

REFERENCES

1. Otchyot Moskovskogo otdeleniya IRMO za 1890/1891 god [The Report of Moscow Branch of the Imperial Russian Musical Society for 1890/1891 year]. Moscow: “Printing-House by S. Yakovlev” Company, 1892. 169 p.
2. *Safonov V.* Izbrannoe: «Davayte perepisyvat’sya s amerikanskoy bystrotoyu…»: Perepiska 1880–1905 gg. [Selected Works: “Let us correspond with American rapidity…”: Correspondence of 1880–1905]. Comp. by E. Krivitskaya and L. Tumarinson. St. Petersburg: Petroglif, 2011. 760 p.
3. *Gnesina E.* Iz moikh vospominaniy o Ferruchcho Buzoni [Of my reminiscences on Ferruccio Busoni]. In: Vospominaniya o Mosnovskoy konservatorii [Recollections on Moscow Conservatory]. Comp. by E. Alekseeva, G. Pribegina. Moscow: Muzyka, 1966. Pp. 172–174.
4. Pis’ma zarubezhnykh muzykantov XIX–XX vekov iz fondov Muzeya muzykal’noy kul’tury [Letters of the foreign musicians from the funds of Musical Culture Museum]: annotated catalogue. Comp. by N. Vostokova, K. Ignatieva. Moscow: M. Glinka State Central Museum of Musical Culture, 2002. 432 p.
5. *Chaykovskiy P.* Polnoe sobranie sochineniy: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete Works: Literary Heritage and Correspondence]: in 17 vols. Moscow: Muzyka, 1977. Vol. XVI-A: Letters: 1891. 376 p.
6. *Kogan G.* Ferruchcho Buzoni [Ferruccio Busoni]. The 2nd suppl. ed. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 232 p.
7. *Borodin B.* Kontseptsiya «edinstva muzyki» i eyo proyavlenie v pedagogike Ferruchcho Buzoni [The “unity of music” concept and its manifestation in pedagogics of Ferruccio Busoni]. In: Istoriya muzykal’nogo obrazovaniya: novye issledovaniya [History of music education: new researches]: materials of the All-Russian Seminar in bounds the Eighth session of the Research council on the problems of music education history. Ekaterinburg: M. Mussorgsky Ural State Conservatory, 2022. Pp. 105–128.
8. *Levitin A. (Shepelevskiy A.)* Tri otryvka iz povesti «V muzykal’noy burse» [Three fragments from the story “In the music seminary”]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1936. No. 2. Pp. 46–51.
9. *Kogan G.* Vidennoe, slyshannoe, dumannoe, delannoe: Roman moey zhizni [That was seen, and heard, and made: A Novel of my life]. Publ. by S. Grokhotov, M. Dzyubenko. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2019. 412 p.
10. *Demidov V.* Ot redaktora [Preface of the editor]. In: Shepelevskiy A. V muzykal’noy burse [In the music seminary]: a story. Velikiy Novgorod: Novgorod, 2004. Pp. 7–10.

11. A. B. Gol'denveyzer: Stat'i, materialy, vospominaniya [A. Goldenveiser: Articles, materials, recollections]. Comp. and ed. by D. Blagoy. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1969. 448 p.
12. «Trudis' i nadeysya…»: Vasiliy Safonov: novye materialy i issledovaniya ["You must labor and hope…": Vasili Safonov: the new materials and research works]. Comp. and ed. by L. Tumarinson. Moscow – St. Petersburg: The Centre of Humanitarian Initiatives, 2017. 704 p.
13. *Vasilenko S.* Vospominaniya [Memoires]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 376 p.
14. *Ravicher Ya.* Vasiliy Il'ich Safonov [Vasili Safonov]. Moscow: Muzgiz, 1959. 368 p.
15. *Kirillina L.* Ferruchcho Buzoni v Rossii [Ferruccio Busoni in Russia]. In: Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem [Moscow Conservatory in the Past, Present and in Future]: materials of the International Research Conference. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2018. Pp. 494–503.
16. *Gol'denveyzer A.* Vospominaniya [Memoires]. Comp. by E. Goldenveyser and oth. Moscow: Deka-VS, 2009. 560 p.
17. *Gritsenko M.* A. I. Ziloti i Tret'yakovy (Iz semeynogo arkhiva) [A. Ziloti and Tretiyakovs (Of the family archives)]. In: Aleksandr Il'ich Ziloti: Vospominaniya i pis'ma [Alexander Ziloti: Recollections and letters]. Comp. by L. Kutateladze. Leningrad: Muzgiz, 1963. Pp. 320–404.
18. *Zaslavskaya I.* Ferruchcho Buzoni i Anton Rubinshteyn [Ferruccio Busoni and Anton Rubinstein]. In: Anton Rubinshteyn [Anton Rubinstein]: collected articles. Petrozavodsk: A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory, 1997. Pp. 56–69.
19. *Zhabinskiy K.* Ferruchcho Buzoni i Moskovskaya konservatoriya: faktory tvorcheskogo sotrudnichestva [Ferruccio Busoni and Moscow Conservatory: the factors of creative collaboration]. In: Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya [History of music education: the new researches]: materials of the All-Russian Seminar in bounds the Eighth session of Research council on the problems of music education history. Ekaterinburg: M. Mussorgsky Ural State Conservatory, 2022. Pp. 129–146.

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

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

УДК 784.9:81'342 DOI: 10.52469/20764766_2026_03_46

М. В. АМУРСКАЯ
Институт современного искусства

ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗНОШЕНИЯ ЗВУКОВ АНГЛИЙСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ ВОКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

Автор статьи сопоставляет звуковые системы русского и английского языков в аспекте, прямо затрагивающем работу певца и педагога вокального класса, что для многих вокальных педагогов оказывается серьезной проблемой. Особенности произношения английских звуков, отсутствующих в русском языке, не освещены в педагогической литературе. Русскоязычные вокалисты не являются носителями английского языка, их обучение требует тщательной подготовки. В данной статье сравнительный анализ опирается на певческий материал: растяжение гласных в кантилене, перестройка формантной структуры голоса в верхнем регистре и заданный композитором ритм корректируют иерархию произносительных трудностей, фиксируемую лингводидактикой. Показано, что некоторые оппозиции английской фонетики (долгота, качество нейтрального гласного) в пении акустически нейтрализуются, тогда как ошибки произношения согласных букв – палатализация, оглушение финалов, замены межзубных согласных – сохраняют диагностическую значимость применительно к всему диапазону голоса вокалиста. Кодификации сценической дикции М. Маршалл и К. ЛаБуфф в статье соотнесены с отечественной традицией вокальной орфоэпии, укорененной в классической вокальной школе. Предложен алгоритм освоения англоязычного вокального произведения: двухслойная транскрипция с певческими техническими пометками, тембровая трактовка редукции, распределение элементов дифтонга по длительности ноты, инструментальный самоконтроль при вокализации мелизмов и скэта. Обозначены лакуны в лингводидактической и музыковедческой литературе: отсутствие русскоязычного методического пособия по английской вокальной дикции и дефицит акустических измерений пения на английском языке, традиционно производимых при участии русскоязычных вокалистов только специализированными фониатрическими и отоларингологическими медицинскими центрами.

Ключевые слова: вокальная педагогика, певческая орфоэпия, фонетическая интерференция, дифтонг, редукция, певческая форманта.

Для цитирования: Амурская М. В. Особенности произношения звуков английского и русского языков при обучении вокальному искусству // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 46–52.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_46

M. AMURSKAYA
Institute of Contemporary Art

PRONUNCIATION FEATURES OF ENGLISH AND RUSSIAN SOUNDS IN VOCAL ART TRAINING

The author compares the sound systems of the Russian and English languages insofar as they bear directly on the work of the singer and the vocal teacher. This poses a serious challenge for many vocal pedagogues. The pronunciation features of English sounds that are absent from Russian have not been addressed in the pedagogical literature. Russian-speaking vocalists are not native English speakers, and training them requires careful preparation. The comparison is based on singing material: the elongation of vowels in a cantilena, the restructuring of voice's formant structure in the upper register, and the rhythm set by the composer all alter the hierarchy of pronunciation difficulties known in language-teaching methodology. It is shown that some of the oppositions found in English phonetics (vowel length, the quality of the neutral vowel) are acoustically neutralized in singing, whereas consonants pronunciation errors – palatalization, devoicing of final consonants, substitution of interdental consonants – retain diagnostic significance throughout the singer's entire vocal range. The codifications of stage diction proposed by M. Marshall and K. LaBouff are correlated in this article with the Russian tradition of vocal orthoepy which

the roots lie in the classical vocal school. An algorithm for mastering an English-language vocal work is proposed, comprising a two-layer transcription with technical annotations for singers, a timbral approach to vowel reduction, the distribution of diphthong elements according to note duration, and instrumental self-monitoring in the vocalization of melismas and scat singing. Gaps in the methodological and musicological literature are identified: the absence of a Russian-language manual on English vocal diction, and a shortage of acoustic measurements of Russian-speaking vocalists performing in English – measurements that can only be carried out only by specialized phoniatric and otolaryngological medical centers.

Keywords: vocal pedagogy, singing orthoepy, phonetic interference, diphthong, reduction, singer's formant.

For citation: Amurskaya M. Pronunciation features of English and Russian sounds in vocal art training. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 46–52.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_46

Как известно, англоязычный репертуар с давних пор не является периферией русского вокального класса: на эстрадных и джазовых отделениях английский господствует почти безраздельно. Стандарт бакалавриата 53.03.03 «Вокальное искусство» закрепляет компетенцию УК-4 – коммуникацию на государственном и иностранном языках; те же требования действуют для специалитета 53.05.04 (выбор языковых дисциплин предоставляется вузу). Певческая орфоэпия английского языка при этом остается методически «беспризорной»: итальянская дикция опирается на полуторавековую дидактическую традицию, английская – не располагает сопоставимым аппаратом, и преподаватели вынуждены формировать его самостоятельно, компонуя по частям из речевой фонетики и зарубежных пособий.

Ударный гласный русской речи длится в среднем 100–200 миллисекунд. Тот же гласный, распетый на целой ноте при темпе 60 ударов в минуту, может звучать в течение 4 секунд – возрастание, благодаря которому мимолетная неточность артикуляции превращается в протяженное по времени акустическое событие: слушатель успевает заметить подмену тембра и опознать ее как чужой акцент.

В современной отечественной литературе представлены различные подходы к данной проблеме. Так, Е. Малашенко рассматривает вокально-речевую подготовку певца как самостоятельную дисциплину [1, с. 67], уделяя особое внимание активному участию концертмейстера в работе над иностранным репертуаром [2, с. 120]. Л. Полякова формулирует «универсальные» аспекты фонетики иностранных языков для вокалистов, при этом английский у нее оказывается «в тени» итальянского и немецкого [3, с. 49]. А. Шалаева и Е. Борисова исследуют английскую вокальную орфоэпию применительно к обучению китайских студентов [4, с. 389], и в данном случае авторские выводы могут быть адресованы русскоязычной аудитории лишь с учетом иного типа интерференции. Обзор Д. Хмелевской [5, с. 1316] полезен как свод правил, однако весьма краткий перечень особенностей, без акустического их обоснования, едва ли позволяет ранжировать ошибки сообразно перцептивному весу, а непосредственное ранжирование в процессе учебных занятий отнимает слишком много времени. Зарубежные исследования английской фонетики охватывают более длительный период: руководство М. Маршалл 1953 года [6, p. 27–32] до сих пор является важнейшим кодексом в сфере английской сценической дикции, как и позднейшие книги К. ЛаБуфф [7, p. 10–23] и Й. Сундберга [8, p. 11–46]. Заметим также, что лингводидактические пособия для неязыковых вузов, характеризуя произносительные навыки, соприкасаются с вокалом лишь отчасти.

Петербургская лингвистическая школа насчитывает в русском языке шесть гласных фонем при тридцати шести согласных; московская школа, трактуя [ы] как вариант /и/, фиксирует пять. Гласные занимают седьмую часть данной системы. Британская норма в традиционных описаниях содержит двадцать гласных единиц – двенадцать монофтонгов и восемь дифтонгов – при двадцати четырех согласных. Таким образом, русскоязычному певцу приходится непросто в процессе освоения указанной области вокального репертуара.

В английской фонетике много необычных сочетаний гласных звуков. Оппозиция *ship* / *sheep* в речи характеризуется определенной совокупностью признаков: краткость и отсутствие напряженности для [ɪ] при долготе и напряженности [iː]. Композитор, отводя слогу восьмую или половинную ноту, распоряжается длительностью единолично. На половинной ноте [ɪ] звучит дольше любого речевого звука [iː]. Остается качество – степень подъема и продвинутости языка, воспринимаемая как тембр. Это смещение различительной нагрузки с акцентированием

качества – первый системный закон английского вокализма в пении. Отсюда и произрастает множественность ошибок в оппозициях типа *full* / *fool* у студентов с любым уровнем знания разговорного английского.

Гласный /æ/: русская перцептивная сетка позиционирует его расположение между [э] и [а]. В пении трудность удваивается стилистикой: на распетой длительности /æ/ нередко смещается к плоскому «блеющему» тембру, и сценическая традиция допускает умеренное облагораживание данного звука – настолько, чтобы сохранилась триада *bad – bud – bard*, оппозиция с участием /ʌ/ и /ɑ:/. Акустическая подоплека проблемы служит объяснением хрупкости звучащего голосового участка: начальные форманты трех гласных располагаются в полосе приблизительно 600–750 Гц; различия, выражаемые десятками Гц, связаны со второй формантой. Выдержать подобный контраст на долгой ноте способен лишь хорошо натренированный в артикуляционном плане вокалист.

Шва (английский звук [э]) – наиболее часто употребляемый гласный английской речи – краток и тускл, поскольку безударен. Вокальная практика отменяет упомянутую краткость. М. Маршалл предписывает «раскрывать» данный звук на распетых длительностях, устремляясь к [ʌ] при сохранении «неокрашенного» характера [6, p. 180]; К. ЛаБуфф указывает сходное решение с поправкой на ретрофлексную окраску применительно к *r* [7, p. 320]. Русскоязычная аудитория зачастую отдает предпочтение третьему, наихудшему пути – орфографическому чтению: *-tion* превращается в [шон], *heaven* наделяется полнозвучным [э]. В результате наблюдается двойная подмена: вместо нейтрального тембра – полный гласный, вместо фонологии – буквенный образ слова. Речевое правило («произносите *шва* кратко») в пении невыполнимо буквально; работает его переформулировка – качество без краткости.

Сочетания гласных с [j] бифонемны. Приведем сценическое правило, излагаемое М. Маршалл и К. ЛаБуфф [6, p. 182; 7, p. 322]: ядро удерживается в течение фактически всего времени звучания, глайд (или «глиссад») выговаривается в последний момент, на сцеплении с очередным слогом. Хронометрия наглядна: в *time,* распеваемом на протяжении 4 с, ядру [а] принадлежит около 3,7 с, глайду – финальные 0,2–0,3 с. Студент без правильной постановки голоса озвучивает оба элемента в равных соотношениях либо использует глайд сразу после атаки; второй вариант явно хуже: закрытый призвук на опорной длительности изменяет и слово, и окраску фразы. Мелизматика обостряет установленное правило до предела: распеваемый на нескольких нотах дифтонг завершается глайдом в конце последней ноты; трифтонги типа /aɪə/ (*fire*) трактуются как ядро с двумя финальными микродвижениями. В нотном тексте об этом не упоминается: распределение фонетики внутри мелизмов осуществляется, как правило, с учетом исполнительской традиции.

Основной тон *ля* второй октавы – 880 Гц – расположен выше первой форманты закрытых гласных: для [i:] она фиксируется в районе 250–300 Гц. При этом гласный уже не пребывает в собственном спектральном каркасе; чтобы тон звучал, вокалист поднимает первую форманту (опускает челюсть, раскрывает рот), и закрытый гласный неизбежно открывается. Й. Сундберг описывает также другой механизм: группировку третьей–пятой формант в границах 2500–3000 Гц, и певческую форманту, благодаря которой голос насыщается спектральным максимумом около 450 Гц [8, p. 118–123]. При осуществлении и первого, и второго подходов верхняя треть диапазона становится зоной принудительной нейтрализации тонких оппозиций. Отсюда следствие: требование речевой точности гласных на верхних нотах акустически наивно – различение слов здесь достигается благодаря согласному окружению и контексту; в средней тесситуре необходима более выраженная демонстрация тембра.

Русская школа именует соответствующую перестройку «прикрытием», итальянская пользуется термином *aggiustamento*. Прикрытие оказывается частным случаем акустического закона, единого для любого пропеваемого языка.

Вокальная орфоэпия русского языка традиционно более консервативна в сравнении с разговорной нормой: «аканье» сохраняется, степень качественной редукции смягчена; «иканье» в кантилене слышится как небрежность – безударный [е]-образный гласный позволяет выдержать необходимое качество. Возникает нотированная редукция: безударный слог, наделяемый по воле композитора долгой нотой, приходится петь, сохраняя тембровый признак безударности. Тот же принцип, используемый в английском, обусловливает употребление долгого *шва* и долгого [ɪ]: безударность кодируется краской, время принадлежит музыке.

Если ошибки в гласных верхнего регистра отчасти «амнистируются» физикой, то полная диагностическая нагрузка согласных выдерживается на протяжении всего диапазона. При этом наиболее упорядоченным источником интерференции является русская палатализация: пятнадцать пар согласных по твердости и мягкости автоматизируют подъем средней части спинки

языка перед гласными переднего ряда. С. Тимина и А. Фролов фиксируют зеркальную картину у иностранных студентов консерватории: мягкая корреляция оказывается одной из максимально неподатливых характеристик русского и без фонетической поддержки не исправляется годами [9, с. 118–119]. Симметрия подтверждает системную логику расхождений при содержательных несовпадениях: англоязычные студенты в русском тяжелее всего осваивают консонантную механику (мягкость, дрожащий [р], а также гласный [ы]), русскоязычные в английском – дробность вокализации. Единого списка «трудных звуков» не существует: перечень задается парой языков, и методика одного направления интерференции для встречного оказывается почти бесполезной.

По измерениям *Л. Лискера* и А. Абрамсона, время начала озвончения у английских начальных /*p*/, /*t*/, /*k*/ составляет в среднем 58, 70 и 80 мс [10, p. 394]: глухие смычные придыхательные. Русские глухие укладываются в короткую положительную фазу, звонкие начинаются с предголоса: К. Ринген и В. Куликов фиксируют его более чем в 97% произнесений [11, p. 270]. Перенос английской аспирации в кантилену мешает приему легато: 60–80 мс глухого шума на каждой сильной доле создают пустоту в вокальной линии. Полный отказ от этого невольно стирает для англоязычного восприятия границу слышимого t / d: английские «звонкие» смычные в начале слова сами нередко оглушенные и звучат с придыханием. Приемлемые формы сценической дикции – дозированная аспирация, усиленная в кульминационных согласных.

Межзубные /θ/ и /ð/ трансформируются в [с] / [з] или [ф] / [в], что порождает трудноразборчивое сращение (*faith is*). Губно-губной /*w*/ подменяется губно-зубным [в] (*sweet, world*), носовой /ŋ/ получает призвуки [к] / [г], гортанный /*h*/ замещается велярным [х], шум которого в пении резче гортанного выдоха. Из всего этого ряда выделяется русский твердый [*л*], который веляризован и близок английскому темному [ɬ] в коде слога (*feel, soul*) – редкий случай положительного переноса. Типовая ошибка же обратная, гиперкорректная – мягкий [лʲ] на месте светлого [l] перед гласным. Наконец, обязательное русское оглушение финалей превращает *love* в [lʌf]; в английском контраст звонкости в коде носитель языка считывает прежде всего по длительности предшествующего гласного, заметно большей перед звонким согласным. Нотная запись этот ключ не кодирует, носитель восстанавливает его микроагогикой: гласный перед звонкой финалью задерживает ноту до конца, перед глухой – отпускается чуть раньше, уступая время смычке. Отсюда правило двойного действия: тянуть гласный перед звонкой финалью и смыкать ее легко, без выдоха, что создает и фонологию, и кантилену.

Есть еще особенности: у Маршалл *r* перед согласным и в абсолютном исходе не поется вовсе, исполняется с одним ударением [6, p. 4–14]; ЛаБуфф, пересматривая этот кодекс для американского репертуара, допускает умеренную ретрофлексную окраску гласного там, где жесткое правило Маршалл звучит архаично [Там же, p. 20–35]. Расхождение двух авторитетов дидактически удобно: произносительный выбор в пении предстает категорией стиля.

Оба языка допускают наличие кластеров (*strengths* уравновешивается русским «всплеск»); трудность – в слогоделении распева. Профессиональное владение итальянским открытым слогом позволяет переносить согласный к следующему гласному; для легато этот прием возможен к применению (в *a-gain* правило позднего согласного работает, в *blackbird* – дает ложное членение). Сюда же примыкает связывание: английская речь сцепляет финальный согласный с начальным гласным следующего слова, певческая норма делает сцепку внутри синтагмы обязательной, допуская гортанную атаку лишь дозированно, на смысловых опорах [6, p. 41–70]. Русская речь жесткой гортанной атаки тоже не знает – ресурс положительного переноса, и упражнения на сцепку логично строить на связном тексте. Ритмическая сторона вступает в редукцию: английская безударность вписана композитором в сам ритмический рисунок (короткие длительности, синкопы джазовой фразировки), и привычка выравнивать слоги по полнозвучию разрушает уже сам нотный текст. Типологический спор о считывающем алгоритме тактов, слогов и ритмов для студентов бесполезен; все спорные моменты разрешаются в практической деятельности: безударный слог поется тускло и точно в свою длительность.

Отечественная вокальная орфоэпия тоже расходится с разговорной нормой в консервативную сторону: умеренная редукция, удержание [е]-образного качества, внимание к финалям [5, с. 68]. Историческая рифма точна: русская сцена десятилетиями держалась старомосковской нормы после ее ухода из живой речи – певческая орфоэпия консервирует произношение по природе жанра. Так и среднеатлантический эталон, в обиходе вымерший, жив в ораториальном пении, а ЛаБуфф удерживает архаизмы вроде глухого [м] в *whine* [7, p. 147–150]. В обоих языках певец пользуется особым произносительным регистром; разница в том, что русский студент впитывает из живой классной традиции, английский приходится строить рефлексивно,

по кодификациям. Выбор эталона входит в исполнительский анализ наравне с темпом: решают эпоха, происхождение текста, жанр. Вопрос не так прост – американская опера на стихи британского поэта оставляет место решениям в обе стороны. Эстрадно-джазовая орфоэпия с ее элизиями и игрой акцентами образует отдельный сюжет, и в настоящей статье он только обозначен.

Устройство записи удобно показать на первой фразе колыбельной Клары из оперы «Порги и Бесс» Дж. Гершвина. Фонемная строка фиксирует [ˈsʌmətaɪm ən ðə ˈlɪvɪn ɪz ˈiːzi] (элизия в *livin'* принадлежит авторскому тексту). Певческая строка перераспределяет: ядро [a] в *time* растягивается на всю залигованную длительность с пометой позднего глайда; *шва* в *summer* на краткой ноте остается нейтральной; межзубный [ð] помечается как зона риска свистящей замены; гласные в *livin'* и *easy* связываются знаком тембрового контраста [ɪ] – [iː], обязанного «пережить» любые длительности. Для носителя запись избыточна – и ровно поэтому достаточна для студента: в ней материализованы решения, принимаемые носителем не задумываясь.

Очень важная деталь в процессе обучения вокалу – последовательность освоения произведения, ритмизованное чтение текста в разговорной тесситуре по транскрипции; пение мелодии на гласном каркасе при снятых согласных; возврат согласных по правилу позднего примыкания; контрольная запись. Фонетическая работа предшествует вокальной: одновременная борьба за тембр, интонацию и артикуляцию перегружает внимание, и тогда, как правило, артикуляция «проигрывает». На последнем этапе полезен инструментальный контроль: свободные программы акустического анализа делают спектрограмму доступной любому классу, превращая спор о качестве гласного в проверяемое наблюдение; акустические корреляты певческих гласных описаны Сундбергом [8, p. 200–210]. Контролю подлежат три зоны спектра: первые две форманты гласного (вторая форманта закрытого [iː] у мужских голосов держится в районе 2200–2300 Гц, у [ɪ] – на несколько сотен Гц ниже: разница видна на экране и плохо слышна самому поющему), полоса певческой форманты 2500–3000 Гц, шумовые участки согласных. Завершает контур трехуровневый критерий оценки: фонемный (состав звуков без замен), орфоэпический (выдержанность эталона), стилевой (распределение дифтонгов, «поведение» редуцированных, сцепка в легато). Раздельная оценка показывает студенту, где расположена ошибка.

Фонетика иностранных языков остается в вариативной части учебных программ. Профессиональный стандарт педагога дополнительного образования фонетической подготовки не упоминает вовсе, при этом именно там доля англоязычного репертуара выше всего. Вокальная фонетика «попала в межведомственный зазор»: музыкантам она кажется лингвистикой, лингвистам – музыкой.

Сопоставление на певческом материале меняет дидактическую оптику: нота отчуждает у певца длительность – главный речевой носитель английских гласных оппозиций – и переносит различительную нагрузку на качество звука. Иерархия трудностей в пении иная, чем в речи: тонкие гласные контрасты наверху нейтрализует сама акустика голоса, согласный слой – палатализация, оглушение финалей, межзубные, аспирация – несет диагностическую нагрузку во всем диапазоне. Решения складываются в систему: выбор произносительного эталона под репертуар; двухслойная транскрипция с певческими пометами, читаемая и концертмейстером; тембровая трактовка редукции; позднее примыкание согласных; инструментальный самоконтроль по спектрограмме.

Акустическая аргументация опирается на измерения речевого материала и зарубежных певческих корпусов, при этом формантных данных о пении русскоязычных вокалистов на английском языке нет, а алгоритм не проходил лонгитюдной проверки. Отсюда формируются два направления дальнейшей возможной работы: размеченный корпус учебных записей с акустическим измерением типовых интерференционных ошибок и – задача крупнее – русскоязычное руководство по английской вокальной дикции, сопоставимое по охвату с кодификациями Маршалл и Ла-Буфф, но выстроенное от родной языковой интерференции русского певца. В отсутствие руководства каждый педагог эстрадного вокала решает задачу в одиночку, – уже поэтому сопоставительная вокальная фонетика заслуживает места в обязательной части подготовки вокалиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Малашенко Е. П.* Вокально-речевая подготовка певца в процессе обучения академическому вокалу // Музыкальное искусство и образование. 2023. Т. 11. № 2. С. 66–80.

2. *Малашенко Е. П.* Подготовка концертмейстера к работе с вокалистами над иностранным репертуаром // Музыкальное искусство и образование. 2023. Т. 11. № 4. С. 119–133.

3. *Полякова Л. П.* Фонетика иностранных языков для вокалистов: проблемы и способы решения // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 24. С. 48–53.
4. *Шалаева А. А.* К вопросу о вокальной орфоэпии английского языка в профессиональном обучении китайских студентов // Проблемы современного педагогического образования. 2023. № 80. Вып. 1. С. 388–393.
5. *Хмелевская Д. А.* Фонетические особенности иностранных языков в работе вокалиста с музыкальными произведениями // Вестник науки. 2024. № 6. Т. 2. С. 1314–1323.
6. *Marshall M.* The Singer's Manual of English Diction. New York: G. Schirmer, 1953. 198 p.
7. *LaBouff K.* Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction. New York: Oxford University Press, 2008. XVIII+326 p.
8. *Sundberg J.* The Science of the Singing Voice. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1987. 216 p.
9. *Тимина С. В.* Фонетическая интерференция как лингвометодическая проблема преподавания русского языка как иностранного в консерватории // Педагогика. 2024. № 3. С. 117–120.
10. *Lisker L., Abramson A. S.* A cross-language study of voicing in initial stops: Acoustical measurements // Word. 1964. Vol. 20. № 3. Pp. 384–422.
11. *Ringen C., Kulikov V.* Voicing in Russian stops: Cross-linguistic // Journal of Slavic Linguistics. 2012. Vol. 20. № 2. Pp. 269–286.

REFERENCES

1. *Malashenko E.* Vokal'no-rechevaya podgotovka pevtsa v protsesse obucheniya akademicheskomu vokalu [Vocal and speech training of a singer in the process of learning academic vocal music]. In: Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical Art and Education]. 2023. Vol. 11. No. 2. Pp. 66–80.
2. *Malashenko E.* Podgotovka kontsertmeystera k rabote s vokalistami nad inostrannym repertuarom [Preparation of an accompanist to work with vocalists on a foreign repertoire]. In: Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical Art and Education]. 2023. Vol. 11. No. 4. Pp. 119–133.
3. *Polyakova L.* Fonetika inostrannykh yazykov dlya vokalistov: problemy i sposoby resheniya [Phonetics of Foreign Languages for Vocalists: Problems and Solutions]. In: Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoy konservatorii [Music in the Culture System: Research Bulletin of the Ural Conservatory]. 2021. Issue 24. Pp. 48–53.
4. *Shalaeva A.* K voprosu o vokal'noy orfoepii angliyskogo yazyka v professional'nom obuchenii kitayskikh studentov [On the problem of vocal English orthoepy in the professional training of Chinese students]. In: Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of Modern Pedagogical Education]. 2023. No. 80. Issue 1. Pp. 388–393.
5. *Khmelevskaya D.* Foneticheskie osobennosti inostrannykh yazykov v rabote vokalista s muzykal'nymi proizvedeniyami [Phonetic features of foreign languages in a vocalist's work with musical works]. In: Vestnik nauki [Bulletin of Science]. 2024. No. 6. Vol. 2. Pp. 1314–1323.
6. *Marshall M.* The Singer's Manual of English Diction. New York: G. Schirmer, 1953. 198 p.
7. *LaBouff K.* Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction. New York: Oxford University Press, 2008. XVIII+326 p.
8. *Sundberg J.* The Science of the Singing Voice. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1987. 216 p.
9. *Timina S.* Foneticheskaya interferentsiya kak lingvometodicheskaya problema prepodavaniya russkogo yazyka kak inostrannogo v konservatorii [Phonetic interference as a linguo-methodological problem in teaching Russian as a foreign language at a conservatory]. In: Pedagogika [Pedagogy]. 2024. No. 3. Pp. 117–120.
10. *Lisker L., Abramson A. S.* A cross-language study of voicing in initial stops: Acoustical measurements. In: Word. 1964. Vol. 20. No. 3. Pp. 384–422.
11. *Ringen C., Kulikov V.* Voicing in Russian stops: Cross-linguistic. In: Journal of Slavic Linguistics. 2012. Vol. 20. No. 2. Pp. 269–286.

Амурская Мария Владимировна
доцент кафедры эстрадно-джазового пения
Институт современного искусства
Россия, 121357, Москва
sekvencia@mail.ru
ORCID: 0009-0008-8277-6895

Maria V. Amurskaya
Associate Professor at the Department of Variety and Jazz Singing
Institute of Contemporary Art
Russia, 121357, Moscow,
sekvencia@mail.ru
ORCID: 0009-0008-8277-6895

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

УДК 787.41 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_53*

ЛИ СЯОСЮАНЬ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Д. ДРАГОНЕТТИ В ТВОРЧЕСКИХ «ДИАЛОГАХ» С Л. БЕТХОВЕНОМ (КОНЕЦ 1790-х – 1810-е ГОДЫ)

В публикуемой статье характеризуются разнообразные «сближения и пересечения» творческих биографий прославленного контрабасиста-виртуоза рубежа XVIII–XIX веков с величайшим композитором эпохи «поздней классики». Отмечается, что Д. Драгонетти был лично знаком с Л. Бетховеном и переписывался с ним. Музыканты неоднократно встречались, когда Д. Драгонетти приезжал в Вену (как минимум трижды – в 1799, 1809, 1813 годах), и совместно музицировали в приватной обстановке. Эти встречи благоприятствовали, с одной стороны, формированию ярко новаторских представлений Л. Бетховена о роли контрабасовой партии в оркестровой музыке (что наглядно подтверждают сочинения зрелого и позднего периодов – симфонии, увертюры, фортепианные концерты, ряд оперных сцен); с другой стороны, – утверждению бетховенского творчества как одной из весьма значимых составляющих в камерно-ансамблевом репертуаре Д. Драгонетти, осуществившего и неоднократно с видимым успехом исполнявшего различные переложения музыки Л. Бетховена для контрабаса. Автором статьи подчеркивается существенный вклад Д. Драгонетти в популяризацию виолончельных произведений и струнных квартетов Л. Бетховена. Вместе с тем наиболее примечательным образцом упомянутой артистической практики является контрабасовое переложение партии violino obligato из общепризнанного шедевра скрипичной музыки – Сонаты № 9 A-dur (ор. 47, «Крейцеровой»), сохранившееся в архиве Д. Драгонетти. Предпринятый сравнительный анализ оригинального варианта названной партии и соответствующего переложения убедительно свидетельствует о максимально точном и последовательном воспроизведении авторского замысла, равно как и феноменальном техническом мастерстве знаменитого «транскриптора».

Ключевые слова: Д. Драгонетти, переложения для контрабаса, Л. Бетховен, симфоническое творчество, Соната № 9 для скрипки и фортепиано.

Для цитирования: Ли Сяосюань. Д. Драгонетти в творческих «диалогах» с Л. Бетховеном (конец 1790-х – 1810-е годы) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 53–61.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_53

LI XIAOXUAN
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

D. DRAGONETTI IN THE CREATIVE “DIALOGUES” WITH L. BEETHOVEN (THE END OF 1790s – 1810s)

The published article characterizes the various “convergences and intersections” between the creative biographies of the renowned virtuoso double-bass player in the turn of the 18th–19th centuries with the greatest composer of the “late classical era”. It is noted that D. Dragonetti was personally acquainted with L. Beethoven and corresponded with him. The musicians met repeatedly when D. Dragonetti came to Vienna (at least three times – in 1799, 1809, 1813), and played music together in private settings. These meetings favored, on the one hand, the formation of L. Beethoven’s vividly innovative ideas about the role of the double-bass part in orchestral music (which is clearly confirmed by the works of the mature and late periods – symphonies, overtures, piano concertos, a number of opera scenes). On the other hand, it

affirms Beethoven's work as a significant component of the chamber ensemble repertoire of D. Dragonetti, who has produced and repeatedly performed, with visible success, various arrangements of Beethoven's music for double-bass. The author of the article emphasizes D. Dragonetti's significant contribution to the popularization of Beethoven's cello works and string quartets. At the same time, the most remarkable example of the aforementioned artistic practice is the double-bass arrangement of the violino obligato part from the universally recognized masterpiece of violin music – Sonata No. 9 in A major (op. 47, "Kreutzer"), preserved in D. Dragonetti's archive. The undertaken comparative analysis of the original version of the aforementioned part and the corresponding arrangement convincingly testifies to the extremely precise and consistent reproduction of the author's intent, as well as to the phenomenal technical mastery of the famous "transcriptor".

Keywords: D. Dragonetti, arrangements for double-bass, L. Beethoven, symphonic works, Sonata No. 9 for violin and piano.

For citation: Li Xiaoxuan. D. Dragonetti in the creative "dialogues" with L. Beethoven (the end of 1790s – 1810s). In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. P. 53–61.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_53

Творческие контакты *Д. Драгонетти* с величайшим композитором позднеклассической эпохи весьма многогранно охарактеризованы в музыковедческих и популярно-биографических публикациях, мемуарных и эпистолярных источниках XIX – начала XX века. При этом соответствующие авторы, как правило, с видимым сожалением констатируют несомненное отсутствие в бетховенском наследии «заказных» опусов, адресованных *Драгонетти*, и столь же единодушно признают ощутимое воздействие прославленного контрабасиста на оркестровый стиль Бетховена. Более дискуссионными представляются характеристики, относящиеся к профессиональному общению этих музыкантов, поскольку необходимая документальная основа для подобных рассуждений выглядит довольно зыбкой и противоречивой, что позволяет специалистам подвергать сомнению или отрицать фактическую достоверность тех или иных событий.

Так, в известной монографии А. Альшванга, опирающейся на материалы «бетховенианы» первой половины минувшего века, подчеркивается «благотворная роль» личного знакомства 29-летнего композитора с одним из наиболее известных почитателей и приверженцев его музыки в британской столице, каким уже зарекомендовал себя *Драгонетти*: «В 1799 году Бетховен встретился с крупнейшим виртуозом-контрабасистом того времени <…> Первоначальная заинтересованность в общении, проявленная композитором, мотивировалась практическими соображениями: именно в этот период Бетховеном сочинялся струнный Септет с участием контрабаса. Однако в процессе совместного исполнения бетховенской Виолончельной сонаты (g-moll, op. 5 № 2. – *Л. С.*) *Драгонетти* привел автора в такое восхищение идеально точным воссозданием сольной партии на контрабасе, что Бетховен, вскочив с места, горячо обнял и своего гостя, и его замечательный инструмент. С тех пор многие оркестровые контрабасисты, презрительно именуемые в бетховенском кругу "водовозами", наглядно убедились в положительных результатах данного знакомства. Контрабас, бывший не в чести у композиторов и, как правило, не имевший в оркестре самостоятельной партии (у Гайдна и Моцарта она только удваивала октавой ниже виолончельную партию), привлек с этого времени особое внимание Бетховена, явственно повысив его интерес к инструменту и профессиональные требования к мастерству контрабасистов» [1, с. 96–97].

Более подробное описание творческих взаимоотношений композитора и музыканта-исполнителя содержится в позднейшем исследовательском очерке Б. Доброхотова и Н. Савченко (середина 1970-х годов): «Впервые посетив Вену (благодаря содействию Й. Гайдна), *Драгонетти* познакомился с Бетховеном и в марте 1799 года исполнял в дуэте с композитором его Виолончельную сонату ор. 5 № 2. Позже *Драгонетти* встречался с Бетховеном в Вене в 1809 и 1813 годах. *Драгонетти* безупречно интерпретировал на контрабасе партию виолончели в бетховенских камерных сонатах и струнных квартетах, заслужив высокую оценку автора. Именно *Драгонетти* познакомил Бетховена с богатейшим выразительным потенциалом контрабаса. Это знание инструмента весьма заметно, к примеру, в скерцо Пятой симфонии, а также в речитативе финала Девятой симфонии. На первостепенную роль, которую придавал Бетховен контрабасу, указывают и его партитуры 1800–1820-х годов, и приписываемые ему знаменательные слова: "Контрабасист должен быть самым музыкальным исполнителем в оркестре"» [2, с. 33–34].

В свою очередь, сохранилось немало разнообразных мемуарных свидетельств о высочайшем пиетете, выражаемом Драгонетти по отношению к Бетховену. Известно, в частности, упоминание о Бетховене, относящееся к последним часам жизни прославленного музыканта-исполнителя: «Незадолго до смерти… он показал друзьям свою руку, испещренную мозолями от многолетней игры, и сказал: "Посмотрите, эту руку когда-то пожал великий маэстро Бетховен в знак признания моих достижений в искусстве". <…>

Среди многочисленных памятных событий в биографии Драгонетти-оркестранта выделяются два концертных выступления в Вене, связанных с руководством группой контрабасов "интернациональных" симфонических коллективов, исполнявших произведения Бетховена. Так, в декабре 1813 года Драгонетти принимал участие в первом исполнении бетховенской пятичастной программной симфонии "Битва при Виттории". Тридцать лет спустя, в 1845 году, маэстро выступил в немецком городе Бонне на церемонии открытия памятника Бетховену (она была приурочена к 75-летию со дня рождения композитора). Во время торжеств, посвященных этому событию, исполнялась бетховенская Пятая симфония, и концертмейстером внушительной группы контрабасов, насчитывавшей около полутора десятков знаменитых исполнителей (и местных, и приглашенных из-за рубежа) по-прежнему являлся неувядаемый Доменико Драгонетти» [2, с. 33, 35].

По прошествии трех десятилетий (середина 2000-х годов), учитывая новейшие изыскания в сфере «критической бетховенианы», современные историки контрабасового искусства сочли необходимым подвергнуть данное повествование целенаправленной коррекции: «Очевидно, сообщения о встречах Драгонетти с Бетховеном относятся к области легенд, – утверждает Л. Раков. – Действительно, контрабасист, получив при содействии Гайдна приглашение в Вену, познакомился там с Бетховеном. Но если Драгонетти и ездил в австрийскую столицу, то лишь инкогнито, поскольку опасался французов, которые могли заставить его отправиться во Францию и играть в Париже. (Кстати, несколькими годами ранее, уже обосновавшись в Лондоне, Драгонетти побывал в Северной Италии, захваченной французскими войсками, и сразу по приезде был арестован как потенциальный "вражеский лазутчик из Англии". Последовала незамедлительная высылка за пределы страны, которая сопровождалась суровым напутствием о безоговорочном запрете въезда на все европейские земли, подконтрольные Франции. – Л. С.). Он мог встречаться с Бетховеном только приватно, во дворце графа Шторенберга, пребывая там в качестве гостя в 1808 или 1809 году. Известный рассказ о том, что контрабасист и автор исполняли одну из виолончельных сонат Бетховена, по-видимому, должен быть поставлен под сомнение: скорее всего, это факт желаемый, а не реально произошедшее событие» [3, с. 73].

Далее цитируемый исследователь отмечает бесспорный вклад Драгонетти в успех премьерных исполнений упомянутой выше «Битвы при Виттории», однако подчеркивает: «…участие Драгонетти в боннских торжествах 1845 года вполне резонно оспаривается современными специалистами. Хотя Берлиоз и отметил необычайно яркое звучание скерцо из Пятой симфонии Бетховена, это едва ли следует соотносить с творческим воздействием Драгонетти, чье состояние здоровья в указанный период, а также утомительное, изобилующее трудностями тогдашнее путешествие из Лондона в Бонн позволяют усомниться в реальности подобного "визита". К тому же в официальном списке контрабасистов, принимавших участие в исполнении бетховенской Пятой симфонии, имя Драгонетти отсутствует» [3, с. 73].

Более продуктивным, по мнению Л. Ракова, является изучение сохранившихся переложений и транскрипций выдающегося контрабасиста, где имени Бетховена принадлежит одно из почетных мест. Другой перспективный «маршрут» сегодняшних изысканий связан с анализом бетховенских оркестровых партитур зрелого и позднего периодов: «Наиболее убедительное подтверждение ощутимого влияния, оказываемого Драгонетти и его вдохновенным искусством на представления Бетховена о художественных возможностях и подлинном значении контрабасов в оркестре, обнаруживается в партитурах Третьей, Пятой, Седьмой, Восьмой и, конечно, Девятой симфоний. Эти партитуры и сегодня представляются впечатляющим собранием мелодических и технических задач самого высокого уровня трудности. Но ведь есть также увертюры, оперные сцены, оркестровые партии в фортепианных концертах Бетховена, где перед контрабасистами ставятся труднейшие задачи, решить которые способны только музыканты, достигшие высокого уровня мастерства и обладающие подлинным музыкальным талантом. Наглядный тому пример – *pizzicato* контрабасов в бетховенском Четвертом фортепианном концерте, отмеченное удивительной красотой и выразительностью. А как широко и многообразно использовали впоследствии этот оркестровый прием позднейшие мастера, связанные узами преемственности с Бетховеном! В данном аспекте реальную значимость художественных

исканий Драгонетти, воспринятых и преломляемых его великим современником, трудно переоценить» [3, с. 73].

Действительно, современные специалисты, изучающие динамику оркестровых стилей в европейской музыке XIX–XX веков, с видимым единодушием отмечают целенаправленный «сдвиг», который происходит в оркестровке Бетховена как раз на рубеже 1790–1800-х годов. Согласно комментарию Л. Гуревича, «контрабасы, в добетховенском оркестре (а также в ранних произведениях самого Бетховена. – Л. С.) лишь крайне редко отделяемые от виолончелей (хотя самостоятельные солирующие эпизоды периодически появляются и у первых, и у вторых), приобретают в зрелом творчестве этого композитора новое значение, временами становясь единственными носителями басового голоса (форшлаги в Похоронном марше из Третьей симфонии, *pizzicato* в медленной части Пятой симфонии, когда у альтов и виолончелей излагается мелодия). Интересно, что Бетховен предписывает контрабасам играть в нижнем регистре, вплоть до *C* большой октавы (как известно, пятиструнные инструменты появились позднее)» [4, с. 36][1]. Упомянутая «локация» оркестровой тесситуры контрабасов, по-видимому, также обусловливается рекомендациями Д. Драгонетти, отдававшего предпочтение трехструнной модели инструмента с настройкой по квартам (A_1 – D – G).

Более того, симфоническое творчество Л. Бетховена характеризуется некоторыми специалистами как своеобразная «кульминация» оркестровой эволюции контрабаса, поскольку в соответствующих бетховенских партитурах «…явственно присутствуют “звездные моменты” контрабасовых партий. Это траурный марш из “Героической” симфонии (“рыдающие” тираты во всех проведениях темы исполняют только контрабасы, но не виолончели), трио из III части Пятой симфонии (здесь контрабасы играют в октаву с виолончелями, но музыка очень виртуозная), оркестровые речитативы и первое проведение “темы радости” из финала Девятой симфонии, и др.» [6, с. 274]. Разумеется, указанный перечень «звездных моментов» может быть, согласно комментариям Г. Берлиоза, дополнен знаменитой сценой грозы из «Пасторальной» симфонии (а именно фрагментом, «…столь образно и ярко передающим внезапные порывы сильного ветра с дождем и глухой шум непогоды»), равно как и «замечательным эпизодом» из оперы «Фиделио» (II акт – «Леонора с тюремщиком роют могилу Флорестану») [5, с. 145, 155].

Другой аспект рассматриваемой проблемы, несомненно, соотносится с художественными предпочтениями прославленного исполнителя, реализуемыми в многообразных «диалогах» с бетховенским творчеством. Прежде всего, показательно регулярное изучение симфонических партитур Бетховена зрелого и позднего периодов – сосредоточенное и углубленное, практикуемое Драгонетти на протяжении десятилетий и далеко не распространенное в исполнительской среде его эпохи. «Известен, в частности, факт аналогичного “предварительного” изучения партитуры бетховенской Девятой симфонии задолго до первого ее исполнения в Лондоне. <…> Таким образом, подтверждается неизменная преданность Драгонетти – к тому времени давно заслужившего реноме блестящего концертанта, солиста и тонкого камерного исполнителя, – оркестровому исполнительству. Он ясно осознавал принципиально важную роль своего инструмента в оркестре и много сделал для обоснования и подтверждения этой роли» [3, с. 73–74]. Столь же бесспорным представляется и другое: Драгонетти в полной мере учитывал меру профессиональной ответственности крупнейших музыкантов-исполнителей его эпохи (как и личной ответственности самого маэстро), связанной с интерпретаторским воплощением гениальных творений Бетховена. Отсюда проистекало стремление тщательно и неустанно готовиться к реализации собственной «творческой миссии» во всех областях профессиональной деятельности, о которых упоминалось выше.

Весьма показателен и фактический диапазон исполнительских устремлений Драгонетти, обращавшегося к произведениям Бетховена в своих камерно-ансамблевых программах. Повсеместно распространенная и общепринятая характеристика Драгонетти как замечательного интерпретатора «виолончельных сонат, а также соответствующих партий в бетховенских струнных квартетах» [2, с. 35; ср.: 6, с. 226], не вызывает сомнений, однако является далеко не исчерпывающей. Предпринятые современными исследователями разыскания в «Драгонетти-коллекции» – личном архиве музыканта, хранящемся ныне в Британском национальном музее, – наглядно свидетельствуют о принадлежащих названному исполнителю высокоталантливых интерпретаторских прочтениях скрипичных сонат Л. Бетховена.

Сам по себе этот интерес прославленного контрабасиста к сольной и камерно-ансамблевой скрипичной литературе отмечался специалистами и ранее. К примеру, сохранились восторженные отзывы рецензентов по поводу его исполнительских прочтений сонат для скрипки и цифрованного баса А. Корелли, аналогичных циклов для двух скрипок Дж. Б. Виотти в дуэте с автором и т. д. (см.: [3, с. 72, 74]). Специалисты

комментируют упомянутое пристрастие Драгонетти, апеллируя к его «профессиональным истокам» (маэстро в детские и юношеские годы весьма успешно осваивал скрипку), а также к специфике индивидуального стиля: «Не случайно практически все воспоминания современников Драгонетти в первую очередь акцентируют его необычайное, почти скрипичное владение высокими регистрами своего инструмента. Кроме того, всех поражала безупречная техника исполнения флажолетов и пальцевая беглость артиста. <…> При столь невероятной беглости левой руки, Драгонетти добивался также поразительного по красоте и полноте звука», как правило, «исторгавшего слезы» у слушательской аудитории, вследствие чего трактовка крупномасштабного басового инструмента наподобие «огромной скрипки» выглядела по-своему закономерной и убедительной [2, с. 37, 35].

Однако в принадлежащих Драгонетти контрабасовых обработках скрипичных произведений репрезентируется и диаметрально противоположная тенденция. Согласно комментариям современных исследователей, об этом убедительно свидетельствует «обработка» бетховенской «Крейцеровой» сонаты op. 47 [7, Sp. 1386]. Прежде всего, показателен ярко индивидуальный выбор сочинения, в образно-эмоциональном плане олицетворяющего «героический пафос, драматический порыв и ликование победы», воспринимаемого в качестве «гимна всепобеждающей человеческой воли» и т. д. [8, с. 122–123]. Заслуживает внимания и жанровая специфика данного произведения, акцентируемая самим Бетховеном: «Соната для пианофорте и облигатной скрипки, написанная в весьма концертирующем [molto concertante] стиле, почти как концерт» [9, с. 112; 8, с. 120]. Тем самым декларируется не только жанровое «наклонение» указанного опуса, но и подчеркнуто виртуозная трактовка обеих партий. Казалось бы, адаптация столь масштабного сочинения для контрабаса неминуемо должна была повлечь за собой целый ряд существенных преобразований (тональных, фактурных, темброво-регистровых и т. д.), но Драгонетти сохранил авторский вариант фортепианной партии в неприкосновенности, ограничившись весьма корректным «транскрибированием» исключительно скрипичного vоce obligato. По мнению отдельных исследователей, в данном случае решающее значение приобретало феноменальное, «…беспримерное мастерство исполнителя, которое до сих пор остается непревзойденным, как и вошедшая в легенду виртуозность Драгонетти» [10, с. 166].

Наглядным подтверждением этого «беспримерного мастерства» является партия контрабаса, весьма последовательно, даже скрупулезно воспроизводящая скрипичный «текст-первоисточник». Интонационно-тематический материал и аккомпанемент, ритмическая пульсация и громкостная динамика, по сути, не «адаптируются» Драгонетти (см. Примеры 1а и 1б, 2а и 2б). Осуществляемые преобразования соотносятся с двумя основными параметрами: звуковысотным расположением vоce obligato и фактурной плотностью отдельных фрагментов. В ходе «транскрибирования» Драгонетти регулярно прибегает к октавным и двухоктавным переносам различных построений, учитывая тесситурную специфику своего инструмента. Другая область корректировок закономерно связана с аккордами: трех- и четырехзвучные «вертикали», без каких-либо затруднений воспроизводимые скрипачами, как правило, оказываются неисполнимыми на контрабасе-«трехструннике» с квартовой настройкой, и Драгонетти повсеместно заменяет их двойными нотами (гармоническими интервалами) либо одноголосием.

Более значимые «отклонения» встречаются на протяжении данной партии лишь в некоторых случаях. Например, в тт. 81–84 первой части «транскриптор» достигает некоторого упрощения гармонической фигурации, заменяя отдельные звуки DD_9 в тональности e-moll. Исходя из однотипной – вспомогательной – функции соответствующих аккордов (вместо оборота D – DD_9 – D в совокупности звучит D – T/DD – D), весьма быстрого темпа и размеров упомянутого фрагмента, названная «адаптация» оригинального текста едва ли может привлечь слушательское внимание, за исключением многоопытных профессионалов. Другой эпизод, открывающий «Крейцерову сонату», напротив, вызывает очевидный интерес: в неторопливом вступлении солирующего контрабаса (Adagio sostenuto A-dur, т. 1) вместо авторского *fis* указан *f*, аналогично позднейшему проведению этого материала у фортепиано (т. 5; см. Примеры 3а и 3б). Вероятно, Драгонетти воспринимает авторское сопоставление мажорной и минорной субдоминанты (в духе «свето-теневых контрастов», весьма характерных для философской лирики зрелого Бетховена) как опечатку, допущенную в тогдашнем издании, решив ее сразу же «устранить» и привести звучание Adagio к определенному «единству». Равным образом допустимо утверждать, что подобная «инициатива» могла быть проявлена безымянным переписчиком (рассматриваемая контрабасовая партия не отличается выраженным единством почерка).

В целом же представляется бесспорным последовательное стремление «транскриптора» воссоздать «симфоничность» камерно-ансамблевого сонатного цикла, в наши дни подчеркиваемую многими исследователями. «Знаменитая

Соната ор. 47 "Крейцерова", созданная почти одновременно с "Героической" симфонией, является произведением, в котором грандиозное драматическое развитие, борьба идей достигают невиданного размаха, подлинно симфонической масштабности, – констатирует Г. Фельдгун. – Это выдающееся концертное сочинение в наши дни признано одной из вершин бетховенского наследия, и действительно, Соната обладает несравненной силой воздействия на современного слушателя» [11, с. 167–168]. Согласно комментарию Я. Сорокера, «…три части "Крейцеровой" сонаты воспринимаются как неразрывное целое, благодаря внутреннему интонационному единству основных тем всего цикла. В этом смысле названная соната насквозь симфонична, подобно "Аппассионате". Ее можно смело поставить в один ряд с Пятой, Седьмой и Девятой симфониями. <…> Не случайно предпринималось много попыток переложить "Крейцерову" сонату для различных инструментов и ансамблей. (В частности, следует особо упомянуть переложение I части для симфонического оркестра, выполненное П. И. Чайковским)» [8, с. 124]. Таким образом, интереснейший опыт ансамблевого переложения, осуществленный Драгонетти и, по-видимому, хронологически предшествующий всем аналогичным обработкам XIX–XX столетий, явился исходным моментом для продуктивного творческого освоения одного из прославленных шедевров европейской камерной музыки выдающимися исполнителями-инструменталистами и композиторами различных стран и эпох.

При этом возникает естественный вопрос о реальной концертной судьбе данного переложения. Скорее всего, рассматриваемый вариант «Крейцеровой» сонаты предназначался для одного из камерных вечеров с участием Драгонетти. Однако в опубликованных рецензиях и мемуарных откликах ценителей инструментальной ансамблевой музыки на соответствующие выступления маэстро в Лондоне упомянутый опус не фигурирует. Равным образом не удалось обнаружить какие-либо свидетельства по поводу вероятных исполнений «Крейцеровой» сонаты во время немногочисленных гастрольных поездок Драгонетти. Между тем известно, что к 1809 году (второе посещение австрийской столицы, о котором сообщают биографы музыканта) названное сочинение приобрело видимую популярность благодаря нескольким публичным исполнениям. Публикация сонаты, осуществленная в 1805 году предприимчивым венским издателем Н. Зимроком, уже наверняка достигла берегов «туманного Альбиона». Помимо этого, скрипач Г. Бриджтауэр, совместно с Л. Бетховеном представивший I часть цикла в ходе концертной премьеры (1803), именно тогда работал в Лондоне – подразумевается оркестр И. П. Саломона, с которым регулярно сотрудничал и Драгонетти. Скорее всего, последний успел ознакомиться с «Крейцеровой» сонатой еще до отбытия на европейский континент.

Вероятно, ему были известны также различного рода слухи о «неблагополучной» исполнительской ситуации, в которой пребывал бетховенский опус (из-за конфликта Л. Бетховена с «экстравагантным» интерпретатором скрипичной партии и последовавшей замены авторского посвящения): Р. Крейцер – официальный «преемник» Г. Бриджтауэра – не обнаруживал особого интереса к данному сочинению, другие авторитетные скрипачи не торопились рисковать, включая технически сложный и масштабный опус в собственные концертные программы. Вполне допустимо предположить, что идея контрабасового переложения «Крейцеровой» сонаты могла возникнуть у Драгонетти в связи с планируемой очередной поездкой в Вену и что вновь осуществленное переложение сольной партии могло быть продемонстрировано композитору. Подобные «знаки внимания», мотивируемые желанием оказать профессиональную поддержку «собратьям по искусству» и проявить некую «солидарность» с выдающимися коллегами-современниками (условно говоря, от Й. Гайдна до Н. Паганини), вообще нередко фигурировали в творческой биографии Драгонетти, а его безоговорочное преклонение перед «великим маэстро Бетховеном» весьма этому благоприятствовало.

К высказанному предположению следует добавить: многолетние профессиональные контакты создателя «Крейцеровой» сонаты и одного из прославленных «транскрипторов-интерпретаторов» данного сочинения заведомо не омрачались какими-либо размолвками и, тем более, конфликтами. Можно лишь сожалеть о том, что композитору, вопреки его намерениям, так и не удалось побывать в Лондоне. Равным образом и Драгонетти после триумфальной премьеры «Битвы при Виттории» (1813) не посещал Вену. (Его предполагаемый визит в Германию, на родину Бетховена, в 1845 году состоялся, когда автора исполнявшейся Пятой симфонии уже давно не было в живых.) Они периодически обменивались письмами и, судя по некоторым мемуарным свидетельствам, хранили самые добрые и сердечные воспоминания друг о друге[2]. Вполне допустимо полагать, что своеобразным и весьма убедительным тому подтверждением явилась обработка бетховенской «Крейцеровой» сонаты для контрабаса и фортепиано, осуществленная Драгонетти и сохраняемая им в личном музыкальном архиве вплоть до ухода из жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] На эту особенность контрабасовых партий в оркестровых партитурах *Л.* Бетховена указывал еще Г. Берлиоз: «…в сцене грозы из "Пасторальной" симфонии, как и во многих других местах, Бетховен адресовал контрабасам настолько низкие ноты, что они не могут быть исполнены; это вызывает предположение, что в оркестре, для которого сочинял Бетховен, были представлены контрабасы, опускавшиеся до звука *до*; теперь таких уже не найти» [5, с. 145, 155].

[2] Показателен, в частности, рассказ лондонского композитора Ф. С. Х. Поттера (1792–1871) о встрече с Бетховеном, состоявшейся зимой 1818 года. Поттер был весьма наслышан о суровости Бетховена и его негативном отношении к различным «визитерам». Приехав в Вену, английский музыкант на протяжении двух недель колебался, не решаясь нанести визит прославленному мастеру и передать ему для просмотра свои сочинения. Затем, следуя рекомендациям венских друзей, он посетил Бетховена и «…передал ему несколько писем, в том числе – от Драгонетти. Как только Бетховен распечатал это письмо, он тут же проявил сердечность к гостю и попросил показать что-нибудь из своих композиций». В дальнейшем Поттер неоднократно встречался с Бетховеном, проявлявшим деятельное участие в профессиональном совершенствовании молодого коллеги из Лондона. При этом в соответствующих беседах постоянно обсуждалось намерение Бетховена как можно скорее «направиться в Англию» [12, с. 226, 227].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1а
Бетховен *Л.* Соната A-dur «Крейцерова» для скрипки и фортепиано, ор. 47.
Часть II (оригинальная редакция)



Пример 1б
Бетховен *Л.* Соната A-dur «Крейцерова» для скрипки и фортепиано, ор. 47.
Часть II (переложение *Д.* Драгонетти)



Пример 2а
Часть III (оригинальная редакция)



Пример 2б
Часть III (переложение *Д.* Драгонетти)



Пример 3а
Часть I (оригинальная редакция)



Пример 3б
Часть I (переложение *Д. Драгонетти*)



ЛИТЕРАТУРА

1. *Альшванг А. А.* Людвиг ван Бетховен: Очерк жизни и творчества. Изд. 5-е, испр. М.: Музыка, 1977. 448 с.
2. *Доброхотов Б. В., Савченко Н. В.* Исполнительство, педагогика, литература: Восемнадцатый век // Контрабас: История и методика: учебное пособие / ред.-сост. Б. В. Доброхотов. М.: Музыка, 1974. С. 20–37.
3. *Раков Л. В.* История контрабасового искусства: курс лекций. М.: Композитор, 2004. 312 с.
4. *Гуревич Л. И.* История оркестровых стилей: учебное пособие. М.: Композитор, 1997. 206 с.
5. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке: С дополнениями Р. Штрауса: в 2 т. М.: Музыка, 1972. Т. I. 308 с.
6. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: [исследование: в 3 ч.]. М.: Композитор, 2007. Ч. 3: Поэтика и стилистика. 376 с.
7. *Koch N.* Dragonetti, Domenico // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopaedie der Musik: In 26 Bde. 2te, neubearb. Ausg. Hrsg. von L. Finscher. Kassel–Bazel: Baerenreiter-Verlag, 2001. Bd. 5. Sp. 1385–1387.
8. *Сорокер Я. Л.* Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение. М.: Музгиз, 1963. 160 с.
9. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: [исследование: в 3 ч.]. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. [Ч. 1:] Самосознание эпохи и музыкальная практика. 190 с.
10. *Рогаль-Левицкий Д. Р.* Современный оркестр: в 4 т. М.: Музгиз, 1953. Т. I. 482 с.
11. *Фельдгун Г. Г.* История смычкового искусства: От истоков до 70-х годов XX века: курс лекций. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2006. 500 с.
12. *Бетховен Л.* Письма: в 4 т. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 2013. Т. 3: 1817–1822. 656 с.

REFERENCES

1. *Al'shvang A.* Lyudvig van Betkhoven: Ocherk zhizni i tvorchestva [Ludwig van Beethoven: An essay of the life and work]. The 5th rev. ed. Moscow: Muzyka, 1977. 448 p.
2. *Dobrokhotov B., Savchenko N.* Ispolnitel'stvo, pedagogika, literature: Vosemnadtsatyj vek [Performing art, and Pedagogics, and Music Literature: The 18th century]. In: Kontrabas: Istoriya i metodika [Double-bass: A History and Methodology]: a textbook. Ed. and comp. by B. Dobrokhotov. Moscow: Muzyka, 1974. Pp. 20–37.
3. *Rakov L.* Istoriya kontrabasovogo iskusstva [History of the Double-bass art]: a course of lectures. Moscow: Kompozitor, 2012. 304 p.
4. *Gurevich L.* Istoriya orkestrovykh stiley [History of orchestral styles]: a textbook. Moscow: Kompozitor, 1997. 206 p.
5. *Berlioz G.* Bol'shoy traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrovke: S dopolneniyami R. Shtrausa [A Great Treatise on the modern Instrumentation and Orchestration: With additions by R. Strauss]: in 2 vols. Moscow: Muzyka, 1972. Vol. I. 308 p.

6. *Kirillina L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov [The Classical Style in music of the 18th – early 19th centuries]: a research work: in 3 parts. Moscow: Kompozitor, 2007. Part 3: Poetics and Stylistics. 376 p.
7. *Koch N.* Dragonetti, Domenico // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopaedie der Musik: In 26 Bde. 2te, neubearb. Ausg. Hrsg. von L. Finscher. Kassel–Bazel: Baerenreiter-Verlag, 2001. Bd. 5. Sp. 1385–1387.
8. *Soroker Ya.* Skripichnye sonaty Betkhovena, ikh stil' i ispolnenie [L. Beethoven's Violin Sonatas, their Style and Interpreting]. Moscow: Muzgiz, 1963. 160 p.
9. *Kirillina L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov [The Classical Style in music of the 18th – early 19th centuries]: a research work: in 3 parts. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1996. Part 3: A Self-consciousness of the Era and musical practice. 190 p.
10. *Rogal'-Levitskiy D.* Sovremennyj orkestr [A Modern Orchestra]: in 4 vols. Moscow: Muzgiz, 1953. Vol. I. 482 p.
11. *Fel'dgun G.* Istoria smychkovogo iskusstva: Ot istokov do 70-kh godov XX veka [History of the Bow Art: From the Sources to 70th years of the 20th century]: a course of lectures. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 2006. 700 p.
12. *Betkhoven L.* Pis'ma [Letters]: in 4 vols. The 2nd suppl. ed. Moscow: Muzyka, 2013. Vol. 3: 1817–1822. 656 p.

Ли Сяосюань
аспирантка кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
russlixx77@163.com
ORCID: 0009-0008-3914-2897

Xuaoxuan Li
Postgraduate student at the History Music Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
russlixx77@163.com
ORCID: 0009-0008-3914-2897

УДК 78.08 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_62*

В. А. ЛЕОНОВ, И. Д. ПАЛКИНА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЭВОЛЮЦИЯ УКРАШЕНИЙ В МУЗЫКЕ: ТРЕЛЬ

Трель как средство выразительности принадлежит к основополагающим украшениям в музыкальной практике. Наиболее ранние сохранившиеся нотные записи трелей датируются XVI веком; среди них особенно выделяется трактат венецианского музыканта С. Ганасси, содержащий множественные образцы диминуций – значимого строительного материала для тогдашней композиторской работы (особенно в инструментальных жанрах), исполнительской и педагогической деятельности, генетически связанного с формированием будущей орнаментики.

По мере исторического развития европейского музыкального искусства, в диалектическом единстве с ним формировались и средства выразительности, осуществлялся поиск адекватных понятий и терминов. Настоящая статья призвана отобразить эволюционное развитие исполнительских трактовок данного элемента орнаментики, запечатлеваемое в нотации и аутентичных комментариях относительно принятых способов воспроизведения трели на страницах практических руководств XVI–XX веков. Исходя из этого, привлекаются труды музыкантов Италии, Франции и Англии различных эпох – Возрождения (С. Ганасси), барокко (Дж. Фантини, К. Симпсон, Ж. Шамбоньер, Ж. М. Оттетер-младший), позднего классицизма (Э. Ози), романтизма (Ж. Б. Арбан), современности (П. Таффанель и Ф. Гобер).

Отмечается, что в музыке XVI–XVIII столетий, учитывая многочисленные расхождения в терминологии и видимую подвижность нотографических обозначений, связанных с орнаментикой, композиторами нередко публиковались соответствующие вступительные пояснения к изданиям собственных инструментальных сочинений. Прослеживается тенденция, связанная с постепенным упрощением и унификацией исполнительских прочтений трели. Современная трактовка рассматриваемого украшения, сформировавшаяся в XIX веке (И. Н. Гуммель), утверждается в трудах авторитетных музыкантов первой половины XX столетия.

Ключевые слова: орнаментика в музыке XVI–XX столетий, диминуции, исполнительские ремарки-аббревиатуры, нотация украшений, историческая обусловленность толкований трели.

Для цитирования: Леонов В. А., Палкина И. Д. Эволюция украшений в музыке: трель // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 62–69.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_62

V. LEONOV, I. PALKINA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

EVOLUTION OF MUSIC EMBELLISHMENTS: A TRILL

The trill, as a means of expression, is a fundamental embellishment in musical practice. The earliest surviving musical notations of trills date back to the 16th century; among these, a treatise by the Venetian musician S. Ganassi stands out. It contains numerous examples of diminutions – significant building material for composition of that time (especially in instrumental genres), performing, and teaching activities, genetically connected with the formation of future ornamentation. As European musical art developed historically, expressive means evolved in dialectical unity, and adequate concepts and terms were sought. This article aims to chart the evolutionary development of performing interpretations of this ornamental element, captured in notation and authentic commentaries on accepted methods of trill reproduction in practical manuals from the 16th to 20th centuries. Based on this, the work of musicians from Italy, France, and England of various eras is drawn upon – the Renaissance (S. Ganassi), Baroque (G. Fantini, K. Simpson, J. Chambonnières, J.-M. Hotteterre the Younger), late Classicism (E. Ozy), Romanticism (J.-B. Arban), and modern times (P. Taffanel and Ph. Gaubert). It is noted that in music of the 16th–18th centuries, given the numerous discrepancies in terminology and the apparent fluidity of notographic designations connected with ornamentation, composers often published appropriate introductory notes to editions of their own instrumental works. A tendency towards a gradual simplification

and unification of performing interpretations of the trill is retraced. The modern interpretation of embellishments, formed in the 19th century (J. N. Hummel), now is confirmed in the works of authoritative musicians of the first half of the 20th century.

Keywords: ornamentation in music of the 16th–20th centuries, diminutions, notation of embellishments, performing directions-abbreviations, historical conditionality of the trill interpretations.

For citation: Leonov V., Palkina I. Evolution of music embellishments: a trill. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 62–69.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_62

Трель принадлежит к числу основополагающих элементов орнаментики. По всей видимости, она утвердилась в исполнительстве, как только для примитивных духовых (наиболее ранних из европейских звуковысотных инструментов) оказалось доступным чередование двух соседствующих звуков различной высоты. Наряду с другими средствами украшения, используемыми в музыке, трель именовалась по-разному:

«Итальянское (название. – В. Л., И. П.) – *Trillo, Grappo, Tremoletto*;

Французское – *Trille, Tremblement, Cadence, Pincè renversè*;

Немецкое – *Triller, Pralltriller*» [1, p. 154].

Разумеется, перечисленные выше именования далеко не исчерпывают огромного разнообразия трактовок, существовавших в истории европейского исполнительства. При этом упомянутые названия могли обозначать не только трель, но и другие виды украшений.

В специальной литературе исторический процесс эволюции данного элемента орнаментальной техники вплоть до наших дней рассматривался несколько фрагментарно, хотя широкое применение соответствующего украшения в музыке на протяжении многих веков не вызывает сомнений. Отметим, что и сегодня бесспорно крупнейшей работой, освещающей исполнительские прочтения трели в музыке XVII–XVIII веков, остается фундаментальный труд А. Долмеча [1].

В настоящей работе представляется необходимым, минуя поиск разночтений, противоречий или исследовательских лакун в современных публикациях относительно трактовок данного украшения, сосредоточиться на кратком изложении основных этапов исторической эволюции трели. Этому способствует привлечение трактатов и практических руководств, датируемых несколькими столетиями и запечатлевающих объективные реалии исполнительства минувших эпох. Изучение и осмысление подобных источников, несомненно, является значимой составной частью профессиональной деятельности музыкантов-исполнителей и педагогов новейшего времени.

Наиболее ранние из сохранившихся нотных записей рассматриваемого украшения относятся к XVI столетию. В 1535 году венецианский блокфлейтист и скрипач Сильвестро Ганасси даль Фонтего (1492 – вторая половина XVI века) привел такого рода нотации практически на каждой из более чем 100 страниц описаний предложенных им способов диминуционного варьирования мелодий [2]. Ограничимся лишь одним из этих образцов (Пример 1). Следует заметить, однако, что Ганасси не называл подобные диминуции украшениями или, тем более, трелями.

Данная расшифровка, начинающаяся с вышележащего звука, встречается в творчестве многих композиторов, вплоть до конца XVIII столетия. Последние звуки приведенного украшения из диминуций С. Ганасси представляют собой нахшлаг, который принято в исполнительском обиходе именовать завершением. При этом количество реперкуссий в трели могло быть различным. Надлежит заметить, что упомянутый элемент орнаментики существует в том же виде и сейчас, но без подробной записи в нотном тексте.

По прошествии столетия знаменитый итальянский трубач и композитор Дж. Фантини [3, p. 38] предложил обозначение трели, которое сейчас является общепринятым и широко распространенным (Пример 2). Однако этот музыкант не привел каких-либо рекомендаций относительно исполнения данного украшения. Так или иначе, в то время обозначение, используемое Фантини, еще не привлекло внимания его коллег, – скорее всего, потому, что трель как составная часть искусства орнаментики продолжала развиваться.

Во второй половине XVII века появились и другие знаки для обозначения трелей, наряду с описаниями способов возможного исполнения этих украшений. Однако единое именование для соответствующего приема орнаментации по-прежнему отсутствовало. И сами знаки, фиксировавшие его использование, существенно различались, как и способы интерпретации трели (Пример 3), что нашло отражение в труде А. Долмеча [1, p. 162].

Первое из условных обозначений, представленных в Примере 3, впоследствии стало соотноситься с мордентом, второе (удлиненная ломаная линия) – с трелью. Последующие знаки

указываютна характер исполнения, фиксируемый в нотных образцах. Можно заметить, что три варианта из пяти представляют собой сложные структуры, включающие в себя комбинации группетто (в начале или конце построения) и трели (в начале или продолжении).

Тогда же использовались и другие знаки, относящиеся к сфере обозначения трелей (Пример 4). Их основой служили наклонные линии. В первом случае звуковой результат соответствовал приведенному выше варианту исполнения трели, фиксируемому с помощью короткой ломаной линии. Равным образом совпадали и второй вариант, и третий – с указанием нахшлага.

Наиболее раннее из тогдашних обозначений трели с помощью волнистой линии над нотой, вероятно, принадлежало французскому клавесинисту Ж. Ш. де Шамбоньеру [4], называвшему данное украшение каденцией. Предваряя нотный текст в собственном сборнике клавирных сочинений, этот музыкант привел расшифровку всех знаков, относящихся к орнаментации, включая рассматриваемое украшение, которое начиналось вполне традиционно – с вышележащего звука (Пример 5).

Французский флейтист, королевский музыкант Ж. Оттетер (сын) в руководстве для исполнителей, увидевшем свет в 1707 году [5, p. 17], именовал трель по-разному, в том числе – каденцией, сопроводив упоминание о ней подробным описанием соответствующего исполнения; помимо этого, здесь же была помещена таблица рекомендуемых аппликатур для игры трелей. Он отмечал, что лига подразумевает следующее: две ноты исполняются посредством единственного удара языком, сопутствующего лишь первой из них, которая является подготовительной к трели. Небольшой крестик над нотой указывает, что именно в данном месте производится «трепетание» (Пример 6).

Согласно рекомендациям Оттетера, нужно было следить, прежде всего, за тем, чтобы исполнение трели не ускорялось – наоборот, приостанавливалось (по преимуществу в середине длительности указанной ноты), особенно в нижнем регистре. Наименьшее число «биений», допустимое в коротких каденциях, – три удара пальцем. Оттетер придерживался уже существующей традиции – начинать исполнение с верхнего соседнего звука, а не основного тона. В упомянутом руководстве отсутствовало специальное обозначение трели; автором использовался лишь «универсальный» знак – крестик, отмечавший в ту пору местоположение любого украшения, хотя подобная практика уже считалась фактически устаревшей для начала XVIII столетия.

В первой половине XVIII века И. С. Бах использовал волнистую линию для обозначения трели, снабжая ее дополнительными пометками, аналогичными указанным выше, и также приводил расшифровки способов исполнения различных украшений. Сходным образом поступали многие композиторы того времени. Однако в произведениях И. С. Баха встречаются и более краткие обозначения, указывающие на присутствие трели, – ***tr*** или ***t***.

Из множества правил, регламентировавших исполнение данного украшения в барочную и классическую эпохи, представляют особый интерес некоторые предписания, связанные с началом и завершением украшений, а также скоростью реперкуссий:

1. **Обычная трель** (без дополнительных обозначений) **должна начинаться с верхнего звука**.
2. **Наличие или отсутствие нахшлага зависит от направления мелодической линии**, которая предопределяет его необходимость или неуместность (Пример 7).
3. **Палец, выполняющий трель, должен совершать примерно четыре движения в единицу заданной метрической пульсации**.

Что касается характера исполнения самого украшения, то существовали различные мнения. Одни авторы предлагали играть трель ровно от начала и до конца, другие – с ускорением реперкуссий, третьи советовали замедлять движение, прекращая его к середине длительности ноты, снабженной упомянутым обозначением. Иными словами, выбор конкретного способа исполнения до некоторой степени предоставлялся исполнителю.

Указанные правила сохраняют несомненную значимость для современных интерпретаторов музыки XVII–XVIII веков. Кроме того, соблюдение этих предписаний вполне уместно при исполнении более поздних сочинений, вплоть до новейшей эпохи.

Допускалась ли другая интерпретация трели? Она была предложена еще в 1659 году К. Симпсоном [6, p. 10] как одна из применимых диминуций в музыке для виолы и подразумевала некое специфическое обозначение в нотном тексте (Пример 8).

Этот вариант названного украшения является специальным исполнительским приемом, исключительным для XVII и XVIII вв. Однако в руководстве Симпсона приводилась и традиционная трель, начинающаяся с верхнего звука.

В начале XIX столетия, на страницах известного «Метода игры…» профессора Парижской консерватории Э. Ози (1803), были даны рекомендации по «украшению музыки» в темпе Allegro. Здесь демонстрировались и определенные варианты расшифровки трелей: последние надлежало в одних случаях исполнять с основного звука,

в других – с вышележащего [7, p. 21]. При этом во втором варианте перед украшаемой нотой Ози выписал перечеркнутый форшлаг, с которого и начиналась упомянутая расшифровка. Значит, к XIX веку правило исполнения трели с вышележащего звука уже не соблюдалось неукоснительно. Вот почему Ози использовал дополнение – короткий форшлаг, подразумевая существовавшие альтернативы и наглядно информируя об этом коллег (Пример 9).

В первой половине XIX века австрийский композитор и пианист-виртуоз И. Н. Гуммель (1778–1837) предложил начинать трель не с вышележащей ноты, а с основной. Он исполнял это украшение столь блистательно, что подобная трактовка украшения в дальнейшем получила широкое распространение. А. Долмеч называл Гуммеля автором упомянутого нововведения, которое пришлось по душе исполнителям и композиторам [1, p. 195].

Известно, что в середине XIX столетия Ж. Б. Арбан [8, S. 104–105] интерпретировал данное украшение аналогично И. Н. Гуммелю. А в начале XX века П. Таффанель и Ф. Гобер [9, p. 49] уже трактовали все разновидности трели единообразно, без «излишеств» (Пример 10): каждая из них начиналась только с основного звука и завершалась нахшлагом.

Названное толкование этого украшения можно считать характерным для XX века. В свою очередь, украшение, начинающееся с верхнего звука, утвердилось в исполнениях музыки XVII–XVIII столетий. XIX век в отмеченном ракурсе явился переходным периодом.

Впрочем, использование прежней, традиционной трели следует признать возможным не только в музыке XVI–XVIII веков, но и в позднейших сочинениях. К примеру, если данное украшение вводится на звуке предшествующей высоты, начало исполнения с верхнего звука будет вполне уместным (Пример 11). Известно, что любые изменения в музыкальном развитии содействуют преодолению инерции восприятия. В указанном аспекте предлагаемое начало трели является более действенным.

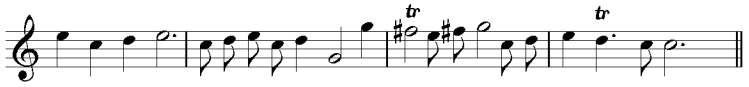
По мере исторической эволюции музыкального искусства обогащались и средства выразительности. Этот диалектический процесс не обошел стороной древнейшее украшение – трель.Как правило, формированию того или иного термина сопутствуют и многословность, и многозначность. Потому трель первоначально снабжалась многочисленными именованиями, наряду с другими средствами музыкальной выразительности, переживавшими процесс кристаллизации. Так, к примеру, представление о сути исполнительской каденции сформировалось к середине XVIII века (см.: [10, с. 39–40]), и в дальнейшем этот термин уже не применялся в отношении трели. Утверждение рационального подхода композиторов к интерпретации рассмотренного украшения способствовало его единообразной исполнительской трактовке, предложенной П. Таффанелем и Ф. Гобером.

ПРИЛОЖЕНИЕ

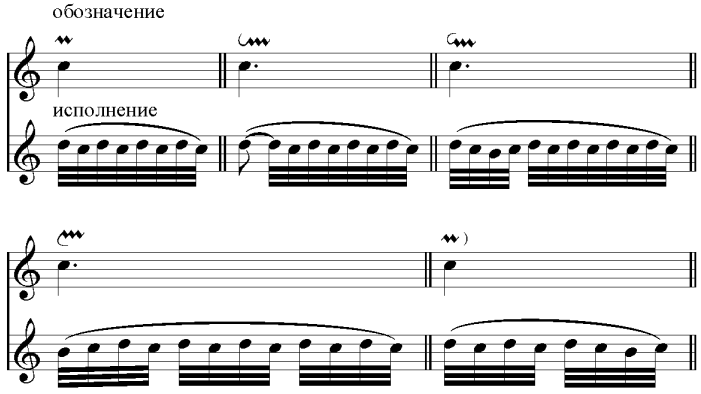
Пример 1



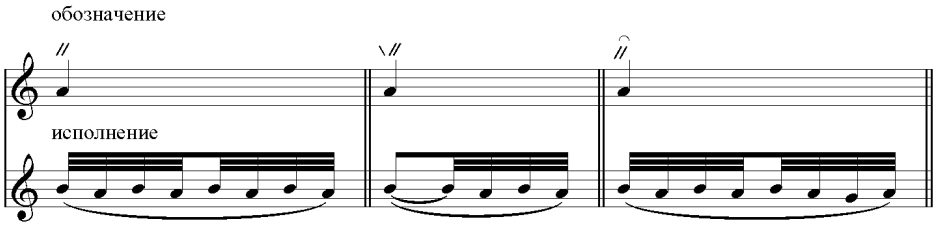
Пример 2



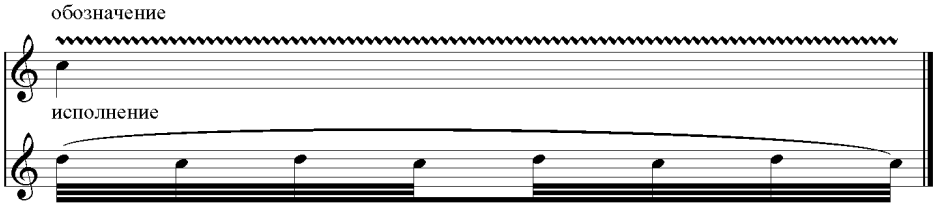
Пример 3



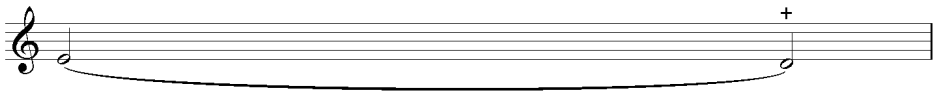
Пример 4



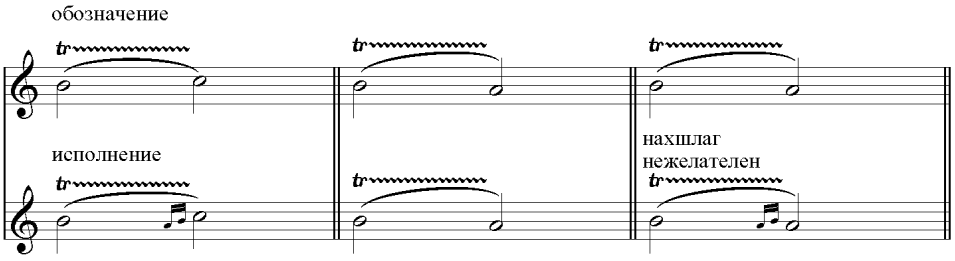
Пример 5



Пример 6



Пример 7



Пример 8



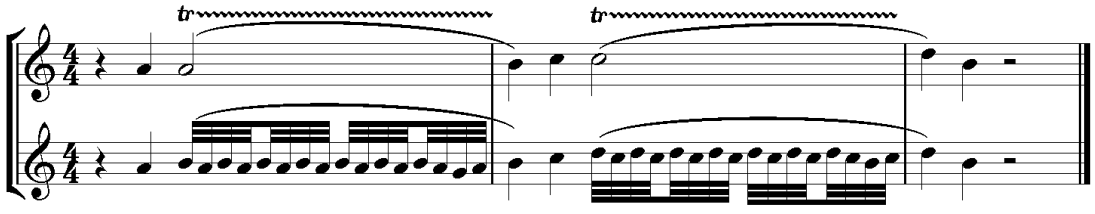
Пример 9



Пример 10



Пример 11



ЛИТЕРАТУРА

1. *Dolmetsch A.* The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries revealed by contemporary evidence. London: Novello and Co., 1915. 536 p.
2. *Ganassi S. di.* Opera Intitulata Fontegara. Venetia: S. Ganassi, 1535. 162 p.
3. *Fantini G.* Mode per impare a sonare di Tromba… Frankfort: Daniel Vuasth, 1638. 88 p.
4. *Chambonnieres J. Ch. de.* Pieces de Clavessin. Livre Premier. Paris: Choez Jollain, 1670. 73 p.
5. *Hotteterre-le-Romain J. M.* Principes de la flute travrsiere, ou flute d'Allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, et du haut-boi. Paris: Christopher Ballard, 1707. 59 p.
6. *Simpson Ch.* The Division–Viol, or The art of playing ex tempore upon a ground. London: William Godbid, 1659. 67 p.
7. *Ozi E.* Nouvelle Méthode de Basson. Offenbach: Jean Andre, 1803. 142 p.

8. *Arban J. B.* Vollständige Schule für Trompete, Cornet a Pistons, Flügelhorn und Tenorhorn. Leipzig: VEB F. Hofmeister Musikverlag, 1987. 248 S.
9. *Taffanel P., Gaubert Ph.* Méthode Complète de Flûte. Paris: Alphonse Leduc, 1923. 220 p.
10. *Леонов В. А., Палкина И. Д.* Диминуции и каденции (из истории украшений в музыке) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 37–43.

REFERENCES

1. *Dolmetsch A.* The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries revealed by contemporary evidence. London: Novello and Co., 1915. 536 p.
2. *Ganassi S. di.* Opera Intitulata Fontegara. Venetia: S. Ganassi, 1535. 162 p.
3. *Fantini G.* Mode per impare a sonare di Tromba… Frankfort: Daniel Vuasth, 1638. 88 p.
4. *Chambonnieres J. Ch. de.* Pieces de Clavessin. Livre Premier. Paris: Choez Jollain, 1670. 73 p.
5. *Hotteterre-le-Romain J. M.* Principes de la flute travrsiere, ou flute d'Allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, et du haut-boi. Paris: Christopher Ballard, 1707. 59 p.
6. *Simpson Ch.* The Division–Viol, or The art of playing ex tempore upon a ground. London: William Godbid, 1659. 67 p.
7. *Ozi E.* Nouvelle Méthode de Basson. Offenbach: Jean Andre, 1803. 142 p.
8. *Arban J. B.* Vollständige Schule für Trompete, Cornet a Pistons, Flügelhorn und Tenorhorn. Leipzig: VEB F. Hofmeister Musikverlag, 1987. 248 S.
9. *Taffanel P., Gaubert Ph.* Méthode Complète de Flûte. Paris: Alphonse Leduc, 1923. 220 p.
10. *Leonov V., Palkina I.* Diminutsii i kadentsii (iz istorii ukrasheniy v muzyke) [Diminutions and cadences (from the history of decorations in music)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2026. No. 2. Pp. 37–43.

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

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

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

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

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ
TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

УДК 784.5 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_70*

Е. В. БЕРИГЛАЗОВА
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

КАНТАТА «К 20-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ» С. ПРОКОФЬЕВА: ОБРАЗ РЕВОЛЮЦИОНЕРОВ В СТИЛЕВОМ ПОЛЕ КОНСТРУКТИВИЗМА

В настоящей статье предлагается новый подход к осмыслению образа революционеров, запечатленного в «Кантате к 20-летию Октября» С. Прокофьева. Отечественные музыковеды второй половины XX века трактуют данный образ как величественную силу героико-романтического плана, исследователи нашего времени – как сатирическое обличение, в соответствии с этим именуя кантату «идеологической диверсией». Для того, чтобы уточнить смысловое содержание образа революционеров и разрешить сложившееся противоречие, необходимо подвергнуть углубленному анализу комплекс музыкальных средств и приемов, доминирующих в характеристике данного коллективного персонажа.

В статье отмечается, что одним из ведущих художественных направлений отечественного музыкального искусства 1920–1930-х годов стал конструктивизм. На первом плане в сочинениях композиторов-конструктивистов утвердилась «машинная» фоника, главенствовали ритм, насыщенная многоголосная фактура, жесткий интонационный каркас, обостренная диссонантность, резкие тональные сопоставления, яркие тембровые и динамические контрасты, поражающие воображение шумовые эффекты. Перечисленные средства выразительности были широко использованы в тех частях кантаты С. Прокофьева, где фигурирует коллективный персонаж «революционеры».

Предпринятое исследование позволяет автору статьи выявить значимые черты упомянутого образа. В целом он явственно соотносится с конструктивистской эстетикой, поскольку в характеристике «революционеров» главенствуют важнейшие маркеры данного художественного направления, обнаруживаемые в музыкальной ткани цикла, – экстенсивность и механистичность, которые дистанцируются от чувственной экспрессии, присущей человеческому началу. Установлено, что данный коллективный персонаж ассоциируется с мощной военной машиной, которая наделяется устрашающим «механистичным» обликом. Эта особенность, противоречащая соцреалистическому канону 1930-х годов, рассматривается в качестве одной из причин, которые способствовали негласному запрещению кантаты.

Ключевые слова: кантата «К 20-летию Октября», образ революционеров, конструктивизм, деперсонализованный образ, экстенсивный тип музыкальной характеристики.

Для цитирования: Бериглазова Е. В. Кантата «К 20-летию Октября» С. Прокофьева: образ революционеров в стилевом поле конструктивизма // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 70–80.
DOI: 10.52469/20764766_2026_03_70

E. BERIGLAZOVA
M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy)

S. PROKOFIEV'S CANTATA "FOR THE 20th ANNIVERSARY OF OCTOBER": THE IMAGE OF REVOLUTIONARIES IN THE STYLISTIC FIELD OF CONSTRUCTIVISM

This article offers a new perspective on the image of revolutionaries recreated in Sergei Prokofiev's "Cantata for the 20th Anniversary of October". Musicologists in the 2nd half of the 20th century see this image as a positive, majestic force, while contemporary scholars see it as a satirical figure – and accordingly, label the work an "ideological diversion". To clarify the semantic content of the image of revolutionaries and attempt to resolve this contradiction, we propose a comprehensive analysis of the complex musical devices and techniques that dominate the characterization of this collective figure.

The article postulates that constructivism became one of the leading artistic trends in Russian musical art in the early 20th century. Machine-like phonics came to the forefront in the works of constructivist composers, with rhythm predominating, a cumbersome texture, a rigid intonation framework, heightened dissonance, vivid timbral, tonal, and dynamic contrasts, and striking sound effects. It is noted for the first time that these expressive means are reflected in Sergei Prokofiev's cantata, specifically in those sections featuring the collective character of "revolutionaries".

The study has resulted in a reconstruction of the named image. It is argued that this image fully aligns with the aesthetics of constructivism, and that its characteristics emphasize the key markers of this artistic movement, which are evident in the musical texture of the cantata – the extensive and the mechanical, existing "beyond" the realm of sensual, human nature. It has been established that the composer presents this collective character as a powerful military machine with a terrifying, "mechanical" appearance. This logically explains the categorical refusal of the official instances to perform the cantata, as well as the outrage of its representatives over the obvious discrepancy between this music and the socialist realist canon of the 1930s.

Keywords: cantata "For the 20th Anniversary of October", image of revolutionaries, constructivism, depersonalized image, extensive type of musical characteristic.

For the citation: Beriglazova E. S. Prokofiev's Cantata "For the 20th Anniversary of October": the image of revolutionaries in the stylistic field of constructivism. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 70–80.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_70

Первые десятилетия XX века в России – период, знаковый не только с точки зрения эпохальных исторических событий. Это время «технического прорыва» (1910–1920-е гг.) – явления, поразившего умы и привлекшего внимание многих современников, включая тех, кто не проявлял интереса к производственным инновациям. Деятели культуры, склонные более чутко воспринимать любые изменения в жизни общества, сразу же откликнулись на происходящее: в России сформировался конструктивизм, «…ставший одним из ведущих направлений советского музыкального искусства 1920-х годов… и продолжавший существовать вплоть до середины 1950-х годов на нелегальном положении» [1, с. 3].

Среди наиболее известных представителей данного художественного направления, как правило, фигурируют А. Мосолов, В. Дешевов и Л. Половинкин. При этом подчеркивается, что стилистические приемы конструктивизма встречаются и в раннем творчестве Д. Шостаковича, и в сочинениях С. Прокофьева – кантате «Семеро их», Второй симфонии, балете «Стальной скок». Еще одним ярким примером, не всегда упоминаемым исследователями, является прокофьевская кантата «К 20-летию Октября», приуроченная к юбилейной дате революции (1937). Последующая судьба названного сочинения хорошо известна: кантата была отклонена Всесоюзным Комитетом искусств, причем доминирующий эмоциональный отклик по окончании прослушивания свидетельствовал о растерянности и смущении тогдашнего руководства Комитета: «Что же Вы, Сергей Сергеевич… взяли тексты, ставшие народными, и положили их на такую непонятную музыку?» [цит. по: 2, с. 402].

Нетрудно догадаться, что главным «раздражителем» слуха официальных лиц явилось резкое несоответствие комплекса музыкально-

вербальных средств, использованных С. Прокофьевым для воссоздания образов «призрака коммунизма», «революционеров» и собственно «революционного действа», утвердившимся приемам композиторского письма, типичным для соцреалистического канона того времени (опора на песенность, простота и ясность фактуры, метроритма, гармонического развития, возвышенно-гимнический тип изложения и т. д.). Кроме того, вызывали небеспочвенные подозрения в «кощунстве» и литературная основа кантаты (публицистические тексты В. Ленина и И. Сталина), и «странный» характер авторского высказывания, порой граничащий с откровенным сарказмом, и гротескные, даже карикатурные эпизоды, соотносимые на протяжении цикла не только с революционерами в целом, но и с «канонизированным» лидером большевистской партии – В. Лениным.

Весьма примечателен и тот факт, что кантаты, сочинявшиеся по заказу государства, принадлежат к числу наиболее сложных для восприятия, неоднозначных и дискуссионных произведений С. Прокофьева с точки зрения воплощаемых художественных идей и средств музыкальной выразительности. По-видимому, отнюдь не случайно кантата «Здравица» (1939), созданная к 60-летию И. Сталина, не понравилась «адресату». Эта негативная реакция в наши дни представляется исследователям вполне закономерной: анализируя данное сочинение, они отмечают противоречащую соцреалистическому канону смысловую парадоксальность (сочетание «высокого» и «низкого», «величия жизни» и «зла реальности» [3]), саркастический тон музыкального высказывания, позволяющий именовать «Здравицу» своего рода закамуфлированной «идеологической диверсией» [4, с. 72]), описывают сакральную символику, способствующую обнаружению параллелей между музыкальным образом И. Сталина и библейскими демоническими фигурами [5, с. 75].

О сложности концептуального замысла прокофьевской кантаты «К 20-летию Октября» задумывался уже И. Нестьев. Трактовка революционных событий в названном произведении, по мнению исследователя, неоднозначна: они представлены здесь «…не только как гигантский взрыв, потрясший мир, но и как счастливое освобождение от злого ига» [2, с. 405]. В. Орлов, не обнаруживая в кантате подобных смысловых «диссонансов», утверждает, что в целом сочинение может быть уподоблено «идеологической диверсии, скрытому пародированию сакральных идей» [6, с. 26]. По мнению И. Вишневецкого, в сочинении заведомо отсутствует какая-либо «моральная оценка» революции, поскольку «совершить такое – означало пойти на самоубийственный шаг». При этом цитируемый автор полагает, что «в условиях СССР простое дистанцирование от объекта музыкального описания говорило об очень многом» [7, с. 437].

Споры не утихают и вокруг центрального коллективного персонажа данного произведения – революционеров. Советский музыковед И. Мартынов склонен романтизировать прокофьевский образ, в равной степени «величественный», запечатлеваемый «с глубокой теплотой… и овеянный героикой революционной романтики» [8, с. 358–359, 360]. Напротив, современный исследователь В. Орлов подчеркивает, что образ революционеров в кантате «воспринимается откровенно саркастически» [6, с. 26], упоминая именно тот раздел, в котором, согласно комментарию И. Мартынова, доминируют «теплота» и «величественность» (№ 4 «Мы идем тесной кучкой»).

Возникает вопрос: каков же он, образ революционеров? «Величественен» или «саркастичен», принадлежит ли к сфере добра или является «неизбежным злом», как правило, сопутствующим острому социально-политическому кризису? Назрела необходимость углубленного осмысления данного образа. Исходя из этого, представляется целесообразным детально рассмотреть его толкование в кантате С. Прокофьева «К 20-летию Октября».

Процесс утверждения конструктивизма в отечественном музыкальном искусстве сопровождался последовательным распространением машинных образов, форм и ритмов. «Появился новый объект звукоизобразительности – неодушевленный и не связанный с силами природы – сама Машина, во всем комплексе ее акустических и даже визуальных проявлений» [1, с. 10]. Лирическое, чувственное, интимно-личное начало вытеснялось механистичным, деперсонализованным, консонантное – обостренно-диссонантным, эмоционально выразительное – подчеркнуто изобразительным, в частности, необычными звуковыми сочетаниями и яркими шумовыми эффектами, имитирующими работу механизмов. Пластически изысканные, гибкие мелодии уступили место формально-схематичным, в которых доминировала жесткая интонационно-ритмическая остинатность. Так, С. Меликсетян указывает на «абсолютизацию» в музыке «геометрического начала»: композиторы, «нарушая привычные приемы строительства музыкальной ткани, *превозносили прямую линию*, прибегая к тотальному использованию техники пластов и принципа остинато» [1, с. 11]. Сочинения конструктивистов отличались неким сходством «и в области ритма, и в области форм» – использованием блочного

и монтажного принципов («набор одинаковых деталей») [Там же]. Первостепенная роль отводилась ритмической упорядоченности и принципу контраста, агитационной пафосности, чеканности и штриху *marcato* («музыкальные звуки подаются грубо, прямо, громко»), декламационному типу мелодики, «громоздкой фактуре и оглушительной динамике» [Там же, с 10]. Главной особенностью произведений, написанных в конструктивистском стиле, являлась «общая жесткая, урбанистическая фоника, как выражение индустриальной атмосферы тех лет» [Там же, с. 16].

Указанные черты конструктивизма, наряду с другими приемами этого художественного направления, обрели яркое выражение именно в тех частях кантаты С. Прокофьева, которые запечатлевают образ революционеров (№№ 4, 6).

Хор «Мы идем тесной кучкой» (№ 4) – походный марш. Его начальный раздел написан в простой трехчастной форме. Тема первой части выдержана в духе сурово-взволнованных строевых маршевых песен; ее исполнение поручено тембрально мягкой и глубокой партии басов, благодаря чему звучание приобретает эмоциональную теплоту и мягкость (Пример 1). Национальный колорит темы обусловливается характерными песенными интонациями революционной эпохи, преобладанием аккордов тонической и субдоминантовой групп, специфически-«звончатым» оттенком (партия бубна). При этом обнаруживаются некоторые детали, свидетельствующие о «странности», «нарочитости» данного образа. Так, привлекают внимание «угрюмый», мрачный тембр бас-кларнета, низкий регистр звучания, ритмическая организация, характерная для магически-ритуальных действ (размеренная пульсация с настойчивыми акцентами), что способствует формированию таинственной атмосферы и возникновению непроизвольных ассоциаций с мистикой. Отмеченная параллель выглядит закономерной, поскольку «всякая преобразующая деятельность, в том числе и революционная, воспринималась С. Прокофьевым как магически-заклинательная по преимуществу…» [7, с. 437]. Отсюда проистекают, в частности, композиторская интерпретация «титанического персонажа Ленина, высвобождающего стихии, идущие смести старую Европу <…>» [Там же], и неистово-экстатический «звуковой комментарий» к словам о «призраке коммунизма» в № 1 «Октябрьской» кантаты (тема струнных).

Тема среднего раздела заметно трансформирует образ революционеров, выявляя в нем механистичные и зловещие черты. Приемы конструктивизма выдвигаются здесь на первый план, о чем свидетельствуют множественные регистровые контрасты, хроматизированные интонационные обороты, резкие тональные сопоставления (h-moll – cis-moll – E-dur – G-dur – h-moll). Тема басов изобилует неожиданными скачками и «угловатыми» мелодическими фразами, преобладанием непредсказуемо-«ступенчатого» развития, весьма далекого от естественности (Пример 2). Так маркируется «безлично»-объективное начало в «звуковом портрете» марширующих. Вероятно, заявленная механистичность могла быть впечатляюще интерпретирована композитором в излюбленном гротескном ракурсе, что действительно происходит во втором разделе освещаемого хора. Однако на уровне целого музыкальная мысль С. Прокофьева тяготеет к совершенно иной семантической плоскости: дальнейшее позиционирование коллективного образа революционеров осуществляется в русле конструктивизма – об этом наглядно свидетельствует ведущая роль экстенсивного начала и деиндивидуализации.

Хор «Мы идем тесной кучкой», в соответствии с жанровой основой (походный марш), отличается подчеркнутой регулярностью и «метричностью», которые утверждаются всеми основными музыкальными средствами (мелодическими, фактурными, гармоническими, динамическими). Автоматизм ритмического остинато (сохраняемого на протяжении всего номера) приобретает немаловажную роль в обезличивании центрального образа революционеров, уподобляемого заведенному механизму. Синкопическая острота, предопределенная чередованием подчеркнутых сильных долей (*tenuto*) с акцентируемыми слабыми, не означает присутствия сатирического «подтекста». Напротив, указанная пульсация, сочетаемая с массивной звучностью хоровых аккордов, становится мощным энергетическим импульсом, который придает внутреннюю активность движению и вызывает ассоциации с механистично-неумолимой поступью зловещей и грозной силы.

«Угловатый» музыкальный тематизм освещаемого номера характеризуется жесткостью интонационно-ритмической основы, резкими, внезапными скачками, обилием акцентов, лишь изредка совпадающих с кульминациями фраз и гораздо чаще (порой совсем неожиданно) подчеркивающих гласные, которые не являются ударными в том или ином слове. Благодаря использованию этого приема, демонстративно «отрицающего» законы просодии, в хоровых «монологах» революционеров обнаруживаются не только «взрывчатая» спонтанность, воинственно-агрессивный «размах», но и заведомая «искусственность», что является еще одним

знаком экстенсивного, демонстративно «отграничиваемого» от зоны «человеческого».

В числе других соответствующих знаков, которые сразу привлекают внимание слушателя, необходимо отметить гиперболизированную диссонантность аккордовой вертикали и мелодической горизонтали, дополняемую резкими тональными сопоставлениями, – они фигурируют как в процессе развития одной темы, так и на уровне сопряжения основных разделов сложной трехчастной формы. В исследованиях, посвященных конструктивизму и урбанизму прокофьевской эпохи, отмечается, что названные приемы, «вкупе с жестким интонационно-ритмическим каркасом, выступают акустическим знаком образа "зловещей машины", типичного для музыкального искусства XX века» [9, с. 27].

Показательно и тесситурное решение, весьма характерное для умеренно подвижных и медленных произведений конструктивистского стиля: медленный переход звучания из низкого регистра в более высокий непроизвольно ассоциируется с «выходом» из глубин на поверхность земли таинственных хтонических существ, с высвобождением могучих «потаенных» сил природы и т. д.

Самый эффектный прием конструктивизма, используемый в № 4 на уровне целого, – сочетание тематической повторности и целенаправленного «укрупнения» фактуры (от одноголосной в начале до восьмиголосной в репризе) с повышением тесситуры звучания; этому способствует последовательное вступление сначала хоровых партий (от низких к высоким голосам), а затем и самодеятельного четырехголосного хора (прием наслоения). Так формируются устрашающие образы, которые живописуют постепенный «захват» пространства, «мира» надвигающейся огромной машиной. В целях демонстрации ее колоссальных масштабов и небывалой мощи С. Прокофьев рекомендует использовать огромные звуковые массы, включая сводный хор, многократно превышающий традиционные размеры (500 человек): два смешанных и самодеятельный коллектив. Особое воздействие подобных «исполинских» образов во многом достигается благодаря охвату крайних регистров певческой тесситуры и применению внезапных ударных эффектов (оркестровых и хоровых), сопутствующих акцентированной манере исполнения текста (*marcato*). Жуткую атмосферу, запечатлеваемую музыкальными средствами, весьма существенно усиливает авторская оркестровка. Приоритетная роль, отводимая партиям валторн и тубы, фаготов и тамбурина, связана с формированием мрачной и «затемненной» звучности; в образной динамике преобладают суровость и тяжеловесность, нередко оттеняемые зловеще-демоническим колоритом революционных воззваний.

В результате создается музыкальная картина, с одной стороны, овеянная романтически-возвышенным духом и героикой, а с другой, – вызывающая ассоциации с ужасным и пугающим нашествием механистичных сил. Образ революционеров, наделяемый изначально весьма привлекательными чертами (первая тема), в процессе дальнейшего развития утрачивает индивидуальность и обезличивается, что вообще свойственно творческому методу С. Прокофьева («едва ли не каждый прокофьевский образ "норовит" стать "механическим"» [10, с. 22]).

В масштабном № 6 кантаты («Революция») господствуют эффектные образы военного столкновения, стихийного вихря восстания, по яркости воплощения сравнимые с броскими конструктивистскими плакатами революционной эпохи. В художественном пространстве этой развернутой части оппозиция «живое» – «механистичное» находит иное преломление.

Образ революционеров характеризуют три механистичные темы, на вариантном развитии которых основана первая часть номера, написанного в контрастно-составной форме. Первая – тема «революционной борьбы» – «задиристая», ритмически острая – исполняется мужским составом напористо, с крещендированием, в быстром темпе, *staccato*, как бы «скороговоркой». Легко преодолевая интонационные «препятствия» в виде скачков (каждый раз на более высокий тон), она, «взмывая» вверх, «покоряет» вершину, что согласуется с не допускающей сомнений убежденностью в скорой победе («Мы победим безусловно и несомненно!»). Многократно повторяясь в процессе развития музыкального материала, тема звучит как «мантра», усиливая грозно-заклинательный эффект.

Вторая тема отличается плакатностью и «схематизмом» изложения, сочетаемого с подчеркнутой ясностью тонального плана. Тема, изложенная крупными длительностями, характеризуется декламационно-чеканной манерой исполнения, звучит пафосно (благодаря скачкам на квинту и октавным унисонам в партии оркестра), настойчиво (сильные доли усилены затактовыми акцентами), в духе «агиток» революционной эпохи. Процесс вариантного развития сопровождается видимым «насыщением» звукового пространства, чему благоприятствуют последовательное вступление хоровых голосов и расширение тесситурных границ, соответственно возрастанию масштабов провозглашаемых лозунгов.

Примечательной особенностью третьей темы, исполняемой тенорами от лица В. Ленина,

является нарочитое акцентирование слабых долей такта (Пример 3). В сочетании с нерегулярной метрической пульсацией, возникающей в процессе чередования несходных тактовых размеров (6/8 – 3/8 – 2/4), это способствует формированию предельно «искусственной» речевой манеры, контрастирующей даже высказываниям революционеров, периодически встречающимся на протяжении хора «Мы идем тесной кучкой».

Отмеченная специфика важнейших тем – «репрезентантов» основных действующих лиц Октябрьских событий 1917 года – позволяет придать изображаемому революционному действу уникальный «конструктивистский» облик, вне каких-либо отзвуков или претензий на человечность, что изначально коррелирует с глубинной сутью любого вооруженного конфликта.

Вторая часть № 6 характеризуется преобладанием диалогичности: здесь последовательно сопоставляются две группы тем, олицетворяющих соответственно живое начало и механистичное. Первые основываются на преувеличенно жалобных, «стонущих» интонациях, порождаемых слабостью, растерянностью и жалким «заискиванием» группы революционных деятелей, не уверенных в успехе восстания и готовых отступить перед лицом грозной противоборствующей силы (партии сопрано и альтов). Вторые – на активных интонациях уже знакомой слушателю плакатной темы и энергичной плясовой, которая в дальнейшем будет активно развиваться на протяжении третьей и последующих частей. Специалисты отмечают, что в интонационном и ритмическом аспектах плясовая тема во многом перекликается с широко известным хором «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая» из сцены «Под Кромами» в опере «Борис Годунов» М. Мусоргского – символом «разбушевавшейся» народной стихии и упоения волей (Пример 4). Однако у С. Прокофьева названный тематизм приобретает «конструктивистский» характер, «механизируется», вызывая ассоциации не с хаотическим «вольнолюбивым порывом», но в большей мере – с военной «четкостью», «размеренностью», даже «автоматизмом». Это происходит благодаря узкому диапазону темы, интонационно-ритмической повторности, смене метра (2/4 – 3/4), неожиданным скачкам на слабых долях второй половины такта.

Третья часть (как и последующие) – картина господства «машинерии» и связанные с ней образы несущегося «локомотива революции», «военного безумия», всеобщего апокалипсиса. Названную часть предваряет эффектный марш, сопровождаемый громоподобным лязгом металла (тарелки), грозными ударами барабана, порывистыми «вихрями» пассажей в партии струнных и духовых, что усиливает ощущение неудержимой поступи жуткого механистичного «чудовища» и надвигающегося хаоса битвы. Запечатлевая ее приближение, С. Прокофьев использует каноническую имитацию: предельно «заостренный» мотив повторяется разными партиями хора в порядке восхождения (от низких голосов к высоким); процесс накопления колоссальной энергии завершается мощными кульминационными выкриками tutti («Победа восстания!»).

Заметим, что в музыкальной ткани марша обнаруживаются и танцевальные элементы (например, специфические «обрывы» фразовых окончаний или скерцозные форшлаги в партиях кларнетов); их присутствие несколько снижает упомянутый образ, интерпретируемый в гротескно-зловещем ключе. Подобная жанровая «двуликость» (марш и танец), а также соответствующий смысловой подтекст весьма характерны для воплощения определенных музыкальных образов, относимых к сферам «инфернального зла» (Седьмая и Восьмая симфонии Д. Шостаковича) или разбушевавшейся народной стихии (коллективный персонаж «Двенадцать» из одноименной оратории-поэмы В. Салманова). В «ритмоцентризме» этого марша – выдвижении на первый план «оголенной» пульсации, а не мелодического начала, в подчеркнутой «сухости» запечатлеваемого образа – наглядно концентрируется весь ужас происходящего и, вместе с тем, заключается мощная сила воздействия данного эпизода на слушателя.

Каждая из трех последующих частей включает в себя симфонический и вокально-оркестровый эпизоды. На протяжении симфонических фрагментов репрезентируются впечатляющие по яркости, броскости и масштабности «звуковые полотна» военных сражений. Экстенсивное и «механическое» представлены здесь в «холодном» и «шумовом» тембровых аспектах – «царстве» медных духовых и ударных инструментов; звучание последних, «спектрально более широкое, чем человеческий голос, всегда воспринимается как внечеловеческое – звонкое, гулкое, неточное, широкое, размытое, но в то же время многозначительное, весомое» [11, с. 13]. Оглушительный шум канонады (мощные удары тамтама, литавр и тарелок) «сотрясает» пространство, раздаются звуки пулеметных очередей (дробь малого барабана), мощных, гулких взрывов (тарелки, барабаны, литавры), глухих толчков, словно взрывающих землю изнутри, мощных пушечных выстрелов (удары большого барабана), призывные возгласы труб, нагнетающие эмоциональное напряжение до предела.

Эпицентром грохочущего «военного безумия» становится «двигатель» восстания – «на всех парах» (precipitato, con brio) мчится «железный зверь» революции: на фоне ритмического остинато (пронизывающего все последующие части) в стремительном вихре «кружатся» триольные пассажи струнных, имитирующие стремительный и неудержимый «бег» локомотива.

Вокально-оркестровые эпизоды основываются на вариантном развитии уже знакомой слушателю темы, интонационно родственной упоминавшемуся тематическому материалу из «Бориса Годунова» М. Мусоргского. Благодаря упругому остинато, острым штрихам, ударному способу исполнения (***sf***, <, *marcato*), преобладанию мотивов, характеризуемых упорным повторением одного и того же тона, использованию высокой тесситуры, заведомо неудобной для теноров и басов, названная тема приобретает здесь пронзительно-истеричный и еще более жесткий характер.

Изощренная мотивная разработка тем, хоровые переклички, контрастные сопоставления высоких и низких тембров, броские эффекты (вокальные звукоподражания – имитации «гудков» и «постукивания колес» локомотива, «пламенно-возбуждающая» речь В. Ленина, усиленная репродуктором), интенсивное ритмическое варьирование явственно активизируют хоровую ткань, иллюстрируя масштабную динамику происходящего действия (что вновь заставляет вспомнить сцену «Под Кромами» из «Бориса Годунова»). На фоне хоровых реплик в оркестровую ткань неожиданно вторгается грозная лейттема «призрака коммунизма» (унисонное звучание труб), «семантический генезис» которой, по утверждению В. Орлова, связан с «…образами зла и преисподней в предыдущих сочинениях С. Прокофьева (к примеру, с образом Фаты Морганы из оперы "Любовь к трем апельсинам")» [7, с. 26].

Каждый последующий вокально-симфонический эпизод представляет собой все более масштабную динамическую волну, репрезентируя приближение локомотива. Образ довольно быстро достигает гигантских масштабов, наполняясь неукротимой мощью и силой: хоровое звучание становится монолитным (интонационно-ритмическое единство всех партий), плотным, ярким, тем самым демонстрируется видимое отсутствие сил, способных противостоять такому напору. В завершении № 6 неудержимое остинато как бы «упорядочивает» и «организует» хаотично рассредоточенные хоровые выкрики, «расставляет» их на опорные («значимые») позиции, «вбирает» в себя, не позволяя конфликту перерасти в неконтролируемое стихийное противостояние (как в сцене «Под Кромами» М. Мусоргского).

Остановка движения «военной машины» символизирует наступление апокалипсиса. Запечатлевая этот образ, С. Прокофьев вновь использует эффектные изобразительные приемы: на фоне оглушительного рева сирены (высокий тромбон), мощных взрывов и грохота (большой барабан, тарелки, литавры, там-там) раздается пронзительный общечеловеческий «вой» (волнообразные хроматизированные пассажи струнных).

Эпилогом действа становится жуткий инфернальный марш, в котором больше нет места гротескному либо ироничному началу. Мерная, тяжелая, жесткая поступь аккордов медных духовых инструментов (***sf***, *marcato*, >) и фортепиано (трактованного здесь в качестве ударного инструмента), обостренность звучания (тотальное господство диссонантности), предельная «сухость», выраженная в «оголении» ритма, ассоциируются и с безжизненной пустотой, и с грохотом движущейся жуткой «военной машины». Дополнением образа, подытоживающим его репрезентацию, становится звучание «искаженного» тритоном демонического мотива, заимствуемого из лейттемы «призрака коммунизма», в пронзительном исполнении струнных (Пример 5). Следует напомнить, что двадцатью годами позже В. Салманов завершит ораторию-поэму «Двенадцать» (на стихи А. Блока) финальным маршем, явно родственным прокофьевскому и в художественно-образном плане, и с точки зрения используемых средств музыкальной выразительности (ч. 6 «Вдаль»). Показательное совпадение: этот опус будет также отклонен, как и сочинение С. Прокофьева, с аналогичными, по сути, комментариями.

Торжество «механистичности», явившееся итогом «революционного порыва масс», закономерно побуждает к размышлениям о композиторском восприятии драматических событий 1917 года и ключевых «действующих лиц» новейшей истории России. Трактовка революционеров, олицетворяющих «коммунистическую идею», как «бездушной машины» в узком смысле может обусловливаться драматургической ролью этого коллективного персонажа на уровне целого: подразумевается очень страшная, однако необходимая сила, которая возникает в условиях острого социального кризиса и способствует его разрешению. Более широкое толкование авторского замысла, по-видимому, должно учитывать и конкретную историческую обстановку, в которой создавалась кантата (сложные предвоенные годы, омраченные массовыми репрессиями), и непростые отношения С. Прокофьева с властями

в СССР (особенно с чиновниками от искусства). Естественно, в преддверии «20-летия Октября» композитор едва ли мог не вспоминать о многочисленных жертвах, сопутствовавших революции, гражданской войне и «социалистическому строительству», не размышлять о фактических последствиях переворота 1917 года, о мрачных реалиях, не соответствующих образу «дивного, нового мира», обещанного глашатаями революции.

Механистичность образов «коммунизма» и революционеров может быть связана также с размышлениями С. Прокофьева о негативных последствиях стремительной урбанизации и индустриализации родной страны, особенно ярко проявившихся в послереволюционные годы. Постигая роль и значение этих процессов в жизни человека, творческая интеллигенция выдвигала идею о «поглощении» личности механистичной средой, об «утрате» собственного «я» в новом, чуждом социальном окружении, что нередко приводило к острым конфликтам.

Исходя из этого, следует напомнить об одной из весьма значимых концептуальных составляющих прокофьевского творчества. По утверждению А. Ляховича, практически вся музыка С. Прокофьева насыщена «скрытыми ассоциациями борьбы личного и безликого, "я" и условной машины» [10, с. 24]. Цитируемый исследователь приводит подробное обоснование выдвинутой идеи, соотносимой и с техническим прогрессом, «который привел к качественно иной роли машин в повседневной жизни», и с «общественными катаклизмами XX века», и с появлением страшных «орудий массового уничтожения», и с философскими идеями экзистенциализма [Там же, с. 21].

Подведем итоги. Воплощая образ революционеров, композитор опирался на комплекс выразительных средств и приемов, характерный для русского музыкального конструктивизма. И сам этот образ, и связанные с ним ассоциации, формируемые воображением слушателя («машина», «сплоченная революционная масса»), были типичны для обозначенного музыкального направления. С. Меликсетян находит указанные средства и приемы в сочинениях В. Дешевова (балет «Красный вихрь»), А. Мосолова (опера «Плотина»), а также в зрелищных уличных постановках 1920–1930-х годов, где марширующая революционная масса становилась главным персонажем, а музыкальное сопровождение «…базировалось на принципах конструктивизма: "Интернационал" шел в полифоническом контрапункте с грохотом орудий, треском пулеметов, звуками выстрелов и т. д.» [1, с. 12]. В дальнейшем подобные образы появятся в оратории-поэме «Двенадцать» В. Салманова (ч. 6 «Вдаль») и «Патетической оратории» Г. Свиридова (ч. 1 «Марш»).

Запечатлевая обобщенный портрет революционеров, С. Прокофьев стремился ярко и рельефно воссоздать атмосферу революционной эпохи. Жанровой основой характеристики названного коллективного персонажа явился марш, органично связанный с массовыми формами бытия, военизированным типом жизнеустройства, организованным движением и агитационным искусством. Значимая роль в создании образа революционеров принадлежала пафосному и лапидарному тематизму в духе плакатов и «агиток» революционной эпохи. Предпочтение было отдано комплексу специфических музыкальных средств и приемов, в которых интонационность как важнейшая категория выразительности отходит на второй план, и соответствующими функциями наделяются ритм, фактура, гармония, тембры медных духовых и ударных инструментов, шумовые эффекты – все то, что способствует выражению в музыке «холодного» экстенсивного начала. Существенная роль в деперсонализации рассматриваемого образа принадлежит заостренным контрастным сопоставлениям – тембровым, динамическим, тональным, а также остинатности, периодическим чередованиям регулярного и нерегулярного метра, строго упорядоченным принципам синтаксической организации с преобладанием однотипных ритмоинтонационных формул, структурной соразмерности, чеканной манеры исполнения при доминировании соответствующей артикуляции (*marcato*), и т. д.

Данная характеристика в полной мере соответствует стилю конструктивистских манифестов, агитплакатов с их эффектными, броскими метафорами, яркими ассоциациями и «рубленными» фразами, прямыми и четкими линиями, «акцентированными» цветовыми контрастами, зажигательным и агрессивным характером высказывания. В процессе знакомства с подобной музыкой слушатель непосредственно воспринимает драматичную атмосферу эпохи, ее мятежный, «взрывной» дух, суровость революционных событий 1917 года, устрашающую механистичность тотального конфликта «нового» и «старого», психологическое напряжение и тревогу, сопутствующие этому времени. Допустимо утверждать, что именно такой подход к созданию «музыкально-исторического полотна», запечатлевающего недавнее прошлое, в совокупности с явно «усложненным» музыкальным языком и «неприемлемой» литературной основой «юбилейного» опуса, стал одним из важнейших факторов, которые предопределили безоговорочное запрещение публичных исполнений кантаты.

Перед искусством второй половины 1930-х годов ставились принципиально другие задачи: ему надлежало создавать несложные для восприятия позитивные образы, формирующие у широкой аудитории жизнелюбивый дух и безусловный оптимизм, заведомо избегая тяжелых воспоминаний о минувшем.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

С.С.Прокофьев “Кантата к 20-летию Октября”, IV ч., тема 1



Пример 2

Тема 2



Пример 3

С.С. Прокофьев "Кантата к 20-летию Октября", VI ч.



Пример 4

С.С.Прокофьев "Кантата к 20-летию Октября", VI ч.



М.П.Мусоргский “Борис Годунов”, сцена “Под Кромами”, хор “Расходилась, разгулялась” (II часть).



Пример 5

С.С. Прокофьев "Кантата к 20-летию Октября", VI ч.



ЛИТЕРАТУРА

1. *Меликсетян С. В.* Русский музыкальный конструктивизм: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). М., 2012. 26 с.
2. *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 660 с.
3. *Ляхович А.В.* Смысловые парадоксы «Здравицы» Прокофьева (к вопросу об отношении слова и музыки). URL: https://muzkarta.ru/statya/a-lyakhovich-smyslovyye-paradoksy-zdravitsy?ysclid=mrm1yhcwzt145148216 (дата обращения: 20.08.2026).
4. *Соломонова О. Б.* Самая «советская» советская музыка (преодоление соцреалистического канона в кантатах С. Прокофьева «Славься, наш могучий край» и «Здравица») // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2020. Вып. 21. С. 71–79.
5. *Воробьев И. С.* Вербальный текст кантаты «Здравица» С. Прокофьева как модель советской «литургии» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 2. С. 73–76.
6. *Орлов В. С.* Прокофьев и эстетика советских массовых празднеств // Искусство XX века: элита и массы: сб. ст. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2004. С. 18–29.
7. *Вишневецкий И. Г.* Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
8. *Мартынов И. И.* Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 558 с.
9. *Мартынова Н. И.* Звуковой образ машины в фортепианном творчестве европейских композиторов первой половины XX века // European Journal of Arts. 2015. № 1. С. 25–29.
10. *Ляхович А. В.* Метасюжет «механического» в музыке Прокофьева // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 18–27.
11. *Ганжа А. Г.* Экстенсивное и интенсивное в музыкальном мышлении XX века: автореф. дис. … канд. философ. наук (09.00.04). М., 2006. 24 с.

REFERENCES

1. *Meliksetyan S.* Russkiy muzykal'nyj konstruktivizm [Russian musical constructivism]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2012. 26 p.
2. *Nest'ev I.* Zhizn' Sergeya Prokof'eva [The Life of Sergei Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 660 p.
3. *Lyakhovich A.* Smyslovye paradoksy «Zdravitsy» Prokof'eva (k voprosu ob otnoshenii slova i muzyki) [Semantic paradoxes of Prokofiev's "Toast" (on the problem of relationship between Word and Music)]. URL: https://muzkarta.ru/statya/a-lyakhovich-smyslovyye-paradoksy-zdravitsy?ysclid=mrm1yhcwzt145148216 (date of application: 20.08.2026).
4. *Solomonova O.* Samaya «sovetskaya» sovetskaya muzyka (preodolenie sotsrealisticheskogo kanona v kantatakh S. Prokof'eva «Slav'sya, nash moguchiy kray» i «Zdravitsa») [The most "Soviet" Soviet music (overcoming the socialist realist canon in S. Prokofiev's cantatas "Glory to Our Mighty Land"

and “Toast”)]. In: Muzyka v sisteme kul’tury: Nauchnyj vestnik Ural’skoy konservatorii [Music in the System of Culture: Research Bulletin of the Ural Conservatory]. 2020. Issue 21. Pp. 71–79.
5. *Vorob’ev I.* Verbal’nyj tekst kantaty «Zdravitsa» S. Prokof’eva kak model’ sovetskoy «liturgii» [The verbal text of S. Prokofiev’s Cantata “Toast” as a model of Soviet “Liturgy”]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal’nyj al’manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2014. No. 2. Pp. 73–76.
6. *Orlov V.* Prokof’ev i estetika sovetskikh massovykh prazdnestv [Prokofiev and the aesthetics of Soviet mass celebrations]. In: Iskusstvo XX veka: elita i massy [The 20th-century Art: elite and masses]: collected research works. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2004. Pp. 18–29.
7. *Vishnevetskiy I.* Sergey Prokof’ev [Sergei Prokofiev]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2009. 703 p.
8. *Martynov I.* Sergey Prokof’ev: zhizn’ i tvorchestvo [Sergei Prokofiev: His Life and Works]. Moscow: Muzyka, 1974. 558 p.
9. *Martynova N.* Zvukovoy obraz mashiny v fortepiannom tvorchestve evropeyskikh kompozitorov pervoy poloviny XX veka [The sound image of the machine in piano works by European composers of the first half of the 20th century]. In: European Journal of Arts. 2015. No. 1. Pp. 25–29.
10. *Lyakhovich A.* Metasyuzhet «mekhanicheskogo» v muzyke Prokof’eva [The meta-plot of the “mechanical” in Prokofiev’s music]. In: Muzykal’naya akademiya [Music Academy]. 2021. No. 2. Pp. 18–27.
11. *Ganzha A.* Ekstensivnoe i intensivnoe v muzykal’nom myshlenii XX veka [Extensive and intensive in 20th-century musical thinking]: Abstract of Ph. D. Thesis (Philosophy). Moscow, 2006. 24 p.

Бериглазова Екатерина Васильевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры дирижирования
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
Россия, 455037, Магнитогорск
katerina25.83@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1362-6630

Ekaterina V. Beriglazova
Associate Professor at the Conducting Department
M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy)
Russia, 455037, Magnitogorsk
katerina25.83@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1362-6630

УДК 785.12 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_81*

СЮЙ ИН
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ СИНТЕЗ В СИМФОНИЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ СЮЙ МЭНДУНА

В статье исследуются проблемы жанрово-стилевой идентичности Симфонической фантазии для альта с оркестром выдающегося китайского композитора Сюй Мэндуна, творчество которого, включая данное сочинение, недостаточно освещено русскоязычным музыковедением. Актуальность обращения к названному произведению обусловлена необходимостью осмысления путей интеграции европейских методов композиции с традиционным китайским материалом. В статье прослеживается генеалогия жанровых компонентов сочинения в западноевропейской, русской и китайской музыкальных традициях, что позволяет выстроить историческую систему координат. Дальнейший анализ направлен на изучение структурных, тематических, звуковысотных и тембровых элементов произведения. В процессе исследования отмечается синтетичность замысла композитора, основанного на диалоге культур. Механизм реализации жанрово-стилевого синтеза обнаруживает себя в сочетании западных и восточных черт: в структуре, объединяющей принципы параллельной формы пьес для гуциня, инверсионной вариационнной формы и современной сонористической композиции; тематическом развитии, в котором сплетаются принципы вариантности, имитационной полифонии и микрополифонии; звуковысотных параметрах (пентатоника, развивающая кварто-квинтовые попевки, и сонористическая драматургия пластов) и тембровых характеристиках (академический оркестровый состав и аллюзии на звучание гуциня). Особое внимание уделяется взаимодействию солирующего альта и оркестра, трактовке альта, вбирающего в себя философскую образность гуциня, и оркестра, воспроизводящего звуковую модель природной стихии. В заключении следует вывод о парадигмальном значении идеи синтеза в Симфонической фантазии Сюй Мэндуна.

Ключевые слова: Сюй Мэндун, Симфоническая фантазия для альта с оркестром, гуцинь, «Поток», жанрово-стилевой синтез.

Для цитирования: Сюй Ин. Жанрово-стилевой синтез в Симфонической фантазии для альта с оркестром Сюй Мэндуна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 81–90.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_81

XU YING
A. Schnittke Moscow State Institute of Music

GENRE-STYLISTIC SYNTHESIS IN XU MENGDONG'S SYMPHONIC FANTASIA FOR VIOLA AND ORCHESTRA

This article examines issues regarding the genre-stylistic identity of the Symphonic Fantasia for Viola and Orchestra by the prominent Chinese composer Xu Mengdong – an artist whose body of work, including this particular composition, has received insufficient attention in Russian-language musicology. The relevance of addressing this work stems from the need to understand the ways in which European compositional methods can be integrated with traditional Chinese material. The study traces the genealogy of the genre components of the composition in Western European, Russian and Chinese musical traditions, thereby establishing a historical frame of reference. Further analysis focuses on examining the structural, thematic, pitch and timbral elements of this work. The research identifies the synthetic nature of the composer's conception, built upon cultural dialogue. The mechanism for realizing genre-stylistic synthesis manifests itself through the integration of Western and Eastern features in the following aspects: structure (combining the principles of parallel form for guqin pieces, inverted variational form and contemporary sonoristic composition), thematic development (interweaving the principles of variation, imitative polyphony and micropolyphony), pitch parameters (pentatonic scales developing fourth-and-fifth motifs and sonoristic dramaturgy of textural levels), and timbral characteristics (academic orchestral

instrumentation and allusions to guqin timbre). Particular attention is paid to the interaction between the solo viola and the orchestra, the interpretation of the viola as a bearer of the philosophical imagery of the guqin, and the orchestra as a sound model of natural elements. The article concludes with the assertion that the idea of synthesis holds paradigmatic significance in Xu Mengdong's Symphonic Fantasia.

Keywords: Xu Mengdong, Sinfonic Fantasia for viola and orchestra, guqin, "Stream", genre-stylistic synthesis.

For citation: Xu Ying. Genre-Stylistic Synthesis in Xu Mengdong's Synphonic Fantasia for Viola and Orchestra. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 81–90.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_81

В современном китайском симфоническом творчестве сосуществуют два основных пути. Первый – это прямое перенесение национальных мелодий в западные композиционные конструкции; второй – использование современных техник для переосмысления традиционных интонационно-ритмических и тембровых элементов. В Симфонической фантазии для альта с оркестром (2011) Сюй Мэндун (徐孟东) использовал одновременно оба способа. Это во многом удалось за счет синтеза разнообразных жанровых форм и стилевых пластов – как академических европейских, так и традиционных китайских. Вычленить компоненты этого синтетического целого, определить предпосылки их сочетания и инструменты его реализации и является целью предлагаемой статьи.

В имеющихся китайских исследованиях уже были раскрыты на уровне технического анализа основные структурные особенности названного сочинения (Цян Вэйхао [1], Ян Хэпин [2]), его отношение к китайской национальной традиции (Ван Инчэнь [3]), в том числе «заочный диалог» с цинем (Цзоу Янь [4]). Большим подспорьем является предисловие к партитуре самого композитора, в котором указано на тематическую основу сочинения и его связь со знаменитой пьесой для гуциня (古琴) «Поток» (流水). Однако вопросы жанра и стиля как научная проблема в отношении Симфонической фантазии для альта с оркестром до сих пор не ставились.

Что касается русскоязычной научной литературы, то в ней в принципе ощущается явная нехватка работ о сочинениях Сюй Мэндуна. Насколько нам известно, бегло упомянуто о них только в статье Д. Юй [5]. Между тем, Сюй Мэндун (род. 1953) – выдающийся композитор, музыковед и педагог, бывший проректор Шанхайской консерватории музыки, один из важнейших представителей современной китайской композиторской школы. Творческое наследие Сюй Мэндуна охватывает оркестровую музыку, камерные сочинения, музыкально-драматические произведения и другие жанры. Премьерами его работ неоднократно открывались престижные отечественные и международные музыкальные фестивали; музыка Сюй Мэндуна получила широкое признание во всем мире. Он также достиг значительных успехов в области теории композиции, особенно в изучении полифонической музыки. Его монография «Исследование пассакалий XX века» (издательство «Народная музыка», Пекин, 2003) и связанные с ней научные статьи представляют систематический и глубокий анализ современных полифонических техник и выдвинутых на его основе фундаментальных теоретических положений.

Разные жанровые области в творчестве Сюй Мэндуна представлены произведениями для солирующего инструмента с оркестром: Симфоническая фантазия для альта и оркестра (2011), «Отзвуки далекие» для виолончели и оркестра (远籁, 1992); камерной музыкой: Первый струнный квартет, «Прерванный сон» для камерного ансамбля (惊梦, 2003); есть у композитора и масштабный проект «Белая змея» (白娘子), объединяющий традиции Пекинской оперы и западного симфонического оркестра (создан для Шанхайской всемирной выставки «Экспо-2010») и другие. Все они отражают непрерывные поиски композитора на пути синтеза китайского и западного начал. Эти произведения отличаются технической и конструктивной выверенностью, одновременно воплощая духовные устремления китайских интеллектуалов и осуществляя в музыке диалог между историей и современностью. Образцом такого подхода композитора может служить Симфоническая фантазия для альта с оркестром.

Премьера этого произведения состоялась 25 мая 2012 года в Национальном центре исполнительских искусств в Пекине в исполнении Симфонического оркестра Шэньчжэня под управлением дирижера Чжан Гоюна (张国勇), партию альта сыграла Шэнь Цзыюй (沈子钰). Данное сочинение стало единственным китайским произведением в заключительном концерте Пекинского фестиваля современной музыки 2012 года [4, с. 13]. Премьера была встречена с большим успехом. Сам этот творческий кон-

текст уже представляет собой метафору межкультурного диалога.

В западной музыке *симфоническая фантазия* не является полностью самостоятельным жанром. По своей сути это одна из разновидностей симфонической поэмы или симфонической картины, и границы между ними часто размыты. Однако фантазия, как правило, в большей степени акцентирует магическую атмосферу, что находит отражение на содержательном уровне, а в плане формы она отличается еще большей свободой и гибкостью.

Фантазия как музыкальный жанр зародилась в музыкальной практике Западной Европы в середине XVI века. Ее формирование тесно связано как с расцветом строгого полифонического письма, так и с начальным развитием гомофонного стиля в эпоху позднего Возрождения. Это инструментальная форма с ярко выраженной импровизационностью, призванная свободно демонстрировать индивидуальность и творческие способности исполнителя. Часто ее ставят в один ряд с такими жанрами, как прелюдия и токката, что в совокупности составляет важную ветвь барочного инструментального творчества [6, с. 177]. В эпоху классицизма фантазия сохранила сходное смысловое и структурное значение. Позднее, в романтической парадигме, фантазия обрела более ярко выраженное индивидуализированное содержание и форму. Одновременно возник и поджанр симфонической фантазии. Сохраняя импровизационность, фантазийность и свободу структуры, она в то же время использует присущие симфонии тембровую объемность и приемы драматургического развития. Такие сочинения обычно облечены в одночастную поэмную форму или в свободную композицию из нескольких разделов, что делает структуру гибкой. По содержанию симфоническая фантазия тяготеет к программности, либо основываясь на литературном сюжете, либо выражая абстрактные эмоции и художественные образы. К сочинениям, которые называются симфоническими фантазиями, относятся «Воспоминание о Риме» Жоржа Бизе, ор. 10 Камиля Шевийяра, сочинения Шарля Грея, Рихарда Штрауса (основанные на темах из его оперы «Женщина без тени»).

В русской музыке развитие симфонической фантазии глубоко укоренено в эстетических исканиях национальной композиторской школы. Творческий замысел часто носит ярко выраженный программный характер либо строится на вариационном развитии народно-песенных и танцевальных тем, как, например, в «Камаринской» Михаила Ивановича Глинки. Поскольку жанровые границы здесь в известной степени размыты, симфоническая фантазия пересекается с другими программными симфоническими формами. Так, «Ночь на Лысой горе» Модеста Петровича Мусоргского [7, с. 171] и «В Средней Азии» Александра Порфирьевича Бородина, хотя их часто называют симфоническими картинами, по форме и стилю практически неотличимы от симфонической фантазии, разве что с бо́льшим акцентом на повествовательность и изобразительность. В сравнении с ними, соответствующие сочинения Петра Ильича Чайковского тяготеют в большей степени к поэтическому выражению, как, например, «Франческа да Римини» по Данте и «Ромео и Джульетта» по Шекспиру. Хотя оба этих произведения по своей программности, эмоциональной выразительности и одночастной структуре относятся к одному типу с симфонической поэмой, первое из них обычно называют симфонической фантазией, а второе – фантазией-увертюрой. Исторически сложилось так, что практика создания симфонической фантазии в русской музыке была особенно богатой и принесла значительные результаты.

Одной из разновидностей жанра фантазии, сформировавшейся в начале XIX века, особенно в виртуозной скрипичной и фортепианной литературе (включая произведения Ференца Листа), являются *фантазии, связанные с использованием заимствованных тем*. В таком случае фантазия – это особо свободно построенные вариации. В данном значении использован подзаголовок «фантазия» в некоторых перечисленных выше произведениях русских композиторов. В западноевропейской музыке можно привести в пример отдельные фантазии для скрипки с оркестром: на темы из «Фауста» Генрика Венявского, «Баскскую» фантазию Габриеля Пьерне, «Норвежскую» фантазию Эдуарда Лало.

В таких случаях мы имеем дело с еще одним жанровым аспектом, затронутым в произведении Сюй Мэндуна, – это фантазия для солирующего инструмента с оркестром, разновидность концертного жанра, получившая широкое распространение в музыке последней трети XIX века. Среди таковых можно назвать фантазии для фортепиано с оркестром: «Африка» Камиля Сен-Санса, фантазии Бенджамена Луи Поля Годара, Клода Дебюсси, Габриеля Форе, Эдуарда Направника, Антония Степановича Аренского. Для скрипки с оркестром писали фантазии Эжен Изаи, Людвиг Маурер. Для альта с оркестром назовем в качестве примера концертные фантазии Бласа Марии де Коломера, Фредерика Бентайо, Хорхе Луиса Эстефана Пачеко.

Произведением западноевропейской академической традиции, в котором объединились все элементы, входящие в авторское название исследуемого сочинения Сюй Мэндуня:

симфоническая фантазия, фантазия для солирующего инструмента с оркестром, – является Симфоническая фантазия для фортепиано с оркестром ор. 50 Виктора Альфонса Дювернуа. В этом сочинении эпитет «симфоническая», несомненно, подчеркивает не только значимость роли оркестра, но и разнообразие и сложность приемов развития. Тот же оттенок будет содержать и название Симфонической фантазии для альта с оркестром Сюй Мэндуня.

Китайская музыкальная школа восприняла жанр симфонии, а также симфонической фантазии достаточно поздно. Но симфоническая фантазия является одним из любимых жанров в КНР. Начиная с 1950-х годов, один за другим появился ряд выдающихся произведений, таких как «Поток Мило» Цзян Вэнье (汨罗沉流, 江文也), «Гада Мэйлинь» Синь Хугуана (嘎达梅林, 辛沪光) и «История желтого журавля» Ши Юнкана (黄鹤的故事, 施咏康). С 1980-х годов творчество композиторов среднего и молодого поколения, основанное на освоении национального материала, становится свободнее по форме и разнообразнее по композиционным приемам, например, «Ли Сао» (离骚, 1979) Тан Дуна и «Симфоническая фантазия» Чжу Цзяньэра (朱践耳, 1980) [8, с. 877]. Для солирующего инструмента с оркестром написано сочинение, в название которого включено слово «фантазия» при отсутствии слова «симфоническая», – «Концерт-фантазия для скрипки с оркестром», созданная Ся Ляном (夏良) в 1983 году.

В последние десятилетия в творчестве китайских композиторов в жанре симфонической фантазии наблюдается уменьшение роли изобразительности и нарративности (хотя традиция образно-живописного восприятия все еще очень сильна) и возрастание абстрактности и символичности. Главное стремление авторов современных китайских симфонических фантазий на данном этапе заключается в том, чтобы через интернациональный симфонический музыкальный язык передать гуманитарную философию китайского искусства. В качестве примера можно привести симфоническую фантазию «Прощай, моя наложница» Гуань Ся (关峡, 霸王别姬, 2006), написанную для чжэн, сяо, женского голоса и оркестра.

Приведенный выше обзор показывает, что жанровый комплекс исследуемого сочинения Сюй Мэндуна представляет собой органическое соединение жанровых признаков симфонической фантазии и концертной фантазии для инструмента с оркестром. Это сложно построенное, красочное, с использованием всего спектра средств современного оркестра полотно, пронизанное единым поступательным симфоническим развитием, но отличающееся компактностью и свободой формы, полотно, в котором партия альта выполняет гораздо выраженные солистские функции.

Помимо западных моделей, в Симфонической фантазии Сюй Мэндуна просвечивает и национальная: как уже говорилось, произведение вдохновлено знаковой для китайской культуры пьесой «Поток» для гуциня[1]. Сочинение Сюй Мэндуна не только заимствует ключевой звуковой материал этой пьесы, но и наследует присущий ей философский смысл – эмоциональное слияние с пейзажем и возвышенное отрешение от мирского.

Сюй Мэндун обращается к семантике гуциня (циня), древнекитайской разновидности цитры, не случайно. Его история насчитывает около 3000 лет. Гуцинь часто называют инструментом мудрецов, поскольку игра на гуцине является неотъемлемой частью образа древнекитайского мыслителя и ученого, утонченного интеллектуала и творца. Это не просто музицирование, а своего рода философствование. Строение гуциня символически соотносится с ключевыми образами мироздания, его ладовая система воспроизводит систему китайских ладов.

В число самых известных композиций для гуциня входит пьеса «Поток», которая была опубликована в сборнике «Павильон внимания небу» (天闻阁琴谱, 1876) под редакцией Тан Имина (唐彝铭). По легенде, эту старинную мелодию написал искусный музыкант Бо Я (伯牙), живший в период Чуньцю («Весен и осеней», VIII–V вв. до н. э.). Однажды он познакомился с дровосеком по имени Чжун Цзыци (钟子期), который сравнил одну часть сочиненной Бо Я мелодии с величественной горой, другую – с широкой рекой, тем самым точно описав художественный замысел музыканта[2].

Древние китайцы считали, что «человечный радуется горам, мудрый радуется водам» (Луньюй, 智者乐山，仁者乐水), и сблизиться с горами и водами – вот радость человеческой жизни. Музыка изображает величественные горы и бушующий поток, тем самым сопрягая два противоположных начала в гармоничное целое как в мироустройстве, так и в душе человека, что характерно для философии даосизма.

В музыке Симфонической фантазии Сюй Мэндуня эта глубокая идея раскрывается одновременно очень зримо и весьма обобщенно. Два образа – горные вершины и водный поток – воплощены в двух мотивах соответственно скачкового (мотив I: *ми – ля – соль*) и плавного, поступенного (мотив II: *до – ре – ми*) плана (Пример 1). На протяжении пьесы они развиваются то поочередно, то параллельно, приходя к слиянию в

последнем разделе. Для воспроизведения гулкого горного пространства и водной глади, то спокойной, то волнующейся, композитор применяет сонорные эффекты на основе фигуративного материала (особенно трелеобразных попевок).

Сочетание западного и восточного обнаруживает себя и на конструктивном уровне сочинения. В своей основе композиция Симфонической фантазии отражает тип формообразования, свойственный китайскому мышлению. В традиционной китайской музыке пьесы, как правило, не имеют фиксированной формы. В них нет четко экспонируемой темы и ее развития; тематический процесс разворачивается посредством чередования появляющихся и исчезающих отдельных мотивов, опорных тонов, тембров и других элементов [9, с. 31]. Множественность музыкального материала сочетается с многочисленными повторами, что создает своего рода единство в многообразии или многообразие в единстве [10, с. 89]. Описанный принцип в определенной степени можно сопоставить со свободной вариационной повторностью в европейской народной и профессиональной музыкальной культуре.

Произведение состоит из семи разделов, темповая драматургия которых выглядит следующим образом: Lento (A) – Andante (B) – Lento (C) – Andantino (D) – Lento (E) – Moderato (F) – Lento (G). Данная структура обнаруживает двойную логику. Первый слой представляет собой рондо, построенное по принципу чередования медленных и умеренных частей: разделы Lento повторяются наподобие рефрена, образуя рондообразный каркас. Начало и завершение сочинения можно уподобить вступлению и коде. Все это придает музыке черты эпической повествовательности. В то же время процесс драматургического развития обладает четкой линейной направленностью, устремленной к последнему разделу, в котором мелодия «Потока» звучит полностью (Пример 2).

Просвечивающая за поступательным движением вариационность имеет, однако, свои особенности. Основная парадигма западной классической вариационной формы такова: тема предшествует вариациям и излагается целиком в начале, а последующие разделы подвергают ее украшению и трансформации. Симфоническая фантазия Сюй Мэндуна устроена абсолютно иначе: первые шесть разделов представляют собой раздельное развертывание двух ключевых мотивов, и только в седьмом разделе они объединяются, ясно излагая мелодию «Потока». Конечным пунктом вариационного процесса оказывается сама тема. Цян Вэйхао назвал это явление «обращением» и указал на его системное значение в творчестве Сюй Мэндуна [1, с. 133]. В русском музыковедении для обозначения данного феномена принят термин «инверсионная вариационная форма»[3].

Музыкальная композиция Симфонической фантазии в большой степени подчинена фактурно-ритмическому фактору, что свойственно одновременно как некоторым европейским барочно-классическим формам и современным сонорическим произведениям, так и старинной китайской музыке для циня. С этой точки зрения ее 7 секций можно разделить на 4 (A–B; C–D: E–F; G). В первом разделе (A–B) происходит вступление и экспозиция материала. Фактура носит преимущественно линеарный характер, используется гетерофония и имитационная полифония. Второй раздел (C–D) – это 1 этап развития. Музыка становится более выразительной. Фактура обретает плотность, подключается большее количество оркестровых тембров. Параллельно идет процесс ритмической диминуции. В третьем разделе (E–F) все развивающие факторы продолжают свое действие. Итогом развития становится последний раздел (G), где наконец появляется тема «Потока» (Legato). Мелодия пьесы в ее пентатонических контурах очень узнаваема, она передается от одной группы инструментов к другой, но постоянно прерывается многочисленными микрополифоническими отражениями, как будто шумом потока. За счет увеличения количества голосов постепенно углубляется фоновый слой, в итоге достигая полного оркестрового звучания. Однако в динамике нет столь явного ослабления или усиления, как в предыдущих разделах. Создается общее ощущение изысканного звукового кристалла, сверкающего разными своими гранями. В этот звенящий гул музыка в конце и уходит, оставляя очень долгое эхо: партия арфы исполняет глиссандо через три октавы, деревянные духовые создают размытое звучание, все завершается тихим, умиротворенным звуком (Пример 3).

Фонический облик Симфонической фантазии также отражает идею синтеза. Его важнейшее качество – сонористичность. Тематические элементы важны не сами по себе, а в сочетаниях голосов, образующих изощренные звуковые пятна и блоки, в полифонии пластов.

В то же время при ближайшем рассмотрении звуковысотная система – интонационно определенная, хорошо прослушиваемая. Она основана на миксодиатонике, то есть на сочетании нескольких пентатонических ладов. В некоторых тематических образованиях на первый план выступает ангемитоника: трихорды, пентатонные обороты. Гармоническая вертикаль представляет собой кварт-квинтаккорды, образована в

основном за счет интервальных дублировок и модальных кластеров. Использование квартовых и квинтовых интервалов и аккордов — одна из особенностей музыкального творчества Сюй Мэндуна [3, с. 42].

Тематический процесс также можно рассмотреть с позиций диалога восточного и западного начал. Тематическая работа направлена на появление многочисленных вариантов, похожих и одновременно непохожих. При этом активно используются классические методы имитационной полифонии: инверсии, ритмические изменения. Техника мотивной комбинаторики и вариантности сочетается с постепенным ритмическим усложнением (диминуцией).

Тембровая палитра Симфонической фантазии достаточно академична: это обычный для оркестра западной традиции тройной состав с челестой, арфой и увеличенной группой ударных (пять литавр, вудблок, большой барабан, треугольник, тарелки, там-там). Из китайских инструментов присутствует только большой гонг, на котором предписана особая техника игры – с маленькой палочкой, потирая гонг, чтобы звучало как тремоло. В предуведомлении к партитуре автор также обозначает игру *vibrato* и *non vibrato, sul tasto, sul ponticello* и «беззвучное» начало игры («*non sound start to play*») для духовых[4].

Альт, безусловно, солирует в этом сочинении, показывая разнообразные и богатые исполнительские приемы, например, двойные ноты и игру у подставки (*sul ponticello*). Композитор применяет сложные технические средства как мощный ресурс воплощения художественного образа. В целом, техника игры на альте в этом произведении получает значительное развитие.

В то же время Сюй Мэндун в партии альта опирается на основные типы звукоизвлечения на гуцине: открытые струны, прижатые струны и флажолеты. Особо стоит отметить призрачное исполнение темы пьесы «Поток» с использованием флажолетов альта в завершающем разделе. Это не только точно воссоздает эфирный тембр, характерный для звучания гуциня, но и передает возвышенный, отрешенный от мирской суеты дух, присущий гуцинь-музыке.

Сочетание альта и оркестра наводит на мысль о том, что композитор искусно, через виртуозную имитацию на альте старинной пьесы, ее тембра и музыкальных особенностей, воплощает «поток» в человеческом измерении, в то время как оркестровая часть с помощью звуковых фигураций и акустических эффектов создает естественный звук «потока». Слияние этих двух потоков, взаимно дополняя друг друга, созвучно идее гармонии человека и природы, где человеческое творчество и природная стихия пребывают в неразрывном единстве. Несомненно, концепция сочинения отражает философскую глубину традиционного восточного мировоззрения.

По результатам анализа можно сделать следующие выводы. Симфоническая фантазия для альта с оркестром Сюй Мэндуна, несмотря на редко встречающееся в истории музыки жанровое сочетание (симфоническая фантазия и фантазия для солирующего альта с оркестром), – не одиночное изолированное явление, его отличает прочная связь как с западной, так и с китайской культурной традицией. Жанровые и стилевые характеристики сочинения носят синтетический характер. В композиционном замысле Сюй Мэндуна прослеживается не только изысканный конструктивный ход, сочетающий модернизированные старинные западные и восточные структурные принципы, но и символический пласт, основанный на воспроизведении основополагающих категорий китайского музыкального мышления. В этом произведении композитор умело использует западный симфонический инструментарий, академическую жанровую основу, классические и современные принципы тематической, фактурной, ритмической разработки в качестве носителя глубоко укорененной в китайской традиции образности. Музыка для гуциня в смелом эксперименте для альта и оркестра Сюй Мэндуна приобретает актуальное звучание, по-прежнему представляя вечные и незыблемые основы бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Сюй Мэндун. Симфоническая фантазия: для альта и оркестра [Ноты]. Предисловие издателя. Пекин: Народное музыкальное изд-во, 2014. 80 с.

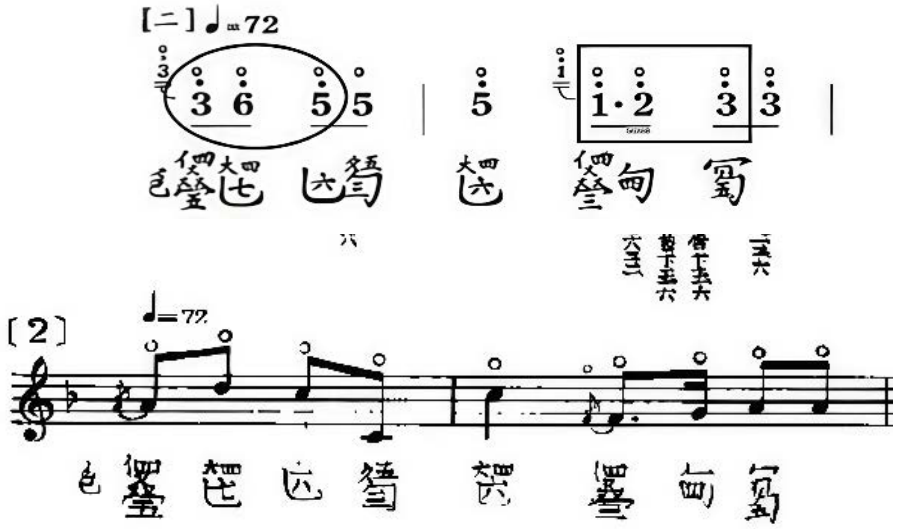
[2] Согласно преданию, Бо Я после смерти Чжун Цзыци разбил свой цинь.

[3] В. А. Цуккерман в своей работе «Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма» рассматривал подобные примеры [11]. Как подчеркивают С. Ю. Блащук и Ж. А. Лавелина в статье «Виолончельный концерт Александра Чайковского как пример инверсионной вариационной формы» [12, с. 83], среди современных композиторов эта форма получила достаточное распространение, подзаголовок Третьего фортепианного концерта Родиона Константиновича Щедрина «Вариации и тема» является типичным воплощением этого принципа.

[4] Скорее всего, имеется в виду предельно тихое, почти беззвучное начало игры с постепенным нарастанием динамики, так называемое crescendo dal niente.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1
Основной мотив произведения для гуциня «Поток»



Пример 2
Основная фраза из Симфонической фантазии



Пример 3
Заключительная фраза из Симфонической фантазии



ЛИТЕРАТУРА

1. 强巍昊.循环、变奏、倒装——徐孟东《交响幻想曲》的结构特征[J].黄钟(中国.武汉音乐学院学报), 2014, (04): 133-138. *Цян Вэйхао*. Цикличность, вариативность, инверсия — структурные особенности «Симфонической фантазии» Сюй Мэндуна // Хуанчжун (Вестник Уханьской консерватории музыки). 2014. № 4. С. 133–138.
2. 杨和平.流体结构及其衍变逻辑——徐孟东《交响幻想曲》音响技术分析[J].音乐艺术（上海音乐学院学报), 2014, (02): 146-156+5. *Ян Хэпин*. Текучесть структуры и логика ее эволюции — анализ звуковых технологий в «Симфонической фантазии» Сюй Мэндуна // Музыкальное искусство (Вестник Шанхайской консерватории музыки). 2014. № 2. С. 146–156.
3. 王莹晨.中国传统音乐结构思维在徐孟东交响音乐创作中的体现[D].上海音乐学院, 2020, 100. *Ван Иньчэнь*. Воплощение структурного мышления китайской традиционной музыки в симфонической творчестве Сю Мэндуна: магистер. дис. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2020. 100 с.
4. 邹彦. 何必钟期耳高闲自可亲——评徐孟东《交响幻想曲——为中提琴和交响乐队而作》[J]. 人民音乐, 2013, (02): 13-15. *Цзоу Янь*. Высокому искусству не требуется идеальный слушатель (рецензия на «Симфоническую фантазию для альта и симфонического оркестра» Сюй Мэндуна) // Народная музыка. 2013. № 2. С. 13–15.
5. *Дай Юй*. Функция традиционных инструментов в новой китайской музыке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 3. С. 48–49.
6. *Пронина А. Ф.* Формирование жанра фантазии в западноевропейской музыке XVI–XVII веков // Наука. Искусство. Культура. 2017. № 4. С. 177–184.
7. *Левашев Е. М.* М. П. Мусоргский. «Иванова ночь на Лысой горе»: Тексты и Контексты. Статья первая // Художественная культура. 2021. № 2. С. 166–197.
8. 梁茂春，中国音乐家协会 编. 中国交响音乐博览[M]. 北京：人民音乐出版社，2010, 883. *Лян Маочунь*. Путеводитель по китайской симфонической музыке; Китайская ассоциация музыкантов. Пекин: Народное музыкальное изд-во, 2010. 883 с.
9. 李吉提.音乐结构技法的显现与隐蔽—— 中国传统音乐的结构力观念（之三）[J].中央音乐学院学报,1995 (03): 31-41. *Ли Цзити*. Проявление и скрытость техники музыкальной структуры – концепции структурных сил в китайской традиционной музыке (часть третья) // Вестник Центральной консерватории музыки. 1995. № 3. С. 31–41.
10. 李民雄. 民族器乐概论 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 1997. 88-90. *Ли Миньсюн*. Введение в китайские народные музыкальные инструменты. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 1997. 150 с.
11. *Цукерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма: учебник. М.: Музыка, 1987. 235 с.
12. *Блащук С. Ю., Лавелина Ж. А.* Виолончельный концерт Александра Чайковского как пример инверсии вариационной формы // Вестник музыкальной науки. 2016. № 3. С. 83–94.

REFERENCES

1. 强巍昊.循环、变奏、倒装——徐孟东《交响幻想曲》的结构特征[J].黄钟(中国.武汉音乐学院学报), 2014, (04): 133–138. *Tsyan Veykhao*. Tsiklichnost', variativnost', inversiya – strukturnyye osobennosti «Simfonicheskoy fantazii» Syuy Menduna [Cyclicity, Variation, Inversion – Structural Features of Xu Mengdong's "Symphonic Fantasy"]. In: Vestnik Ukhan'skoy konservatorii muzyki [Journal of Wuhan Conservatory of Music]. 2014. No. 4. Pp. 133–138.
2. 杨和平.流体结构及其衍变逻辑——徐孟东《交响幻想曲》音响技术分析[J].音乐艺术(上海音乐学院学报), 2014, (02): 146–156+5. *Yan Khepin.* Tekuchest' struktury i logika yeye evolyutsii – analiz zvukovykh tekhnologiy v «Simfonicheskoy fantazii» Syuy Menduna [Fluid Structure and the Logic of Its Evolution – Analysis of Sound Technology in Xu Mengdong's "Symphonic Fantasy"]. In: Muzykal'noye iskusstvo (Vestnik Shankhayskoy konservatorii muzyki) [Musical Art (Journal of Shanghai Conservatory of Music)]. 2014. No. 2. Pp. 146–156.
3. 王莹晨.中国传统音乐结构思维在徐孟东交响音乐创作中的体现[D].上海音乐学院, 2020, 100. *Van In'chen'*. Voploshcheniye strukturnogo myshleniya kitayskoy traditsionnoy muzyki v simfonicheskoy tvorchestve Syu Menduna [Embodiment of Structural Thinking of Chinese Traditional Music in Xu Mengdong's Symphonic Works]: MA. dis. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music, 2020. 100 p.
4. 邹彦. 何必钟期耳高闲自可亲——评徐孟东《交响幻想曲——为中提琴和交响乐队而作》[J]. 人民音乐, 2013, (02): 13–15. *Tszou Yan'*. Vysokomu iskusstvu ne trebuetsya ideal'nyj slushatel' (retsenziya na «Simfonicheskuyu fantaziyu dlya al'ta i simfonicheskogo orkestra» Syuy Menduna) [High art does

not require an ideal listener (Review of Xu Mengdong's "Symphonic Fantasy for Viola and Symphony Orchestra")]. In: Narodnaya muzyka [People's Music]. 2013. No. 2. Pp. 13–15.
5. *Day Yuy.* Funktsiya traditsionnykh instrumentov v novoy kitayskoy muzyke [The Function of Traditional Instruments in New Chinese Music]. In: Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Current issues in higher music education]. 2014. No. 3. Pp. 48–49.
6. *Pronina A.* Formirovanie zhanra fantazii v zapadnoevropeyskoy muzyke XVI–XVII vekov [Formation of the Fantasy Genre in Western European Music of the 16th–17th Centuries]. In: Nauka. Iskusstvo. Kul'tura [Science. Art. Culture]. 2017. No. 4. Pp. 177–184.
7. *Levashev E.* M. P. Musorgskiy. "Ivanova Noch' Na Lysoy Gore": Teksty i Konteksty. Stat'ya pervaya [M. Mussorgsky. "Ivanova Night on Bald Mountain": Texts and Contexts. Article one]. In: Khudozhestvennaya Kul'tura [Artistic culture]. 2021. No. 2. Pp. 166–197.
8. 梁茂春，中国音乐家协会 编. 中国交响音乐博览 [M]. 北京：人民音乐出版社，2010, 883. *Lyan Maochun'*. Putevoditel' po kitayskoy simfonicheskoy muzyke [Survey of Chinese Symphonic Music]. Kitayskaya assotsiatsiya muzykantov. Pekin: Narodnoe muzykal'noye izd-vo, 2010. 883 p.
9. 李吉提.音乐结构技法的显现与隐蔽——中国传统音乐的结构力观念（之三）[J].中央音乐学院学报, 1995, (03): 31–41. *Li Tsziti.* Proyavleniye i skrytost' tekhniki muzykal'noy struktury – kontseptsii strukturnykh sil v kitayskoy traditsionnoy muzyke (chast' tret'ya) [Manifestation and Concealment of Musical Structural Techniques – The Concept of Structural Forces in Chinese Traditional Music (Part three)]. In: Vestnik Tsentral'noy konservatorii [Journal of the Central Conservatory of Music]. 1995. No. 3. Pp. 31–41.
10. 李民雄. 民族器乐概论 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 1997. 88-90. *Li Min'syun.* Vvedeniye v kitayskiye narodnye muzykal'nye instrumenty [Introduction to Chinese Folk Musical Instruments]. Shanghai: Shanghai musical publishing house, 1997. 150 p.
11. *Tsukkerman V.* Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma [Analysis of Musical Works. Variation Form]. Moscow: Muzyka, 1987. 235 p.
12. *Blashchuk S., Lavelina Zh.* Violonchelnyj kontsert Aleksandra Chaykovskogo kak primer inversii variatsionnoy formy [Alexander Tchaikovsky's Cello Concerto as an Example of Inversion Variation Form]. In: Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Music Scholarship]. 2016. No. 3. Pp. 83–94.

Сюй Ин
аспирант кафедры философии, истории, теории культуры и искусства
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке
Россия, 123060, Москва
abtxpp@mail.ru
ORCID: 0009-0003-0944-9701

Ying Xu
Postgraduate Student, Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art
A. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 123060, Moscow
abtxpp@mail.ru
ORCID: 0009-0003-0944-9701

УДК 78.071.1 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_91*

Л. Н. ЛОГИНОВА
Школа музыки и танца «Лютье» (Барселона, Испания)

СИНТЕЗ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ДЬЕРДЯ ЛИГЕТИ

Статья посвящена музыкальному языку *Д. Лигети* как одному из катализаторов общего процесса модернизации музыкальных средств второй половины XX века. *Лигети* утвердил в композиторской практике новую форму высказывания, характеризуемую уникальностью звукового материала как важнейшим свойством всех основных компонентов: структуры языковых единиц, их функционального предназначения, взаимосвязей множественных составляющих, формы, – а также их выразительного смысла. При этом, несмотря на эксклюзивный характер упомянутого материала, система музыкального языка *Лигети* основывается на базовых принципах коммуникации и универсальных языковых нормах. Она представляет собой целостный феномен, объединяющий три основных уровня организации музыкальной ткани – фонический, синтаксический и композиционный. С указанных позиций автор статьи оценивает новаторские устремления венгерского композитора. Истоки творческих открытий *Лигети* соотнесены с распространенной в современном музыковедении концепцией иерархического строения выразительных средств, а также с лингвистическими и психологическими закономерностями их применения и восприятия. В статье предложен оригинальный метод осмысления композиторского дискурса, позиционируемого в зоне сопряжения общих языковых норм и специфических особенностей их художественного преломления. Особое внимание уделяется эволюции «*Лигети-стиля*» – от ранних электронных опытов до зрелых оркестровых и оперных сочинений, а также принципам микрополифонии, гетерофонного синтаксиса и статической формы как важнейшим новациям композитора. Исследователем анализируются не только музыкальные произведения венгерского мастера, но и теоретические работы, публичные выступления и интервью *Лигети*, что позволяет реконструировать логику формирования указанного творческого метода. В заключении констатируется продуктивность синтеза как системообразующего принципа, который позволяет обеспечить коммуникативную жизнеспособность музыки в условиях современного художественного дискурса.

Ключевые слова: музыкальный язык *Дьердя Лигети*, фонизм, фактура, микрополифония, гетерофонный синтаксис, статическая форма, *Лигети-стиль*.

Для цитирования: Логинова Л. Н. Синтез в системе музыкального языка Дьердя Лигети // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 91–96.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_91

L. LOGINOVA
School of Music and Dance "Luthier" (Barcelona, Spain)

SYNTHESIS IN THE SYSTEM OF GYÖRGY LIGETI'S MUSICAL LANGUAGE

The article examines the musical language of György Ligeti as one of the catalysts of the broader process of modernization of musical means of expression in the second half of the twentieth century. Ligeti introduces a new form of expression based on unique sound material that defines all components of the language: the structure of linguistic units, their functions, the specific character of the relationships among elements, form, and their expressive meaning. Despite the individual and distinctive nature of this musical material, Ligeti's system is grounded in fundamental principles of communication and universal linguistic norms. It presents a cohesive grammatical system encompassing the three fundamental levels of sound organization: the phonic, the syntactic, and the compositional. From this point of view, the author assesses the musical innovations of the Hungarian composer.

The study is grounded in the established musicological concept of the hierarchical structure of musical expressive means, as well as in the linguistic and psychological laws governing their functioning and perception. The author proposes an original method for interpreting composer's discourse at the intersection of general linguistic norms and the individual characteristics of their creative refraction. Special

attention is given to the evolution of the “Ligeti style” from his early electronic experiments to his mature orchestral and operatic works, as well as to the principles of micropolyphony, heterophonic syntax, and static form as the composer's key innovations. The material examined comprises not only the Hungarian master's musical works but also his theoretical writings, public lectures, and interviews, which makes it possible to reconstruct the logic behind the formation of his creative method. The conclusion substantiates the productivity of synthesis as a system-forming principle that ensures the communicative viability of music within the context of post-avant-garde artistic discourse.

Keywords: György Ligeti's musical language, phonism, texture, micropolyphony, heterophonic syntax, static form, Ligeti-style.

For citation: Loginova L. Synthesis in the system of György Ligeti's musical language. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 91–96.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_91

Современное понимание *синтеза* в музыке отличается чрезвычайной емкостью: от характеристики оперативных действий *соединения или сочетания* до определения онтологии, генетики и эстетической ценности произведения. В его основе лежит особая активность мышления, одухотворяющая все действия и сущности созидательной энергией творца. И, наконец, синтез как атрибут мышления детерминирует музыкальный дискурс во всех его проявлениях, обеспечивая, таким образом, жизнеспособность музыкальной коммуникации.

Продуктивность синтеза во взаимодействии всех участников музыкального общения: композитора, исполнителя, слушателя – была особенно впечатляющей в так называемых *классических, гармоничных* формациях музыкального искусства. Однако настал XX век, и в языке музыкального общения стали набирать силу противоположные тенденции – тенденции аналитического *расщепления прежнего единства.* Уникальность музыкального высказывания как главная ценность и привилегия творца стала превалировать над общепринятыми нормами, разрушая конвенциональную грамматику языка. Результаты этого процесса мы наблюдаем и сегодня, причем не всегда с положительным знаком. Прогрессирующая индивидуализация композиторского музыкального дискурса привела к утрате непосредственного контакта со слушателем, снижению интереса к современному искусству, а в крайних случаях – и к непониманию. Обеспокоенные складывающейся ситуацией, композиторы в Западной Европе, Америке, да и у нас, в России, близкие авангардному направлению, пытались сформулировать собственные грамматические нормы и создать новые условия музыкального общения.

Среди всех известных опытов, осуществленных в этом направлении, наследие венгерского композитора Дьердя Лигети привлекает логичностью и целенаправленностью действий. В формировании своей языковой системы Лигети исходил из общих для любого языка базовых принципов – особенностей нового фонизма. Новые звучания открылись молодому композитору во время стажировки в Электронной студии Кельнского радио, куда он приехал в 1957 году. Несмотря на относительно короткий срок работы (в общей сложности Лигети провел там около двух лет), композитор успел проникнуться захватывающим чувством свободы в беспредельном мире электронных комбинаций. Это ощущение демиурга, управляющего новой звуковой реальностью, стало для него колоссальным стимулом к действию.

В студии Лигети участвовал в составлении «звукового каталога», проводил лабораторные эксперименты по синтезу речевых, природных, технических звуков и сигналов, осваивал способы синтеза речевой артикуляции и, наконец, создавал собственные электронные композиции. Таких электронных произведений у Лигети было немного: сначала в 1957 году в сотрудничестве с Г. М. Кенигом появилось электронное сочинение «Essay», далее, в том же году, – самостоятельная работа «Glissandi», в 1958 году – более рафинированная работа «Articulation», в которой Лигети синтезировал квази-вербальный язык с искусственным синтаксисом. В этот период композитор познакомился с работами К. Штокхаузена и Г. Брюна, Э. Брауна и К. Кардью, многих других молодых композиторов, приезжавших в Кельн.

Позднее Лигети с большой теплотой отзывался о Г. М. Кениге, который открыл многое в технике электронного синтеза. Но с К. Штокхаузеном отношения складывались сложно: «…ему постоянно нужно было находиться в центре внимания и всех поучать, что было порой довольно неприятно, – вспоминал Лигети. – <…> Он собрал вокруг себя учеников, которым надлежало ему служить. Он и меня хотел использовать, но я не дался, ну и тогда наши пути разошлись» [1, с. 123].

Покинув Студию, Лигети больше никогда целенаправленно не занимался электронным синтезом. Однако это не означало, что полученный в Кельне опыт прошел бесследно. Работая над электронным синтезом, Лигети сосредоточивал особое внимание на коммуникативном потенциале синтезированного звука. Такой звук становился элементом авторского языка, имеющим структурную определенность семантическую наполненность, и предполагая соответствующие чувственные реакции, импликации и образные ассоциации. Можно сказать, что кельнский опыт во многом определил генеральное направление творческой эволюции композитора, стимулировал создание системы выразительных средств и повлиял на формирование творческого метода композитора [2, p. 56].

Лигети выстраивал свою систему языка последовательно и логично. Применив технологии электронного синтеза к акустическим инструментам, он сформировал новую звуковую палитру, которая и стала фонетической основой его языка. Вот как Лигети говорит о применении этого метода в оркестровке «Атмосфер» (1961): «В "Атмосферах" я комбинировал звучание четырех гобоев со звучанием ансамбля скрипок так, что вначале вы различаете лишь слабый тембр гобоя в плотном тумане струнных, затем гобойный тембр постепенно становится доминирующим. И дело здесь не только в изменениях звукового колорита, но и в организации процесса самого изменения, в дозировке и его динамических модификациях… которые можно назвать медленной и постепенной трансформацией "молекулярного состояния" звука…» (цит. по: [3, p. 128]). Новая фонетика потребовала специальной артикуляции и индивидуальных фактурных решений. Премьера оркестрового сочинения «Apparitions» (1958–1959), состоявшаяся в Кельне в июне 1960 года в рамках Всемирных дней музыки, поражала присутствующих новизной оркестрового звучания, достигаемого «экзотическими» способами: исполнители на медных духовых постукивали пальцами по мундштукам, кластеры на глокеншпилях исполнялись линейками, наносились удары молотком по мешку с бутылками и т. д.

Уже в «Apparitions» (1958–1959) и следующих за ними «Atmospheres» (1961) появилась объемная, дышащая фактура, составленная из множества тщательно проработанных микрослоев и деталей. Примечательно, что ранее, стажируясь в Электронной студии, Лигети работал над проектом с аналогичным названием «Atmospheres», в котором он предполагал синтезировать 48 уровней, используя только сочетания чистых синусоидальных волн. При этом полученные звучания появлялись и исчезали, как тени внутри колеблющейся фактурной массы. Впоследствии названная идея вибрирующего фактурного пространства реализовалась в микрополифонии, кластерных контрапунктах, комбинаторных гомофонно-полифонических структурах [4, с. 150–151]. Показательны в этом отношении также «Ramification» для ансамбля струнных (1965), Органные этюды (1967), «Мелодии» для камерного ансамбля (1972).

Лигети интересовало создание дышащей объемной фактуры, лишенной фигуративной четкости линий и напоминающей густо сотканную паутину, где тонкость нитей и плотность сплетения нивелирует характерность очертаний. Этот вид музыкальной фактуры Лигети назвал микрополифонией, являющейся детально проработанным, многослойным контрапунктом микропостроений. Полифония как соединение самостоятельных линий в ней не прослушивается и не реализуется: «…она остается спрятанной в микроскопическом подводном мире, который для нас не слышим», – говорил ее создатель [3, p. 15]. Прообразами нового вида фактуры, как считал Лигети, были с одной стороны, полифония Окегема, а с другой, – впечатления далекого детства. Когда-то ему пригрезилась во сне детская спальня, заполненная огромным клубком из тонких нитей, похожих на паутину. Пытаясь пробраться к кровати, в эту паутину, вместе с мотыльками, жуками, попался и он. Запутавшиеся в ней жертвы время от времени шевелились, сотрясая паутину, как огромную подушку. При этом колышущаяся масса всякий раз меняла очертания и объем. «Неописуемая печаль нависала над этими изменяющимися формами и структурами с безнадежностью уходящего времени и меланхолией неизменных событий прошлого» [5, S. 25]. О своих намерениях по организации фактурного пространства Лигети писал: «Я пытался создать непроницаемую звуковую фактуру, плотную массу перенасыщенной полифонии. Идея непроницаемой фактуры пробудила ассоциации с переплетениями паутины и работой тутового шелкопряда» [3, p. 109].

Обозначив фоническую основу языка и придав ему соответствующее артикуляционное и фактурное оформление, Лигети перешел к следующей ступени – к синтаксическим связям новых музыкальных фонем. Правила комбинаций фонических групп Лигети вывел из серийного принципа производности любых сочетаний из общего конструктивного ядра. Он говорил: «В сериальном мышлении существуют формы, которые мне кажутся полезными и для моего собственного метода. Это принцип выбора и

систематизации элементов и процедур, а также принцип их логичной связи. Постулаты, однажды принятые, должны выводиться логически… Отталкиваясь от этого, я пришел к созданию композиционной структуры, состоящей из гетерофонного состава элементов. <…> Мой рабочий метод можно считать в очень общем плане сериальным, хотя я не использую никакой отдельной серии» [3, p. 131].

Применяя серийный метод к синтаксическим построениям, Лигети вскоре обнаружил опасную ригидность серии, сковывающую выразительные возможности синтаксиса как такового. Эта жесткость серийного детерминизма становилась тем агрессивнее, чем больше компонентов музыкального языка охватывала. Проблему конечности серийного абсолютизма он обсуждал и в критических статьях, утверждая, что тотальный детерминизм серийных построений в абсолютном выражении обнуляет результат. «Чем гуще сеть операций, производимых с заранее предназначенным для этого материалом, тем больше степень нивелировки результата, – писал Лигети. – Тотальное проведение серийного принципа в конце концов само упраздняет серийность. Принципиально нет разницы между результатами автоматизма и продуктами случайности: тотально детерминированное уравнивается с тотально недетерминированным» [6, с. 175]. Возникает опасность энтропии формы, и противостоять этому процессу можно, как считал Лигети, разграничив зоны действия одного и другого. Крупные композиционные построения должны оставаться в зоне серийного контроля, в то время как более мелкие могут обретать большую свободу.

Дихотомию *детерминированности и случайности* Лигети изобретательно и образно выразил в концепции сочинения «Clocks and Clouds» для женского хора и оркестра (1972–1973). Из дуализма предсказуемости и спонтанности внутри серийного метода Лигети выводит и новые принципы формообразования. В работе с композиционными единствами он выделяет три главные тенденции: обращение временных параметров в пространственные, диссоциация (или расщепление) временного потока и синтезирование композиционного целого из разрозненных элементов, подобно генерированию сложного звука в электронике. Такая композиционная структура подчиняется собственным пространственно-временным законам, обусловленным новым характером фонизма и синтаксиса.

Лигети назвал свой метод в построении музыкальной формы *статической композицией*. Рассуждая по поводу ее исторических истоков, он любил ссылаться на творчество Дебюсси, который запечатлевал не развитие, а состояние. В этом длящемся пребывании текучесть времени как бы кристаллизуется в пространственную структуру формы и в ней обретает вещественную плоть и художественную образность. Следуя этому принципу, Лигети, по его собственному выражению, как бы открывает окна, выходящие на отдельные детали этого временного процесса. Возникающие в этих окнах объекты и события, отчужденные от поступательной текучести времени, и составляют сущность формы-состояния.

Отчуждение эпизодов и сжатие временных событий в пространственный кристалл состояния позволяет произвольно манипулировать событиями и сочетать изначально несочетаемое, выстраивая сложную и всегда уникальную композиционную структуру.

Установив новые принципы формообразования, Лигети завершил построение трехуровневой иерархии языка. В ней много новаций: это и особенный холодновато-изысканный фонизм, и новые артикуляционные «квази-речевые» приемы, и вибрирующие массы микрополифонии, и сжатая плотность гетерофонного синтаксиса, и, наконец, – статические композиции, останавливающие время и погружающие в медитативное состояние нирваны.

Примененный к грамматическим нормам музыкального языка, метод синтезирования оказался действенным на уровне жанровых и стилистических обобщений. В выборе жанра Лигети всегда был изобретательным и свободным. При этом он довольно часто обращался к традиционным *академическим* жанрам, но всегда трактовал их смело и нетривиально. Создавая концерт, квартет, трио, сонату, этюд, кантату или оперу, композитор преобразовывал базовую основу жанра в соответствии со своими художественными задачами. Обращают на себя внимание специфическое переосмысление функций и особенности взаимодействия музыкантов в концертах[1]. Инструментальное музицирование в них уподоблялось скорее театральному действию, где законы театральной драматургии, предполагая конфликтное взаимодействие персонажей, подчеркнутое их характерностью, подчиняли себе общий ход музыкального развития. В соответствии с этим преобразовывалась и фактура ансамбля: функции главного и второстепенного, рельефного и фонового элементов освобождались от жестко закрепленных связей, свободно и динамично передаваясь от одного к другому участнику ансамбля, выводя на передний план фоновую составляющую или

уплотняя рельеф слиянием нескольких самостоятельных партий, и т. п.

Впрочем, какими бы радикальными ни были изменения внутри коммуникативной системы жанра, они никогда не подменяли собой его генетических основ и потому всегда воспринимались как расширение и углубление его базовой семантики. Жанр у Лигети всегда узнаваем и всегда обогащен новыми историческими ассоциациями и аллюзиями, сплетающимися в прихотливом орнаменте многообразных символов и смыслов, открывающими неисчерпаемость художественных коннотаций жанра.

Особенно впечатляющими представляются жанровые трансформации в опере «Le Grand Macabre», для которой композитор вводит новое определение жанра – *анти-анти-опера*. Согласно законам диалектики, отрицание отрицания означает утверждение исходного тезиса на более высоком уровне. В данном случае отрицание *анти-оперы* означает обретение *оперности* на качественно ином уровне. Дело в том, что после премьеры оперы Кагеля «Staatstheater» в 1971 году многим казалось: дни оперного жанра сочтены. Лигети взял на себя сложнейшую задачу возрождения оперы, возвращаясь к ее генетическим корням – *dramma per musica* – и преобразуя их в условиях современной музыкально-сценической эстетики. Лигети так комментировал свое решение: «Опера Кагеля являлась образцом "музыкального анти-театра", но именно она дала мне идею создания "анти-анти-оперы". По закону "*отрицания отрицания*" мое сочинение оказалось настоящей оперой. Она пребывает на противоположном полюсе от оперного стиля Вагнера – Штрауса – Берга, продолжая традиции Монтеверди – Моцарта – Верди» [3, p. 111]. В опере Лигети есть речитативы, сольные арии и ансамбли, увертюра и оркестровые интермедии. Тональные пассажи соседствуют с атональными, музыкальные аллюзии из гармоничного прошлого соседствуют с холодной агрессией разбалансированной реальности. Такое смешение кажется абсурдным, беспорядочным, ирреальным. По словам композитора, в нем, как в барахолке, присутствует все, но выбор и развитие определяются строгими законами жанра, которые являются единственным фактором, оправдывающим сумбурный конгломерат лиц, отношений и действий [4, с. 165–166]. Детерминирующая сила жанра контролирует причудливые комбинации стилистических и жанровых *пастишей*, подобно тому, как нормы статической композиции предоставляют свободу развития другим структурам языка.

Этот же принцип строгого детерминизма *высшего порядка* при комбинаторной свободе деталей определяет стилистическую целостность творчества Лигети. Несмотря на то, что сам композитор любил размышлять об изменчивости собственной манеры письма, о неприемлемости копирования, повторений и использования уже опробованных приемов, он с готовностью рассуждал о творческом Я не как о динамичной и неуловимой эфемериде, а как о детерминированной целостности во всех ее проявлениях. Свою творческую манеру композитор определил как *Лигети-стиль*, в котором соединилось множество факторов, казавшихся подчас несовместимыми: детерминизм и случайность, контроль и спонтанность, трезвый прагматизм и иллюзорность, серьезность и ирония, искренность и сарказм. Пережив увлечение фольклором и сериализмом, электроникой и техницизмом, глубоко почитая многовековую музыкальную традицию, Лигети выработал собственный концепт музыкального миропорядка, свой творческий метод, стиль и язык, которые предопределяют и контролируют любые изменения и модификации, кажущиеся на первый взгляд спонтанными, интуитивными и случайными. «Я люблю иллюзии, неопределенные высказывания, вещи с множеством интерпретаций, неопределенностей, скрытых смыслов, – говорил он. – Разные фигуративные ассоциации в моей музыке столь же двусмысленны, как я их вижу, осмысливаю или чувствую, когда воображаю себе музыку» [3, p. 102].

Склонный к *синтетическому* восприятию и холодной отстраненности в оценке собственного творчества, Лигети не мыслил себя в отрыве от многовековой истории музыки. Всем своим творчеством композитор доказывал плодотворность взаимодействия, казалось бы, непримиримых позиций: с одной стороны, консерватизма музыкальной традиции, а с другой, – дерзкого нигилизма музыкального авангарда. Именно синтезом полюсов обусловливается преемственная связь поколений и обеспечивается жизнеспособность каждой последующей ступени эволюции. Лигети говорил: «Африканская полифония и полиритмия, музыка Машо и Чиониа, фрактальная геометрия, венгерская поэзия, метафорический мир Бориса Виана, застывшие в вечности пейзажи Сезанна и анаэробные картины Мондриана – все это у меня превращается в совсем иное. И было бы неверно говорить здесь об эклектике. Ибо все полностью эмульгируется в мою картину мира» [3, p. 113].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Лигети* является автором семи концертов: «Румынского» *для* оркестра (1951), Виолончельного (1966), Камерного концерта *для* 13 исполнителей (1969–1970), Двойного концерта *для* флейты и гобоя с оркестром (1972), Фортепианного (1985–1988), Скрипичного (1990–1992), «Гамбургского» концерта *для* валторны и камерного оркестра с 4 облигатными натуральными валторнами (1998–1999, 2-я ред. – 2003).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мейер Кш.* Дьердь Лигети // Музыкальная академия. 2021. № 3. С. 120–129.
2. *Steinitz R.* György Ligeti: Music of the Imagination. London: Faber & Faber, 2013. 429 p.
3. György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claud Samuel and himself. London, Eulenburg, 1983. 140 p.
4. *Лобанова М. Н.* Дьердь Лигети – эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики: сб. тр. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. Вып. 94. С. 140–172.
5. *Ligeti G.* Zustande, Ereignisse, Wandlungen: Bemerkungen zu meinem Orchesterstuck Apparations // Melos. 1967. Issue 34. S. 165–169.
6. *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы // Дьердь Лигети: личность и творчество: сб. ст. М.: ГИИ, 1993. С. 167–189.

REFERENCES

1. *Meyer Ksh.* D'yord' Ligeti [György Ligeti]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2021. No. 3. Pp. 120–129.
2. *Steinitz R.* György Ligeti: Music of the Imagination. London: Faber & Faber, 2013. 429 p.
3. György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claud Samuel and himself. London: Eulenburg, 1983. 140 p.
4. *Lobanova M.* D'yord' Ligeti – esteticheskie vzglyady i tvorcheskaya praktika 60–70-kh godov [György Ligeti: Aesthetic views and creative practice in the 1960s and 1970s]. In: Teoriya i praktika sovremennoy burzhuaznoy kul'tury: problemy kritiki [Theory and practice of contemporary bourgeois culture: problems of critique]: collected research works. Moscow: Gnesins Musical Pedagogical Institute, 1987. Issue 94. Pp. 140–172.
5. *Ligeti G.* Zustande, Ereignisse, Wandlungen: Bemerkungen zu meinem Orchesterstuck Apparations. In: Melos. 1967. Issue 34. S. 165–169.
6. *Ligeti D.* Prevrashcheniya muzykal'noj formy [Metamorphoses of Musical Form]. In: D'yord' Ligeti: lichnost' i tvorchestvo [György Ligeti: His person and creative work]: collected articles. Moscow: State Institute of Art Studies, 1993. Pp. 167–189.

Логинова Лариса Николаевна
доктор искусствоведения, профессор теории музыки и сольфеджио
Школа музыкального искусства и танца «Лютье»
Испания, 08007, Барселона
larisaloginova56@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3090-3510

Larisa N. Loginova
Dr. Sci. (Art), Professor of Music Theory and Ear Training
School of Music and Dance "Luthier"
Spain, 08007, Barcelona
larisaloginova56@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3090-3510

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

УДК 681.828 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_97*

Д. И. ЗАБРОДА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ИСТОРИЯ ТРАУТОНИУМА: НА ПУТИ К СОВРЕМЕННЫМ МЕДИА

Статья посвящена истории траутониума – одного из первых электронных музыкальных инструментов, созданных в Германии в 1930 году Фридрихом Траутвейном при участии Пауля Хиндемита. В работе впервые в отечественном музыкознании траутониум рассматривается как нарратив культурной динамики, позволяющий проследить механизмы трансформации статуса нового музыкального инструмента в зависимости от политического и эстетического контекста страны. На основе анализа трех этапов его существования (веймарское становление, апроприация нацистским режимом, послевоенное возрождение в авангарде и киноиндустрии) автор показывает, как последовательно менялось значение инструмента – от символа технологического оптимизма и проекта демократизации музицирования к инструменту пропаганды, воплотившему эстетику «стального романтизма», и далее к предтече современных подходов в области саунд-дизайна и мультимедийных композиций. Особое внимание уделяется роли Оскара Салы и Харальда Генцмера в формировании концертного репертуара инструмента в Третьем рейхе, а также сотрудничеству Салы с Альфредом Хичкоком при создании саундтрека к фильму «Птицы» (1963), что вывело траутониум за рамки академической музыки в область звукового дизайна. В послевоенный период названный инструмент становится важной составляющей многих процессов современной композиторской практики, а в XXI веке обретает новое прочтение в актуальной поп-музыке и театральных постановках. На этом основании делается вывод о ценности траутониума для современного музыковедения, о неисчерпаемости интерпретаций звуковых возможностей инструмента, что позволяет рассматривать траутониум не как исторически отдаленный феномен прошлого, но как весьма актуальную проблему, адресованную сегодняшней аудитории мультимедийных композиций.

Ключевые слова: история музыкальных инструментов, траутониум, электронная музыка, мультимедийная музыкальная композиция, саунд-дизайн, Фридрих Траутвейн, Пауль Хиндемит, Оскар Сала, Харальд Генцмер.

Для цитирования: Заброда Д. И. История траутониума: на пути к современным медиа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 97–104.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_97

D. ZABRODA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE HISTORY OF THE TRAUTONIUM: TOWARDS CONTEMPORARY MEDIA

The article examines the history of the Trautonium, one of the first electronic musical instruments, created in Germany in 1930 by Friedrich Trautwein with the participation of Paul Hindemith. For the first time in Russian musicology, the Trautonium is examined as a narrative of cultural dynamics, making it possible to trace the mechanisms behind the transformation of the status of a new musical instrument depending

on the political and aesthetic context of the country. Based on an analysis of three stages of its existence (its emergence during the Weimar period, its appropriation by the Nazi regime, and its post-war revival in the avant-garde and film industry), the author demonstrates how the instrument consistently changed its meaning – from a symbol of technological optimism and a project for the democratization of music-making, to an instrument of propaganda embodying the aesthetics of "steel romanticism", and further to a forerunner of contemporary approaches in sound design and multimedia composition. Special attention is given to the role of Oskar Sala and Harald Genzmer in shaping the concert repertoire of the instrument under the Third Reich, as well as to Sala's collaboration with Alfred Hitchcock in creating the soundtrack for the film *The Birds* (1963), which took the Trautonium beyond the boundaries of academic music into the realm of sound design. The instrument becomes in the post-war period a forerunner of contemporary approaches in sound design and multimedia composition, and in the 21st century it acquires a new interpretation in contemporary pop music and theatrical productions. On this basis, the article concludes that the Trautonium's value for contemporary musicology lies in the inexhaustibility of interpretations of the instrument's capabilities, which allows the Trautonium to be viewed not as a completed phenomenon of the historical past, but as the more actual problem addressed to the today audiences of multimedia compositions.

Keywords: history of musical instruments, Trautonium, electronic music, multimedia musical composition, sound design, Friedrich Trautwein, Paul Hindemith, Oskar Sala, Harald Genzmer.

For citation: Zabroda D. The history of the Trautonium: towards contemporary media. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 97–104.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_97

В современном искусстве музыка все чаще становится частью единого аудиовизуального поля. Звуковые пласты сосуществуют в едином времени и пространстве, образуя континуум, сочетающий в себе шум и тишину, речь на разных языках и тембры инструментов, акустические и этнические инструменты с электронной обработкой. Синхронизировать полярности и привести их к драматургическому столкновению или полному согласию становится возможным благодаря интерактивным интерфейсам.

Расширение возможностей музыкального искусства посредством современных технологий имеет свою предысторию, наиболее значимый период которой приходится на конец 1920-х – начало 1930-х годов. В это время публике были представлены первые знаковые электронные музыкальные инструменты: терменвокс (СССР), волны Мартено (Франция) и траутониум (Германия). Первый практически сразу закрепился как сольный концертный инструмент, пропагандирующий промышленное развитие Союза. Второй нашел применение в оркестровой музыке, благодаря экзотическому «внеземному» тембру. Последний пережил радикальную трансформацию своего культурного статуса от веймарского утопического проекта до инструмента нацистской пропаганды, а позже «перекочевал» в послевоенный саунд-дизайн киномузыки. Метаморфозы траутониума в разных политических режимах и стали предметом настоящего исследования.

В 1930 году на фестивале «Новая музыка Берлина» (New Music Berlin) состоялась первая публичная презентация траутониума. Слушателям был представлен уникальный музыкальный инструмент, созданный немецким инженером Фридрихом Траутвейном при участии композитора Пауля Хиндемита. В современной музыковедческой литературе траутониум традиционно относят к электрофонам – классу, введенному Куртом Заксом в дополнение к классификации музыкальных инструментов, разработанной им совместно с Эрихом Морицем фон Хорнбостелем в 1914 году. Если первоначальная система включала четыре класса (идиофоны, мембранофоны, хордофоны и аэрофоны), то в 1940 году Закс добавил пятый – электрофоны. В него вошли не только инструменты, отличающиеся способом воспроизведения звука – электронной генерацией, но и акустические инструменты, усиливаемые или управляемые с помощью электричества. В более узком смысле электронными называют инструменты, где звук воспроизводится непосредственно электрическими импульсами, а управление звуковыми параметрами (высотой, громкостью, тембром) не требует физического колебания материального тела инструмента. Траутониум полностью соответствует этому определению: его звуковым генератором стали неоновые лампы (впоследствии тиратроны), высота звука определялась точкой контакта пальца с металлической струной-манипулятором, а тембр формировался набором формантных фильтров.

За свою почти вековую историю инструмент неоднократно менял свое культурное значение.

Он был символом веймарского технологического оптимизма, инструментом нацистской пропаганды и наиболее эффективным звукоподражающим выразительным средством в послевоенном кинематографе. В данной статье судьба траутониума рассматривается сквозь призму трех ключевых этапов: возникновение и становление инструмента в 1920–1930-е годы; его функционирование в культурной политике Третьего рейха и творчестве Оскара Салы и Харальда Генцмера; послевоенное развитие и использование в авангардной музыке (Юрг Баур, Реми Гассманн) и киноиндустрии.

1920-е годы в Германии стали временем интенсивных поисков в области электромузыки. Наряду с изобретениями Льва Термена, Мориса Мартено и Йорга Магера активно развивались электромеханические инструменты – от усиленного фортепиано до фотоэлектрических устройств. Центром этих экспериментов стал Берлин, где при Академии музыки в 1928 году была открыта экспериментальная Радиоисследовательская станция (Rundfunkversuchsstelle), призванная объединить усилия инженеров и музыкантов. Ключевой идеей этого периода стала концепция Gebrauchsmusik («функциональная музыка»), которую музыковед Генрих Бесселер противопоставлял eigenständige Musik («автономной музыке»), ориентируемой на пассивное созерцание. В отличие от последней, Gebrauchsmusik предполагала активное участие исполнителя и социальную функцию искусства. Именно в этом контексте траутониум первоначально осмыслялся как инструмент для домашнего любительского музицирования, и не случайно его коммерческая версия получила название Volkstrautonium («народный траутониум») и продвигалась компанией Telefunken[1] как доступный инструмент для широкой публики. Инженер Петер Лертес в 1930 году писал, что настало время для музицирования, соответствующего техническому мышлению современного человека [1, S. 79], и электронная музыка должна была стать голосом новой эпохи. Однако эстетика Gebrauchsmusik не исчерпывала всего репертуара траутониума: уже в 1930–1931 годах Пауль Хиндемит издает сольный репертуар для инструмента, что превращает его из инструмента для любительского музицирования в концертный сольный.

В 1930 году Траутвейн представил первый действующий прототип траутониума[2], который представлял собой монофонический синтезатор, генерировавший звук с помощью осциллятора на газоразрядной лампе Thyratron RK1. Простой пилообразный сигнал проходил через серию резонансных фильтров. Этот уникальный для своего времени метод субтрактивного синтеза позволял получать широкий спектр тембральных характеристик. Управление осуществлялось с помощью металлической струны-манипулятора: прикосновение пальца замыкало электрическую цепь, а положение точки контакта определяло высоту звука. Игровой интерфейс, который современники описывали как гибрид скрипичной струны и фортепианной клавиатуры, позволял как фиксировать дискретные ступени звукоряда (с помощью съемных клавиш), так и исполнять непрерывные глиссандо и вибрато.

Ключевой фигурой, определившей раннюю судьбу траутониума, стал Пауль Хиндемит. Композитор, преподававший в Берлинской академии музыки с 1927 года, быстро заинтересовался новым инструментом и даже участвовал в его доработке. Именно по его совету Траутвейн сохранил струнный манипулятор вместо привычной клавиатуры. Хиндемит создает и первое репертуарное произведение, написав цикл из семи небольших пьес под названием «Des kleinen Elektromusikers Lieblinge» («Любимцы юного электромузыканта»). Исполнение осуществили сам Хиндемит, его ученик Оскар Сала и пианист Рудольф Шмидт, игравшие на трех инструментах. Хотя по фактуре и письму это сочинение типично для Хиндемита 1920-х годов (легкое, контрапунктически ясное), в нем уже прослеживаются новаторские тенденции в использовании тембровых возможностей траутониума. Композитор требовал не только смены двух типов тембра, обозначенных как I – «тусклый» и II – «резкий», но и их плавного перехода, а также чередования звучания основного и удаленного динамиков (Fernwerk). Е. Пирязева отмечает, что именно в этом цикле Хиндемита закладываются принципы концертирования, которые позже станут основой репертуара для траутониума: взаимодействие трех партий строится на чередовании имитационных перекличек и гармонического единства, а итогом этого диалога становится масштабная каденционная сцена [2, с. 144]. Вслед за этим Хиндемит создал Концертштюк для траутониума и струнного оркестра (1931), где партия солиста уже определяла дальнейшее музыкальное развитие, и «Медленную пьесу и Рондо» (1935) для новой модели Radio-Trautonium (ранняя версия), оснащенной двумя манипуляторами и педалями управления. Эти три сочинения заложили эстетический фундамент для траутониума как концертного инструмента, однако дальнейшее развитие его репертуара оказалось прерванным политическими событиями в Германии.

С приходом нацистов к власти в 1933 году культурная политика Германии радикально

изменилась. Уже в апреле 1933 года Георг Шюнеманн, директор Берлинской академии музыки и руководитель Радиоисследовательской станции (Rundfunkversuchsstelle), был отстранен от должности по обвинению в марксизме. Вскоре бюджет станции был урезан, а в 1935 году она была окончательно закрыта. Институт имени Генриха Герца при Берлинском техническом университете постигла та же участь: его директор Карл Вилли Вагнер был лишен должности в 1936 году за отказ уволить еврейских сотрудников, а имя Герца, имевшего еврейское происхождение, было удалено из названия института. Фестиваль новой музыки в Донауэшингене, перенесенный в Баден-Баден, а затем в Берлин, после возобновления в 1934 году превратился в рупор нацистской пропаганды: его программа включала марши для гитлерюгенда и патриотические сочинения с названиями вроде «Heimat, dir zu Ruhm und Ehr» («Родина, тебе во славу и честь»). Однако отношение нацистов к электромузыке оказалось парадоксальным. Политика Третьего рейха в этой области характеризовалась не столько идеологической последовательностью, сколько тем, что режим стремился присвоить технологические достижения, одновременно дистанцируясь от их веймарского происхождения. Ключевым эстетическим концептом стал «стальной романтизм» (Stählerne Romantik), сформулированный Йозефом Геббельсом. Т. Паттесон писал, что эта эстетика была жестче и беспощаднее прежних форм и что она требовала мужества сталкиваться с проблемами и смотреть им в глаза, не моргнув [3, p. 136]. Электромузыка идеально вписывалась в эту идеологию: она соединяла культурный престиж «самого немецкого из искусств» с трансформирующей силой современной технологии. Инструменты, созданные для художественного эксперимента, оказались востребованы для озвучивания массовых собраний, и траутониум стал одним из главных символов этого парадоксального союза.

Основным голосом траутониума на концертной эстраде в нацистской Германии стал Оскар Сала. Не менее значимой была и роль его создателя Фридриха Траутвейна. После прихода нацистов к власти Траутвейн сохранил свою позицию в Берлинской Высшей школе музыки, где продолжал преподавать и работать над усовершенствованием инструмента. Кульминацией их совместной деятельности стала презентация траутониума лично Йозефу Геббельсу в апреле 1935 года в Министерстве народного просвещения и пропаганды: Траутвейн и Сала продемонстрировали инструмент министру и специально приглашенной аудитории музыкантов, композиторов и ученых. Сала исполнил партию скрипки из сонаты Баха, трио Бетховена и сонаты Макса Регера в сопровождении фортепиано и виолончели. Геббельс дал официальное согласие на дальнейшую разработку траутониума: как отмечает Т. Паттесон, основная причина была в том, что инструмент «особенно хорошо подходит для использования на массовых собраниях» [3, p. 139]. Эта партийная презентация закрепила институциональный статус инструмента и открыла ему дорогу к государственной поддержке, которой в полной мере воспользовался Оскар Сала.

Получив одобрение свыше, Сала активно включился в пропагандистскую машину Третьего рейха. С января 1938 года до начала Второй мировой войны в сентябре 1939 года на государственном радио Deutschlandsender выходила его регулярная программа «Музыка для траутониума» (Musik auf dem Trautonium): всего 54 выпуска продолжительностью 15–25 минут. В период с 1940 по 1944 годы Сала дал не менее 47 концертов и лекций-демонстраций по всей Германии, многие из которых были организованы нацистской организацией Kraft durch Freude («Сила через радость»), отвечавшей за досуг населения. Эти выступления, как правило, включали обработки академических произведений Паганини, Генделя, Листа и других классических композиторов, что делало траутониум доступным для широкой аудитории и одновременно закрепляло его как «академический» инструмент.

Параллельно с концертной деятельностью Сала продолжал технически совершенствовать траутониум. В этот период он разработал Rundfunktrautonium (Радиовещательный траутониум), версию с двумя манипуляторами для двухголосной игры, и Konzerttrautonium (Концертный траутониум) с габаритными динамиками для концертных залов. Однако наиболее значительная модификация была создана им после войны. Доработанный Mixtur-Trautonium получил электрическую схему, позволявшую управлять субгармоническим рядом, генератором огибающей и шума, а также формантными фильтрами. Этот инструмент обладал расширенными тембровыми возможностями, включая имитации различных оркестровых инструментов, и мог функционировать как звуковой процессор. Именно послевоенная версия траутониума принесла Сале мировую известность благодаря сотрудничеству с Альфредом Хичкоком в фильме «Птицы» (1963): Сала создал все звуки птиц на Mixtur-Trautonium, поскольку настоящие птичьи голоса звучали недостаточно зловеще. Таким образом, траектория Салы от ученика Хиндемита до голоса нацистского радио и затем создателя культовых киносаундтреков

наглядно иллюстрирует, как один и тот же инструмент последовательно вписывался в разные культурные контексты XX века.

Если Сала был главным голосом траутониума, то создателем его «официального» концертного репертуара в нацистской Германии стал Харальд Генцмер, ученик Хиндемита[3]. Именно Генцмер создал два этапных сочинения, определивших концертную судьбу инструмента. Первый концерт для монофонического траутониума, написанный в 1936 году, был впервые исполнен 18 июня того же года в Веймаре. После доработки для новой модели Konzerttrautonium[4] его вторая редакция прозвучала по радио 11 апреля 1939 года в исполнении Оркестра Deutschlandsender под управлением Карла Листа. Вершиной карьеры Генцмера и Салы стало исполнение этого же концерта в Берлинской филармонии 28 октября 1940 года под управлением Карла Шурихта – событие, которое пресса, включая нацистские издания, встретила восторженно. Второй концерт, написанный в 1952 году для послевоенного Mixtur-Trautonium, стал уже самостоятельной вехой в истории электроакустической музыки. Произведения Генцмера, при всей их технической сложности, оставались в рамках доступной и бравурной симфонической эстетики, воплощая нацистский идеал « стального романтизма». Таким образом, Генцмер не только создал для траутониума «официальный» репертуар, но и стал ключевой фигурой, легитимировавшей этот «электрический инструмент» в глазах нацистского государства [4, p. 148].

После окончания Второй мировой войны траутониум, подобно многим другим технологическим разработкам нацистского периода, оказался в точке бифуркации: он мог либо исчезнуть как пережиток пропагандистской машины, либо обрести новую жизнь в изменившихся культурных условиях. Решающую роль в его возрождении сыграл Оскар Сала, который, в отличие от Траутвейна и Генцмера, продолжал развивать инструмент на протяжении десятилетий. В 1948 году Сала завершил работу над своей самой значительной модификацией Mixtur-Trautonium. В отличие от предыдущих версий, этот инструмент представлял собой не просто монофонический синтезатор с формантными фильтрами, а полноценную электроакустическую систему. Его ключевой инновацией стала возможность управления субгармоническим рядом: помимо основного тона и его обертонов (2/1, 3/1, 4/1 и т. д.), инструмент мог генерировать цепочку делителей (1/2, 1/3, 1/4 и т. д.) ниже звучащей ноты. Это позволяло создавать совершенно новые типы тембральных красок, недоступные акустическим инструментам и даже более ранним электронным синтезаторам. Кроме того, Mixtur-Trautonium был оснащен генератором огибающей (так называемым Schlagwerk), генератором шума и усовершенствованными формантными фильтрами (полосовыми фильтрами), что позволяло ему имитировать звучание различных оркестровых инструментов – от струнных до деревянных духовых, а также создавать принципиально новые звуки.

Новые технические возможности привлекли внимание композиторов, не связанных с нацистским прошлым. В послевоенные годы Сала сотрудничал с Реми Гассманном, композитором и музыковедом, который также был учеником Хиндемита в Берлинской Высшей школе музыки, но пошел по пути последовательного авангарда. Кульминацией их сотрудничества стал балет Джорджа Баланчина «Electronics», премьера которого состоялась 22 марта 1961 года в New York City Ballet. Для этого спектакля Гассманн создал цикл из 11 пьес для Studiotrautonium[5] (стационарной версии инструмента, установленной в берлинской студии Салы) с обработкой на магнитной ленте. Партитура была написана для одной из первых американских постановок, использующих европейские электронные разработки, и, несмотря на полярные отзывы, открыла новые горизонты для экспериментального танца. Другим важным автором стал Юрг Баур, композитор, известный своими экспериментами в области электронной и конкретной музыки. В 1956 году он написал Концерт для Mixtur-Trautonium и струнного квартета, в котором сочетал тембровые возможности инструмента с традиционными струнными, создавая диалог между акустическим и электронным звучанием. Эти сочинения знаменовали возвращение траутониума в пространство авангардного поиска – того самого, от которого он был отлучен в годы нацистской диктатуры. Инструмент, который при нацистах служил пропаганде, теперь стал голосом экспериментальной музыки, открытой новым звуковым мирам.

Как было указано выше, подлинную мировую известность траутониуму принесло сотрудничество Оскара Салы с Альфредом Хичкоком в фильме «Птицы» (1963). Путь к этому проложил Реми Гассманн. В апреле 1962 года он написал Хичкоку письмо, убедительно описав возможности Mixtur-Trautonium: «В нашем распоряжении благодаря электронной генерации находится то, что было метко названо “совокупностью акустического”. Привычные звуки: от обычного шума до музыки и экзотических эффектов, а также почти безграничный запас совершенно незнакомых звуков – теперь могут быть электронно

созданы, контролируемы и использованы в кинематографических целях»[6]. Хичкок заинтересовался, и в мае 1962 года контракт с Гассманном и Салой был подписан; им был отправлен 750-футовый отрезок пленки с ключевой сценой фильма – атакой птиц на дом Бреннеров и нападением на Мелани Дэниелс на чердаке – для создания пробного звукового ряда.

Результат настолько впечатлил режиссера, что в октябре 1962 года Сала получил заказ на озвучивание всего фильма. В декабре того же года Хичкок и его многолетний музыкальный соавтор Бернард Херрманн посетили студию Салы в берлинском районе Шарлоттенбург, где лично убедились в возможностях инструмента. Для работы над фильмом Сала использовал не только Mixtur-Trautonium, но и вспомогательное оборудование, которое он называл «электронная перкуссия»: «электрический метроном» (прерыватель цепи), «устройство затухания» (генератор огибающей) и генератор шума. Это оборудование, наряду с техникой субгармонических «микстур» (одновременной генерации до четырех субгармоник от каждой ноты), позволяло создавать звуки, недоступные для воспроизведения никаким другим способом. Сала создал все звуковые эффекты для фильма – не только крики и хлопанье крыльев птиц, но и звуки бьющегося оконного стекла, стука клювов в дверь, передвигаемой мебели и забиваемых досок. Как отмечает исследователь Дж. Ли [5, p. 7], созданные Салой на Mixtur-Trautonium птичьи крики и звуки вышли далеко за рамки обычных саунд-эффектов: звуковая дорожка фильма строилась по законам музыкальной драматургии. Монтаж птичьих звуков в начальных титрах имел структуру, подобную увертюре классического голливудского фильма, а крики чаек выполняли функцию лейтмотивов, ассоциируясь с определенными персонажами и ситуациями. Отказ от «естественных» птичьих голосов в пользу электронно-синтезированных звуков был обусловлен не только техническими ограничениями, но и художественным замыслом: птицы в фильме должны были звучать неестественно, зловеще, как необъяснимая сила природы.

После «Птиц» Сала продолжил работать в кино, создав звуковые эффекты и музыку для более чем трехсот фильмов, включая «Луч смерти доктора Мабузе» (1964) и «Прекрасные времена в Шпессарте» (1967). Траутониум, начавший свой путь как символ веймарского авангарда, переживший апроприацию нацистским режимом, обрел свое окончательное воплощение как инструмент звукового дизайна, предвосхитив эстетику и технологии синтезаторов второй половины XX века.

История инструмента остается открытой и в хронологическом, и в семантическом измерении. Сегодня, в эпоху цифрового синтеза и алгоритмической композиции, траутониум воспринимается скорее как археологический артефакт раннего электронного модернизма, нежели как действующий инструментарий. Однако именно эта «музейность» парадоксальным образом обнажает его подлинную историческую функцию – быть не столько голосом своей эпохи, сколько ее звуковым диагностом. Траутониум стал тем зеркалом, в котором культура времени отражала свои главные противоречия: утилитарное / возвышенное, массовое / элитарное, техническое / человеческое. И то, что инструменту каждый раз приписывали новый смысл, говорит не о том, что его история не завершена, а о том, что он по своей природе не поддается однозначному определению.

Смена эстетических идеалов в итоге привела траутониум к парадоксальному финалу: инструмент оказался одновременно и предтечей современных синтезаторов, и их соперником. Переход к электронной музыке и мультимедийным композициям не упразднил траутониум, но переопределил его статус. В то время как Оскар Сала до конца своих дней оставался единственным концертирующим исполнителем на траутониуме, опасаясь, что после него инструмент «умолкнет за стеклом» в берлинском музее, сегодняшняя практика демонстрирует обратное. В 2026 году на фестивалях и концертных площадках инструмент получает новое прочтение: мюнхенский музыкант Петер Пихлер, один из немногих в мире исполнителей, владеющих траутониумом, не только регулярно исполняет оркестровые сочинения для него, но и интегрирует инструмент в современные театральные постановки (в частности, в мюнхенских Каммершпиле), а его альбом «Trautonium Foundation» наглядно демонстрирует, что голос этого инструмента может быть органичным даже в контексте актуальной поп-музыки. Более того, в 2027 году ожидается выход альбома «Trautonium» исполнителя Феликса Даутценберга (Berq), в центре которого – партии, виртуозно исполненные на траутониуме голландским музыкантом Тийсом Лодевейком (LudoWic) и превращающие звучание первого электронного инструмента в основу современной, порой футуристичной поп-музыки.

Таким образом, ценность траутониума для современного музыковедения заключается не в реконструкции «аутентичного» звучания, а в методологическом потенциале его истории как модели для анализа того, как электроинструмент становится культурным знаком. Именно эта неисчерпаемость интерпретаций и составля-

ет подлинное наследие траутониума, позволяя рассматривать данный инструмент не как завершенный феномен прошлого, а как длящийся вопрос, адресованный аудитории мультимедийных композиций. Инструмент, которому пророчили забвение, сегодня оказывается в центре новых эстетических поисков, подтверждая, что его история – не просто архивная хроника, а живой процесс становления новой эстетики музыкального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Telefunken – немецкая электротехническая компания, основанная в 1903 году как совместное предприятие Siemens и AEG. Название образовано от Tele (дальний) и Funken (радиосигналы), буквально «Радиотелеграфия».

[2] Как уже было отмечено ранее, компания Telefunken в 1932 году вывела на рынок коммерческую версию инструмента, а в 1933 году представила предназначенную для домашнего музицирования серийную модель Trautonium Ela T 42, позднее получившую распространенные обозначения Telefunken-Trautonium и Volkstrautonium («Народный траутониум»). Согласно прайс-листу 1935 года, базовая модель Ela T 42 стоила без ламп 380 рейхсмарок, полный комплект с лампами и батареей – около 415 рейхсмарок. Для сравнения: средняя месячная зарплата рабочего в Германии того времени составляла примерно 150–170 рейхсмарок, а популярный радиоприемник Volksempfänger («Народный приемник») стоил 76 рейхсмарок. Таким образом, инструмент оказывался недоступным для массового потребителя, хотя именно на него была ориентирована концепция Gebrauchsmusik. Всего было продано около 30 экземпляров, и в 1938 году производство было остановлено. Однако, несмотря на коммерческий провал, траутониум привлек внимание многих композиторов, увидевших в нем новый выразительный инструмент.

[3] В отличие от учителя, Генцмер после 1933 года сделал при режиме блестящую карьеру: в 1936 году он получил бронзовую медаль на Олимпийских играх в Берлине за сочинение «Der Läufer» («Бегун»), а в 1944 году был включен в список «богоодаренных» (Gottbegnadeten) – элитную группу деятелей культуры, освобожденных от военной службы личным распоряжением Гитлера и Геббельса.

[4] Konzerttrautonium – концертная версия траутониума, созданная Фридрихом Траутвайном в 1950-х годах.

[5] Модель создана Фридрихом Траутвайном в 1950-х годах специально для работы в радио- и звукозаписывающих студиях.

[6] Цитата из архивного письма Р. Гассманна А. Хичкоку от 18 апреля 1962 года (University of California. Irvine Libraries. Special Collections and Archives. Remi Gassmann Papers. MS-P004).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Trautwein F.* Elektrische Musik. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1930. 95 S.
2. *Пирязева Е. Н.* Траутониум: особенности произведений для электромузыкального инструмента // Человек и культура. 2020. № 1. С. 141–148. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32243 (дата обращения: 10.08.2026).
3. *Patteson T.* Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism. Oakland: University of California Press, 2016. 248 p. URL: https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ffjn9k.9 (дата обращения: 07.09.2026).
4. *Jackson M. W.* Broadcasting Fidelity: German Radio and the Rise of Early Electronic Music. Princeton: Princeton University Press, 2024. 328 p.
5. *Lee J.* A symphony of noises: revisiting Oskar Sala's "Geräuschmontage" for Alfred Hitchcock's "The Birds" (1963) // Journal of Sound, Silence, Image and Technology. 2019. № 2. Pp. 7–23. URL: https://raco.cat/index.php/JoSSIT/article/view/387456 (дата обращения: 27.08.2026).

REFERENCES

1. *Trautwein F.* Elektrische Musik. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1930. 95 S.
2. *Piryazeva E.* Trautonium: osobennosti proizvedeniy dlya elektromuzykal'nogo instrumenta [Trautonium: Features of Works for an Electronic Musical Instrument]. In: Chelovek i kultura [A Human and Culture]. 2020. No. 1. Pp. 141–148. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32243 (date of application: 10.08.2026).
3. *Patteson T.* Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism. Oakland: University of California Press, 2016. 248 p. URL: https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ffjn9k.9 (date of application: 07.09.2026).
4. *Jackson M. W.* Broadcasting Fidelity: German Radio and the Rise of Early Electronic Music. Princeton: Princeton University Press, 2024. 328 p.

5. *Lee J.* A symphony of noises: revisiting Oskar Sala's "Geräuschmontage" for Alfred Hitchcock's "The Birds" (1963). In: Journal of Sound, Silence, Image and Technology. 2019. No. 2. Pp. 7–23. URL: https://raco.cat/index.php/JoSSIT/article/view/387456 (date of application: 27.08.2026).

Заброда Дарина Игоревна
аспирантка кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
darina33216zabroda@mail.ru
ORCID: 0009-0009-1263-8056

Darina I. Zabroda
Postgraduate Student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
darina33216zabroda@mail.ru
ORCID:0009-0009-1263-8056

УДК 78.021 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_105*

П. В. ЛОПАТИН
Кемеровский государственный институт культуры

ЭМБИЕНТ-ПАРАДИГМА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРАТЕГИЯ: МЕДИТАЦИЯ В ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ ЭДУАРДА АРТЕМЬЕВА И МИХАИЛА ЧЕКАЛИНА

Статья посвящена сравнительному анализу двух электроакустических композиций советского периода: «Медитации» Эдуарда Артемьева, адаптированного фрагмента из музыки к фильму Андрея Тарковского «Сталкер» (1979), и «Двух симфониетт воздуха» Михаила Чекалина из цикла «Медитации для препарированного органа» (версия 1991 года). Выбор материала обусловлен принадлежностью обоих сочинений к эмбиент-стратегии, реализующей медитативную установку с помощью электроакустических средств. Каждый из авторов – профессиональный академический композитор, работавший в сфере электронной музыки, – демонстрирует самостоятельный, независимый подход к воплощению данной задачи. Оба произведения корреспондируют с аналогичными процессами в западной электроакустике (Б. Ино, К. Штокхаузен, минималисты), однако создаются изолированно от них, в контексте советского неофициального искусства, что позволяет рассматривать названные композиции как проявление локальной эмбиент-парадигмы.

Традиционный музыковедческий анализ, основанный на изучении нотного текста, не является исчерпывающим для данных сочинений: доступ к авторской партитуре «Медитации» в настоящее время остается закрытым, а «Две симфониетты воздуха», не зафиксированные композитором, представляют собой результат live-электронной обработки в реальном времени. В настоящей статье предложена интеграция слухового анализа, спектрального анализа и LUFS-анализа для верификации динамического развития. Спектральный анализ позволяет идентифицировать методы синтеза и способы обработки звукового материала, а также фиксировать микротоновые отклонения, недоступные слуховому восприятию.

Представленные аналитические наблюдения позволяют охарактеризовать две модели реализации эмбиент-стратегии: Э. Артемьев конструирует стабильное виртуальное пространство, используя микротоново насыщенный сонорный комплекс, имитирующий сакральную акустику; М. Чекалин осуществляет процессуальную деконструкцию акустического источника (препарированного органа) посредством live-электроники в реальном времени. Медитативный эффект в обоих случаях достигается благодаря погружению в звуковое вещество – его статическое состояние или процессуальную трансформацию – при отсутствии нарративного развития и гармонической функциональности.

Ключевые слова: электроакустическая композиция, эмбиент, Эдуард Артемьев, Михаил Чекалин, медитация как композиционный метод, спектральный анализ, спектроморфология.

Для цитирования: Лопатин П. В. Эмбиент-парадигма как художественная стратегия: медитация в электроакустической музыке Эдуарда Артемьева и Михаила Чекалина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 105–118.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_105

P. LOPATIN
Kemerovo State Institute of Culture

AMBIENT PARADIGM AS AN ARTISTIC STRATEGY: MEDITATION IN THE ELECTROACOUSTIC MUSIC BY EDUARD ARTEMIEV AND MIKHAIL CHEKALIN

The article presents a comparative analysis of two electroacoustic compositions from the Soviet period – Eduard Artemiev's *Meditation* (a piece adapted for disc release from his music for Andrei Tarkovsky's film *Stalker*, 1979) and Mikhail Chekalin's *Two Symphoniettas of Air* (from the cycle *Meditations for Prepared Organ*, 1991 version). The choice of material is determined by the fact that both works belong to the ambient strategy,

realizing a meditative stance through electroacoustic means. Each composer – a professional academic musician working in the field of electronic music – demonstrates an independent approach to fulfilling this task. Both compositions correspond to analogous processes in Western electroacoustic music (B. Eno, K. Stockhausen, the minimalists), yet developed in isolation from them, within the context of Soviet unofficial art, which allows them to be considered as manifestations of a local ambient paradigm.

Traditional musicological analysis based on the study of musical scores is not sufficient for these compositions: a notated score of *Meditation* exists, but access to it currently remains closed, while *Two Symphoniettas of Air* has no authorial score at all, as it represents the result of real-time live electronic processing. The research methodology integrates aural analysis, spectral analysis, and LUFS analysis to verify the works' dynamic development. Spectral analysis makes it possible to identify methods of synthesis and processing of sound material, as well as to record microtonal deviations inaccessible to auditory perception.

The results demonstrate two models of implementing the ambient strategy: E. Artemiev constructs a stable virtual space through a microtonally saturated sonorous complex imitating "sacred" acoustics; M. Chekalin unfolds a processual deconstruction of the acoustic source (the prepared organ) through live electronics in real time. In both cases, the meditative effect is achieved through immersion in the sound substance – whether in its static state or its processual transformation – in the absence of narrative development or harmonic functionality.

Keywords: electroacoustic composition, ambient, Eduard Artemiev, Mikhail Chekalin, meditation as a compositional method, spectral analysis, spectrum-morphology.

For citation: Lopatin P. Ambient paradigm as an artistic strategy: meditation in the electroacoustic music by Eduard Artemiev and Mikhail Chekalin. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 105–118.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_105

Генезис эмбиент-мышления в западной культуре, инициированный манифестами Брайана Ино, традиционно рассматривается как поворот к музыке атмосферы, где форма растворяется в акустическом пространстве. В отличие от нью-эйджа (*new age*), тесно связанного с идеологией «новой духовности», коммерциализацией и функциональным мелодизмом, эмбиент обусловливается приоритетом пространства, тембра и ненарративного временного развертывания, перемещением фокуса от события к состоянию, от высказывания – к созерцанию [1, с. 94]. Тем самым подразумевается стратегия дематериализации музыкального события, целенаправленной сосредоточенности внимания на непрерывном поле, а не дискретных элементах [2, с. 174].

Историография вопроса демонстрирует существенную лакуну в исследовании аналогичных процессов, характерных для советского музыкального авангарда, генерировавшего оригинальные художественные решения в условиях идеологического контроля и технологического дефицита.

На протяжении позднесоветского периода в среде неофициального искусства, заведомо гетерогенного по своему составу (концептуализм, соц-арт, кинетизм, акционизм, религиозно-философские кружки), интерес к измененным состояниям сознания, восточному мистицизму и поиску новых парамузыкальных переживаний способствовал формированию практик, по сути тождественных эмбиент-стратегии, однако не характеризуемых при помощи данного термина [3, с. 43]. В этом контексте различные устремления отечественных композиторов совпали: Э. Артемьев (примыкавший к андеграунду лишь частично – благодаря сотрудничеству с А. Тарковским и кинематографической средой в целом) и М. Чекалин (непосредственно связанный с неофициальным искусством, участник выставок на Малой Грузинской) использовали электроакустические средства для конструирования иммерсивных звуковых сред. Данный феномен может быть обозначен как эмбиент-парадигма, требующая отдельного музыковедческого осмысления. Ее анализ осложняется фактическим отсутствием четкой жанровой самоидентификации композиторов и необходимостью применения нетрадиционного аналитического аппарата, позволяющего работать с электроакустическим звуком как с первичным материалом.

Обращение к медитации в творчестве академических композиторов второй половины XX века знаменует фундаментальный сдвиг: ранее позиционируемая в качестве образной сферы, медитация становится определенным композиционным методом и целеполаганием. Этот метод, генетически восходящий к временной растянутости и тембровой статике в сочинениях К. Дебюсси, А. Скрябина, Ч. Айвза, Г. Малера, О. Мессиана, кристаллизуется в двух дивергент-

ных парадигмах [4, с. 11–12]. Первая, представленная фигурами Авета Тертеряна, Арво Пярта и Валентина Сильвестрова, тяготеет к редуцированию традиционного языка, его очищению до уровня архетипических формул, где медитация олицетворяет созерцание вневременных истин в аскетически организуемой звуковой материи. Вторая парадигма репрезентируется посредством логических операций американского минимализма (Терри Райли, Ла Монте Янг): в данном случае повтор и целенаправленная трансформация простейших модулей порождают измененное состояние восприятия. Именно эта процессуальная, иммерсивная эстетика минимализма становится прямым предшественником эмбиент-стратегий, развивающих ее принципы, вплоть до радикального отказа от событийности в пользу чистого звукового поля.

Композиторы, работающие в области электроакустики, подобно Эдуарду Артемьеву и Михаилу Чекалину, осуществляют некий синтез: подобные методы связаны с технологической максимизацией, где медитативность трактуется как индуцируемое состояние слуха, а эмбиент выступает в качестве инструментария нового технологического спиритуализма. Творчество этих композиторов характеризуется видимым сближением вектора духовных поисков академического авангарда (от А. Скрябина до А. Пярта) с процессуальной феноменологией минимализма (Т. Райли, Л. М. Янг); тем самым трансцендентный опыт утверждается в регистре непосредственного акустического переживания, конструируемого в реальном времени.

Представляется необходимым обратиться к двум важнейшим фигурам данного процесса – Эдуарду Артемьеву и Михаилу Чекалину, поскольку значительный пласт творчества указанных мастеров, при явных различиях, соотносится с двумя полюсами единой художественной стратегии. В качестве объектов анализа избраны «Медитация» Эдуарда Артемьева, композиция из к/ф «Сталкер» (1979), адаптированная для записи на компакт-диске, и произведение Михаила Чекалина «Две симфониетты воздуха» (версия 2) из цикла «Медитации для препарированного органа» (1991). Оба опуса являются не лабораторными опытами, а завершенными художественными высказываниями, реализованными в конкретных прикладных контекстах (кинематограф А. Тарковского и выставки нонконформистского искусства художников группы «20»), что благоприятствовало особому социокультурному резонансу названных сочинений. Композиторы, будучи выпускниками Московской консерватории и РАМ им. Гнесиных, тяготели к сложному диалогу акустической традиции с электронной «деконструкцией» и реконструкцией, что позволяет рассматривать их работы как результат глубокой профессиональной рефлексии, а не любительского эксперимента. Наконец, оба сочинения содержат явный вызов официальной атеистической доктрине, предопределяемый обращением к сакральному, будь то синтез христианского хорала и суфийского мугама или ритуализированный акт медитативной трансформации звука.

Предметом настоящего анализа является не эмбиент как стиль массовой электронной музыки, но эмбиент-парадигма – синтетическая художественная стратегия [2]. Эта стратегия, инициируемая на Западе (Б. Ино, Р. Фрипп), обрела в позднесоветской культуре вполне оригинальное воплощение, явившись для ряда академических композиторов фундаментом целостной эстетической концепции, что впоследствии реализовалось в творчестве И. Юсуповой, А. Батагова, И. Леня, А. Артемьева и других. Терминологическая неоднозначность и размытость границ в данной сфере мотивируются недостаточной изученностью материала, а также имманентными свойствами парадигмы, находящейся в состоянии непрерывной эволюции и интегративных взаимодействий с другими направлениями.

Анализ художественных образцов подобного творчества, не зафиксированных посредством традиционной нотной записи и даже опусной формы, требует междисциплинарного подхода. Теоретической основой при этом становятся теория *musique concrète* Пьера Шеффера, рассматривающая звук как автономный объект [5], и спектроморфология Дениса Смолли, описывающая формы поведения звуковых масс во времени [6]. Для технической дешифровки материала применяются спектральный анализ (БПФ-анализ с размером окна 16384 отсчетов и функцией окна Ханна, позволяющий объективно выявить частотный состав и способы обработки), а также LUFS-анализ (стандарт ITU-R BS.1770) для верификации динамического развития и оценки макроуровня громкостных изменений.

Исследование осуществлялось при помощи цифровой звуковой рабочей станции *Steinberg Cubase 13* с использованием анализатора *iZotope Insight 2* для детального спектрального анализа, измерения параметров реверберации (RT60) и оценки пространственных характеристик. Для каждого из трех фиксируемых временных разделов композиции (начало, вариативная пульсация/развитие, регрессия) производился независимый анализ с шагом в одну минуту звучания, что благоприятствовало отображению динамики спектральных изменений внутри каждой фазы.

Для верификации полученных данных и получения общей спектрограммы всей композиции использовалась программа *Audacity*, фиксирующая пиковые частоты и визуализирующая общий частотный профиль сочинения. Это позволило сопоставить локальные измерения, сделанные в *Cubase* / *iZotope*, с целостной спектральной картиной и последовательно исключить артефакты, сопутствующие видимой сегментации материала. Настройки спектрального анализа в *Audacity*: размер БПФ = 16384, функция окна – Ханна, ось – логарифмическая.

Работа с акустическим пространством (пространственная обработка) в электроакустической музыке является неотъемлемым композиционным параметром, наделяемым существенной значимостью, подобно тембру и гармонии. Для описания данного параметра используется комплекс терминов, обозначающих различные аспекты явления: панорамирование (*panning*) обозначает технический процесс распределения звукового сигнала между каналами, локализация источника (*sound source localization*) описывает субъективное восприятие слушателем расположения звука в пространстве, распределение объектов в стереополе учитывается при анализе итоговой статичной или динамичной пространственной картины. В рамках данного исследования «пространственная обработка» используется как обобщающий термин, который охватывает все перечисленные выше аспекты создания и организации виртуального звукового поля. Для музыкантов и музыковедов названная терминология служит инструментарием, содействующим переводу интуитивных представлений о «глубине», «объеме» или «движении» звука на предметный язык, используемый в процессе сравнительного анализа композиционных стратегий. Вопросы формы рассматриваются в аспекте процессуальности с надлежащим переосмыслением традиционной коррелятивной пары «тематизм – разработка» («состояние – трансформация») [7, с. 12]. Культурно-философский контекст реконструируется с учетом современных исследований, посвященных советскому андеграунду и истории электронной музыки.

Логика последующих изысканий предопределяется алгоритмом, синтезирующим субъективные и объективные подходы для анализа электроакустической записи. Первый этап – *органолептический (слуховой) анализ* – предусматривает сегрегацию звуковых потоков и создание первичной темпоральной «карты» произведения путем целенаправленной характеристики выявляемых базовых тембровых объектов, заменяющих традиционный тематизм. Второй этап – *инструментально-компьютерный анализ* – подразумевает верификацию наблюдений, осуществляемую путем измерения физических параметров звука: спектральный анализ (БПФ) выявляет частотный состав и методы синтеза, LUFS-анализ – динамический профиль. На заключительном этапе исследование абстрактной временной формы позволяет, абстрагируясь от конкретного материала, установить архитектонические принципы (арки, процессуальные траектории) путем измерения длительности и последовательности темброво-спектральных состояний, что благоприятствует осмыслению целостной архитектоники исследуемых композиций. Эффективное применение данного алгоритма свидетельствует, что ключевые положения электронной музыки, сформулированные К. Штокхаузеном (единая временная структура, сопряженность тона и шума, многослойная пространственная композиция), не только остаются актуальными для советского эмбиента, но и приобретают характер философско-эстетических констант, обусловливающих композиционную логику и драматургию целого.

Предлагаемая методология не претендует на исчерпывающую полноту, будучи одним из возможных инструментов верификации слуховых наблюдений. Спектральный анализ, LUFS-анализ и последующее описание стереопанорамы не заменяют музыковедческой интерпретации, становясь при этом ее эмпирической основой. Без обращения к этим данным исследовательские толкования пространственно-временных процессов, наблюдаемых в электроакустической композиции, неизбежно тяготеют к субъективности и проблематичности в плане верификации, особенно при отсутствии доступного нотного текста. Совокупность объективных измерений (частотные пики, динамический профиль, распределение стереополя) благоприятствует дифференциации точек опоры, благодаря которым интерпретационные толкования и выводы могут быть проверены, оспорены или уточнены.

Анализируемая композиция «Медитация» представляет собой художественное произведение, созданное Эдуардом Артемьевым на основе музыкального материала, который первоначально был предназначен для эпизода «Поездка на дрезине» из фильма «Сталкер» Андрея Тарковского (1979). В режиссерском сценарии Тарковского данный эпизод приобретал видимое семантическое значение: смена исходной палитры (черно-белая цветовая гамма уступала место насыщенному и многокрасочному колориту) после наблюдаемого перемещения в Зону символизировала устремленность человека, пребывающего в рационально организованном и обжитом мире, к таинственно-

му «пространству непознанного»; пересадка на дрезину воспринималась как психологический «тайм-аут» для героев фильма; перестук колес, совмещаемый с фантастическими звуками, создавал атмосферу ожидания и полумистического напряжения.

Работая над этим эпизодом, Артемьев исходил из необходимости воплотить в звуке сам момент «путешествия в Зону» [8, с. 76]. Трехминутный фрагмент, в котором запечатлевалось перемещение сознания героев из одной реальности в другую, озвучивался посредством микширования конкретных шумов с их искусственными производными: «За основу взят стук колес дрезины… Сначала я просто добавил реверберации… потом заменил естественный акустический перестук "искусственным". Потом подложил под это звучание мужской хор (да еще транспонировал его на октаву вниз). Прибавил – мельчайшими, буквально гомеопатическими дозами – другие акустические фоны. В результате стук колес звучит сначала естественно, а затем, с каждым новым десятком секунд, все более фантастично, отстраненно, "нездешне"» [Там же, с. 76].

Однако в освещаемом варианте, подготовленном для сборника «Солярис. Зеркало. Сталкер», из композиции удален интершумовой ряд (стук колес, окружающие звуки), что способствует формированию самостоятельного художественного высказывания. Этот вариант не рассматривается в контексте решения прикладной задачи режиссера: из первоначального звукового ландшафта, обусловленного процессом последовательной трансформации акустического источника, по сути, извлекается и гиперболизируется определенная часть, воссоздающая состояние застывшего в динамическом равновесии пространства [8, с. 13]. Именно указанная версия произведения функционирует в концертной и слушательской практике, что позволяет рассматривать «Медитацию» как самостоятельный электроакустический опус, реализующий эмбиент-стратегию вне исходного контекста и переосмысляющий заданную изобразительную функцию в аспекте чистой созерцательности.

Артемьев решал задачу художественного синтеза двух культурных кодов – средневекового хорала «Pulcherrima rosa» и азербайджанского мугама «Баяты-Шираз» – с помощью создания электронного дроуна (одной из ключевых составляющих прото-эмбиента), призванного имитировать тембр индийской тампуры [9, с. 13–14]. Следует упомянуть, что на записи присутствовал Владимир Мартынов, который исполнил партию блокфлейты, нотированную композитором. В указанной партии было представлено вариационное изложение хоральной темы, интегрируемое в общую электроакустическую фактуру. Этот факт свидетельствует о конструктивном, а не импровизационном подходе Артемьева даже к элементам, которые на слух воспринимаются как спонтанные, что подтверждает авторскую принципиальную установку на композиционное моделирование звукового пространства. LUFS-анализ выявляет трехчастную динамическую арку, соответствующую не сквозной последовательности нарративного развития, но процессуально-временной логике циклического существования звукового пространства:

- генерация (медленное, в течение минуты, формирование спектрального комплекса, «вырастающего» из тишины) (0:00 – 1:12);
- фаза вариативной пульсации с микропиками и продолжительный стазис (динамическое равновесие, оттеняемое микрофлуктуациями) (1:12 – 4:45);
- постепенная регрессия и растворение (4:45 – 5:26). Общий динамический диапазон стабилен, что подтверждает ориентацию на статичность.

Спектральный анализ (FFT-срез) позволяет наглядно запечатлеть творческую установку автора (Рис. 1).

Низкочастотный фундамент (80–350 Гц) предопределяется не обертоновым рядом (то есть последовательностью кратных по частоте гармоник, обусловленных единым фундаментальным тоном), а микротоновым сонорным кластером (так называемым дроуном[1]) с тональными центрами 86 Гц (F2 – 20ц)[2], 258 Гц (C4 – 23ц) и 301 Гц (D4 +40ц). Интервал между последними (~300 центов) создает зону резонансного биения, имитирующую сложный акустический резонанс. Отграниченность указанных пиков от единого обертонового ряда позволяет заключить, что упомянутые центры не являются гармониками одного фундаментального тона, а генерируются независимо, путем аддитивного синтеза либо субтрактивной фильтрации нескольких источников. Композитор не следует принципу кратных отношений, конструируя спектр из отдельных компонентов и ориентируясь на общие акустические закономерности [10, с. 104]. В среднем регистре (около 430 Гц и 1200 Гц) фиксируются следы акустических прототипов (флейта, дутар), подвергнутых значительной пространственной обработке, что приводит к микротоновым сдвигам и диффузному растворению в общем звуковом поле.

Достаточно ясная и четкая мелодическая линия – единственная составляющая, которая не позволяет именовать эту композицию эмбиентом в полном смысле. Однако неразвитость

данной составляющей, тесная связь с минимализмом и, как отмечалось ранее, явная статичность корреспондируют с экспериментами Терри Райли и Ла Монте Янга, чье творчество является ранним этапом становления эмбиента (в числе его эстетической и композиционной предпосылок упоминаются репетитивная техника и дроун). Описываемые спектральные компоненты не подвергаются развитию в традиционном смысле − их частотные позиции и амплитудные соотношения демонстрируют видимую стабильность на протяжении композиции. Функция данных компонентов представляется иной: речь идет о темброво-спектральных маркерах, отсылающих к внеевропейским и архаичным интонационным моделям. Среднечастотные элементы (~430 Гц, A4 – 38 центов; ~1200 Гц) являются спектральными «призраками» акустических прототипов (флейта, дутар), подвергаемых глубокой пространственной обработке, что приводит к их диффузному растворению в общей массе (Рис. 2).

Анализ стереополя позволяет зафиксировать не статичную картину, а целенаправленное развертывание пространственной фразы, коррелирующей с трехчастной динамической аркой. Начало (00:00 – 00:04) характеризуется близким к монофоническому сфокусированным звучанием в центре с легким смещением влево, что создает впечатление первичной материализации звукового объекта перед слушателем. По мере развития (около 00:55) поле расширяется, звучание становится объемным и слегка смещается вправо, «обволакивая» слушателя, но оставаясь концентрированным, – это соответствует фазе стабилизации звукового пространства. В момент вступления тембровых маркеров – обработанных флейты и тара (01:21) – пространственная картина резко меняется: звучание вновь фокусируется, приобретая четкую, направленную локализацию. По сути, здесь репрезентируется пространственный эквивалент «события» в ненаправленной ткани, визуальное «появление» сакрального символа. Однако уже к 02:26 этот символ «дематериализуется»: звучание вновь становится рассеянным, прозрачным и отдаленным, возвращаясь в состояние безобъектного фона. Кульминацией этой пространственной динамики выступает финал (с 04:38), где наблюдается постепенная конвергенция протяженного, однако ясно очерченного поля: оно устремляется к центру, динамически затухает и вновь «обволакивает» слушателя, тем самым визуализируя идею завершения медитативного цикла и интериоризации сакрального пространства (Рис. 3).

В данном сочинении Артемьев выступает как архитектор виртуальной акустики, используя электронные технологии для изображения трансцендентного внеконфессионального сакрального пространства, что в условиях доминирования государственного атеизма фактически ассоциируется с интеллектуальной и духовной оппозицией художника. Использование синтезатора (AHC, EMS Synthi 100) благоприятствует формированию гибридного сакрального звукового континуума – объекта для созерцания. Авторская стратегия подразумевает онтологическое утверждение сконструированного виртуального пространства.

В противоположность студийной работе Артемьева, композитор Михаил Чекалин в «Двух симфониеттах воздуха» (1991) реализует принцип *live-electronics* [11, с. 143]. Данное сочинение представляет собой запись перформанса на препарированном электрооргане, сопровождаемого в реальном времени рядом эффектов без последующего монтажа. Исходный тезис автора – последовательное запечатление имманентной процессуальности конкретного звукового тела. При этом подразумевается не архетипическая конструкция quasi-арочного типа, но уникальная цепь состояний, развертываемая сообразно логике направленного алеаторического процесса. Каждое интервенционное действие исполнителя-оператора (применение фильтра, дилейной петли, компрессии) является значимым событием, предопределяющим дальнейшие трансформации материала. Прикладная (инсталляционная) природа закономерно обусловливает процессуальную эстетику: «Две симфониетты…» создавались не для концертного исполнения, а для иммерсивного пребывания слушателя в протяженном длящемся континууме. Технически это реализуется посредством live-импровизации на инструменте, чья акустическая природа радикально преобразуется используемыми эффектами, – отличие от синтезатора, согласно комментарию Ф. Трафтона, здесь приобретает «скорее теоретический характер» [12]. Форма, лишенная заданной схематичности, репрезентирует феноменологию распада и нового становления звукового тела; при этом медитация изначально трактуется не как погружение в статичную среду, уподобляясь процессу «звукосозерцания» текучей материи.

Работа Михаила Чекалина «Две симфониетты воздуха» наглядно демонстрирует целенаправленное утверждение спектральной архитектуры в качестве основного драматургического и формообразующего принципа. Сменяющие друг друга звуковые состояния последовательно утверждают глубинную суть воссоздаваемой симфонической формы в ее электроакустической трактовке.

Первая Симфониетта (00:00–05:49) – спектральный монолит. Звуковое поле произведения образует сплошную плотную массу в диапазоне 70–900 Гц, охватывая регистр от D2 до A5. Это состояние корреспондирует с принципом вертикальной сонорики, в условиях которой гармония образует статично-диссонантный кластер-фундамент, призванный создать эффект «звукового давления». Форма здесь обусловливается не развитием, а медленным нарастанием плотности и интенсивности указанного кластера, достигающим кульминации к моменту 04:50, после чего следуют резкий спад и обрыв (Рис. 4).

Вторая Симфониетта (05:50–09:02) отличается контрастностью; построение данной части «диптиха» обусловливается логикой спектральной артикуляции. Предшествующий монолит сменяется двумя отграниченными частотными полосами: басовой (100–200 Гц, ~ G2–G3) и средней (395–949 Гц, ~ G4–B5). Промежуток между ними образует акустическую «пустоту», создавая ощущение разреженного пространства. Верхняя полоса является зоной репрезентации условной горизонтали, как бы «намекающей» на протяженную мелодическую линию или интервальные отношения. Форма второй части характеризуется динамическим равновесием и микровариативностью названных спектральных пластов: редкие моменты усиливающейся громкости перекликаются с дискретными событиями внутри звукового континуума. Наиболее показательно смещение центра тяжести в область высоких частот (2–6 кГц), где доминируют определенные пики-артефакты (~2800 Гц, ~3800 Гц). Эти частоты, пребывающие вне гармонического спектра органа, порождаются нелинейными искажениями, резонансами фильтров или частотными сдвигами, иначе говоря, – применением средств для обработки звука (Рис. 5).

Анализ стереополя как значимой композиционной единицы в условиях live-перформанса благоприятствует выявлению своеобразной процессуальной логики, определяющей развертывание звукового пространства. Если Артемьев позиционирует названную среду как статичную декорацию для созерцания, то Чекалин в «Симфониеттах воздуха» генерирует пространство и манипулирует им как первичной звуковой материей, обнажая сам акт ее трансформации в реальном времени. Начальный момент (00:00) являет собой исходное недифференцированное состояние – облако звука, рассредоточенное по всей панораме и визуализирующее целостный резонанс «непрепарированного» органа как отправную точку дальнейшего развития.

Первый этап трансформации (к 02:00) обнаруживает сходство не с плавным и размеренным панорамированием, но с демонстративно осуществляемым спектрально-пространственным отбором: звуковая масса не смещается, а как бы «вытягивается» в узкую, ярко выраженную полосу, насильственно локализованную в правом канале. Этот своеобразный жест оператора, фиксирующего определенную частотную зону (до 800 Гц), которая соотносится с конкретной точкой пространства, можно уподобить хирургическому надрезу, обнажающему внутренний «слой» звукового «тела». Позднейшее возвращение к целостному заполнению всего поля (05:21), а также его видимое уплотнение (07:40) корреспондируют с повторяющимися циклами расширения и конденсации; при этом изменения пространственной плотности и спектрального состава подчеркнуто синхронизируются, выстраивая при помощи акустических параметров сквозную драматургию напряжения и разрешения. Кульминационный философский жест позиционируется в финале (с 07:40 до 09:05).

В противоположность Артемьеву, который «направляет» сконструированное пространство к слушателю, охватывая максимальный звуковой объем, Чекалин осуществляет обратное, регрессивное движение. При этом нагнетаемый массив звука пластически редуцируется, как бы «возвращаясь» в недра инструмента и оставляя реальное впечатление «созерцаемого вакуума». Вот почему финал – не интериоризация, а дематериализация, логически завершающая акт процессуального исследования звукового пространства. Последнее в указанной системе координат ассоциируется не с внешним «контейнером» для звука, но с его имманентным свойством, с пластически изменчивой материей, которая поддается растяжению, фокусировке и, в конечном итоге, аннигиляции, что придает перформансу характер развертываемого во времени художественного высказывания о самой природе звукового явления.

Следует заметить также, что композитор внедряет в сонорное поле препарированного органа и обработанные записи голоса, трансформируемые и затем участвующие в создании нового тембра. Чекалин не маскирует эти «побочные эффекты» (или «артефакты») обработки, последовательно инвертируя их в главные сонорные события, как бы «выворачивая тембр наизнанку» и обнажая его скрытую шумовую природу. Его «Симфониетты…» представляются метатекстуальным жестом исследования и деконструкции самого инструмента – классического символа западной сакральной музыки – средствами электронной процессуальности (Рис. 6).

Если Артемьев в «Медитации» выступает как архитектор, исподволь конструирующий

гибридное пространство, то метод Чекалина в «Двух симфониеттах воздуха» можно охарактеризовать как процессуальную скульптуру звука в реальном времени. Данное сочинение – одна из частей масштабного цикла «Медитативная музыка для подготовленного электроорганa» (1979–1982), соотносимого критиками с традициями «космической» электроники Клауса Шульце и системной музыки Терри Райли. Важнейшей особенностью «Симфониетт…» является техника live-импровизации без наложений: исходный тембр органа подвергается здесь непрерывным преобразованиям с помощью ряда эффектов. Согласно комментарию Ф. Трафтона, результатом становится «бесспорно электронная музыка» [12], невзирая на акустический источник.

При этом обе рассматриваемые модели последовательно реализуют сущностные принципы эмбиента: отказ от нарративности, «растягивание» времени, главенство тембра и пространства, установку на измененное состояние восприятия. Названные авторы сознательно дистанцируются от коммерчески-назидательной эстетики нью-эйджа, акцентируя не функциональность, но имманентные свойства звукового опыта. Представляется возможным, не ограничиваясь концептуализацией двух ключевых моделей в границах советской эмбиент-парадигмы, обозначить направленность их дальнейшего развития.

Эдуард Артемьев, чьи работы к фильмам «Солярис» или «Сталкер», а также собственно электронные опусы вроде «Мозаики» давно стали каноном западного спейс-эмбиента, использовал указанную стратегию как один из приоритетных инструментов в своем композиторском арсенале, синтезируя ее с кинематографическим нарративом и академической сонорикой. Михаил Чекалин, напротив, избрал эмбиент как основу целостной творческой философии и эстетической программы. Об этом свидетельствует последовательная, осознанная терминологическая рефлексия в названиях его крупных циклов: «Эмбиент-симфония» (1990), «Неоэмбиент-постсимфония № 15» (2007, 2014), «Постэмбиент. Симфония в трех частях» (2011), «Постмедитативная / Симфония № 16» (2016). Целенаправленное использование термина «эмбиент» и его производных («пост-», «нео-»), сочетаемое с понятием «симфония», маркирует стремление к легитимации данной стратегии в контексте «высокого» композиторского дискурса и созданию индивидуальной, подлинно авторской метасистемы, в которой эмбиент и симфонизм образуют единую звуковую парадигму.

Если Артемьев утверждает синтетическую универсальную модель, где эмбиент обогащает и трансформирует различные жанры прикладной и академической музыки, то путь Чекалина связан с концептуальным углублением и автономизацией, созданием замкнутого, нишевого художественного мира. При этом сама категория эмбиента становится объектом теоретизирования и материалом для музыкально-философских высказываний. Эта принципиальная разница закономерно обусловливает весьма широкую, почти массовую известность Артемьева в роли композитора-«космонавта» и камерную, элитарную аудиторию Чекалина как «лабораторного исследователя».

Сопоставление упомянутых методов доказывает, что советский, а затем российский эмбиент (как и эмбиент вообще) не был единым стилем, он изначально представлял собой дивергентное поле художественных стратегий. Уникальность данного художественного явления заключается в том, что оно возникло не как сугубо коммерческий проект или пассивное заимствование, явившись сложным интеллектуальным и духовным откликом на ситуацию определенной исторической эпохи. Сегодня «Медитация» Артемьева и «Симфониетты воздуха» из «Медитативной музыки» Чекалина, по сути, не только воспринимаются в качестве оригинальных «умозрений в звуках», но и предстают своеобразными «полюсами» обширной панорамы отечественной музыки, исследующей пространство, время и динамику человеческого сознания посредством электронного звука.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Термин «дроун», «дрон» (от англ. drone – «гудение», «жужжание») восходит к бурдону – непрерывно звучащей трубке волынки, а также к педальным тонам органа, создающим гармоническую опору для развертывающейся мелодии. Внеевропейская традиция обнаруживает аналогичную функцию в индийской тампуре (реже – в ситаре), обеспечивающей непрерывный звуковой фон для импровизации. В западной музыке XX века, начиная с экспериментов Ла Монте Янга, Терри Райли, Фила Ниблока и Тони Конрада, понятие «дроун» смещается в направлении длительно выдерживаемого сонорного комплекса, занимающего как подчиненное, так и главенствующее положение в композиции. В электронной музыке, в частности в эмбиенте, «дроун» воспринимается прежде всего как процесс, а не фиксированный объект, подразумевая медленную трансформацию спектральных характеристик во времени и нередко выступая в качестве единственного или основного композиционного элемента. В настоящей работе «дроун» употребляется именно в этом значении – речь идет о длительно выдерживаемом сонорном комплексе, организующем

пространство и время композиции. При этом названный комплекс не отождествляется с микротоновым сонорным кластером: последний представляет собой конкретную спектральную структуру (вертикаль), в то время как дроун – функцию, выполняемую этой структурой на протяжении развертывания (горизонталь). Иными словами, микротоновый кластер в «Медитации» Артемьева функционирует как дроун, однако не является тождественным ему.

[2] Здесь и далее запись частоты фиксируется в свернутой форме: абсолютная частота в Гц, затем ближайшая ступень равномерно темперированного строя в международной научной нотации и отклонение от нее – в центах. К примеру, если нота *ля* первой октавы (A4) соответствует эталону 440 Гц, нота *до* первой октавы будет обозначена как C4, *фа* большой октавы – как F2 и т. д. Центы – логарифмическая единица измерения музыкальных интервалов: один полутон равномерно темперированного строя содержит 100 центов, один цент равен 1/1200 части октавы. Отрицательное значение указывает на понижение относительно темперированной ступени, положительное соответствует повышению. Так, запись «86 Гц (F2 – 20 центов)» обозначает спектральный пик с частотой 86 Гц, располагающийся на 20 центов ниже темперированной ноты F2.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1
Спектрограмма композиции «Медитация» Э. Артемьева

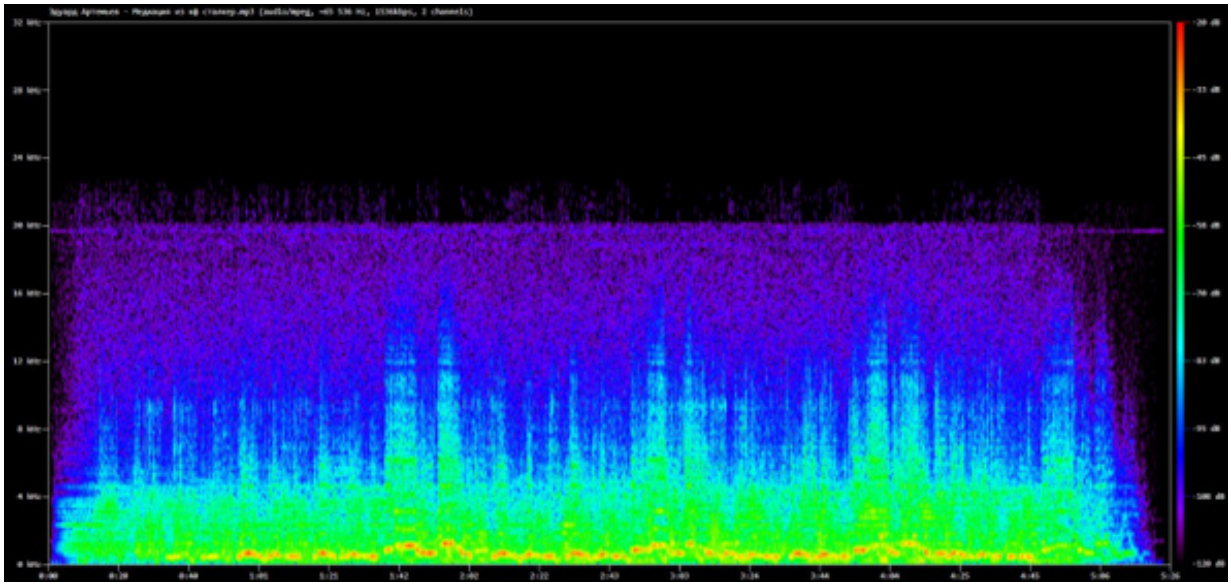


Рисунок 2
Частотный профиль композиции «Медитация» Э. Артемьева

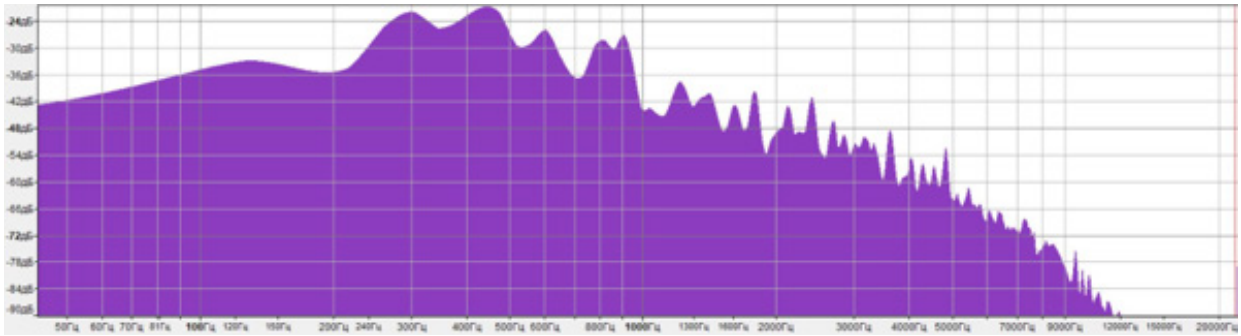


Рисунок 3
Стереопанорама и спектр указанных временны*х* отрезков
композиции «Медитация» Э. Артемьева

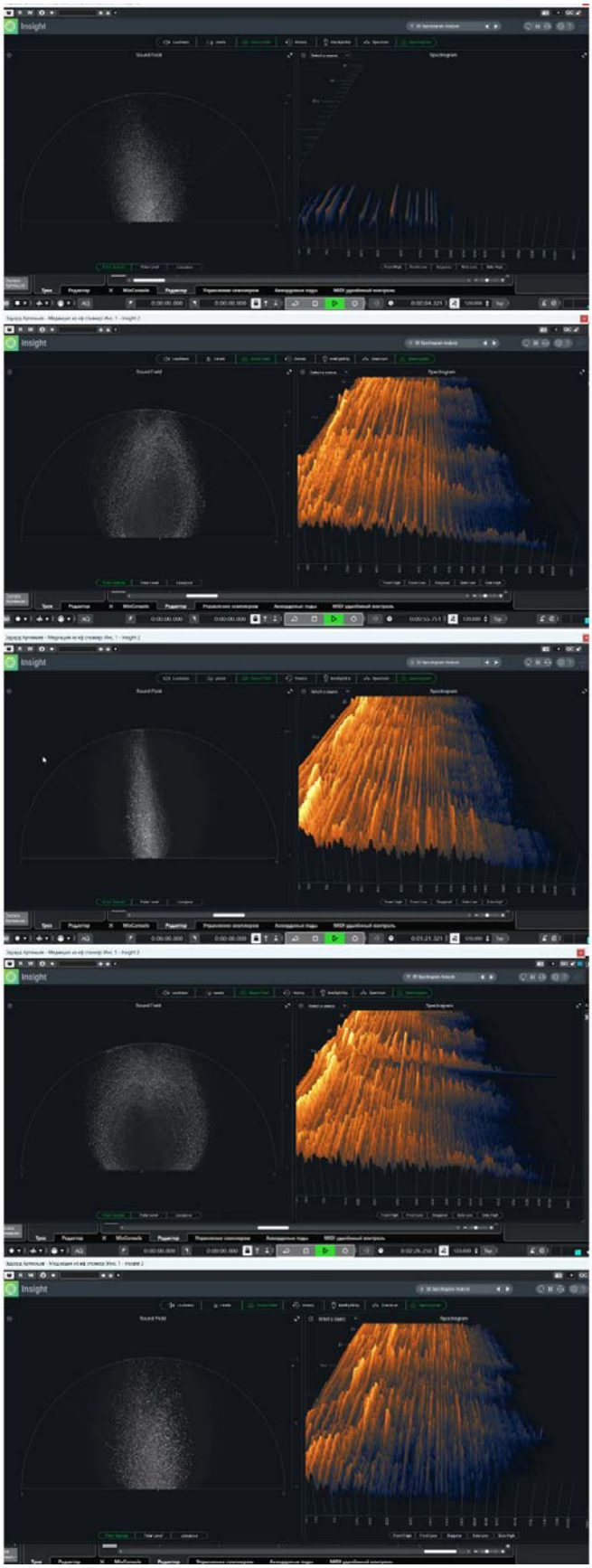


Рисунок 4
Спектрограмма композиции
«Две симфониетты воздуха» М. Чекалина

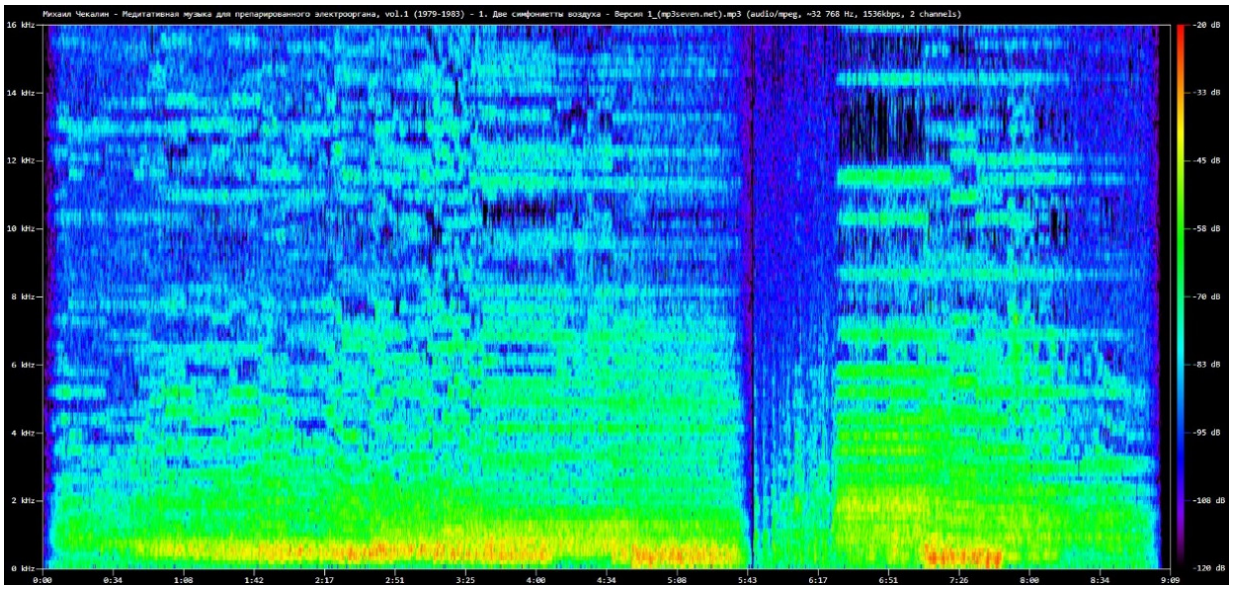


Рисунок 5
Частотный профиль композиции
«Две симфониетты воздуха» М. Чекалина

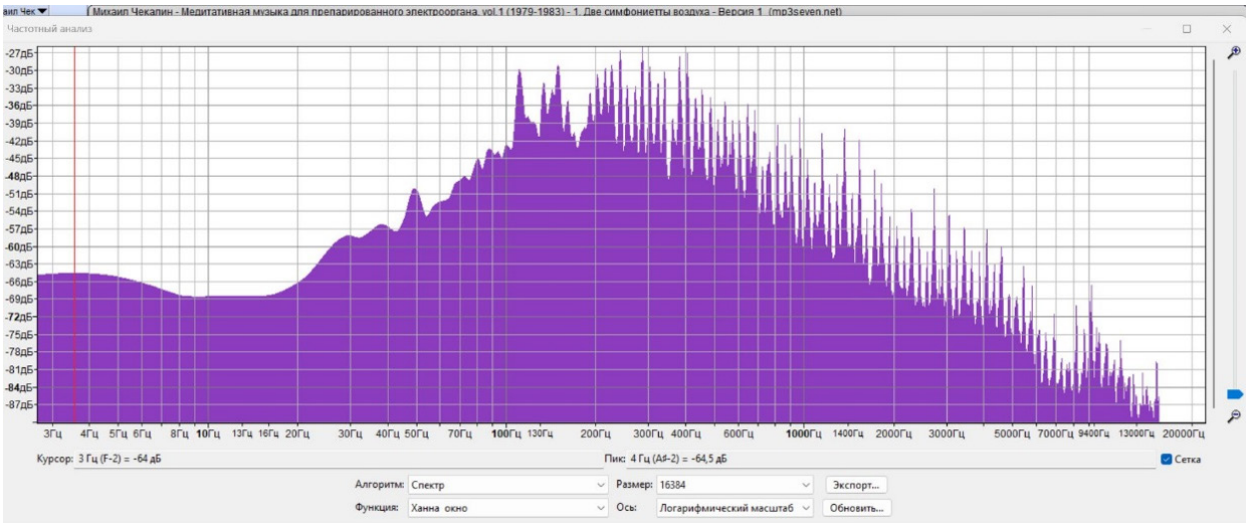
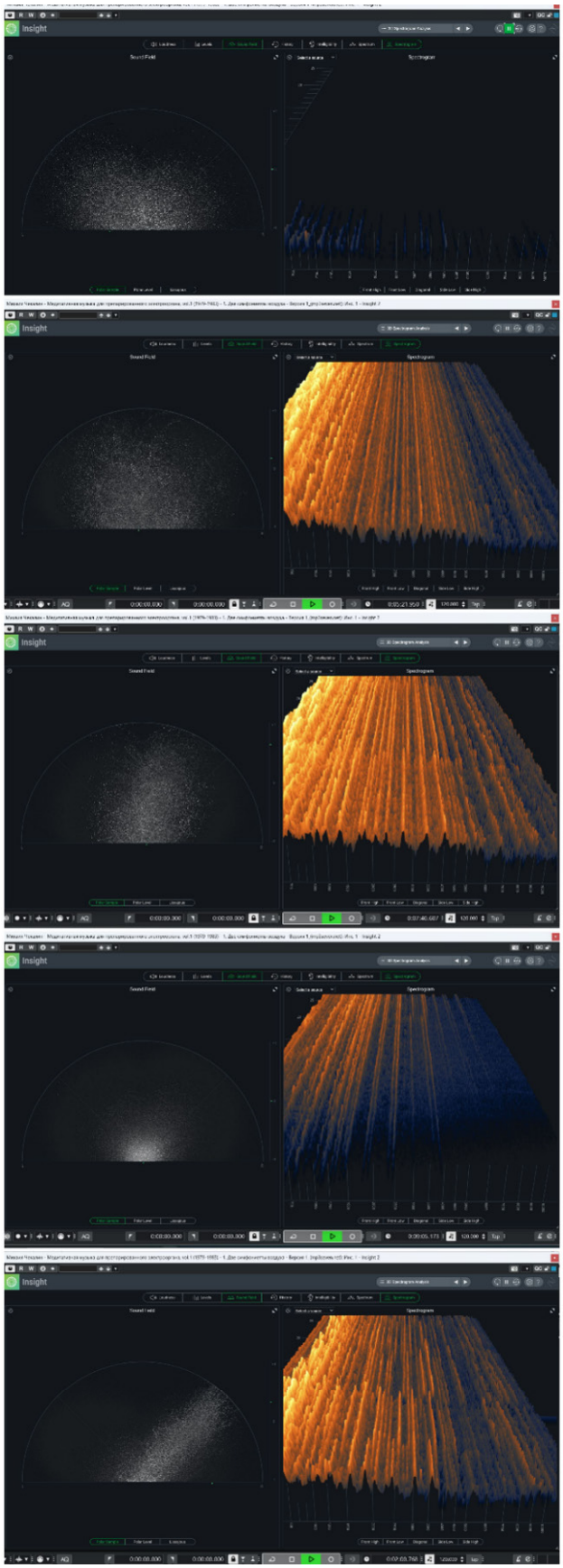


Рисунок 6
Стереопанорама и спектр указанных временны*х* отрезков композиции
«Симфониетты воздуха» М. Чекалина



ЛИТЕРАТУРА

1. *Лопатин П. В.* Эмбиент вокруг нас: исторический аспект // Художественное образование и наука. 2025. № 1. С. 92–99.
2. *Лопатин П. В.* Эмбиент как художественная стратегия: кроссмедиальные парадигмы в искусстве второй половины XX – начала XXI в. // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14. № 1. С. 169–175.
3. *Флорковская А. К.* Студия электронной музыки и динамической светографики: К истории московского неофициального искусства // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 3. С. 41–58.
4. *Кузнецова М. В.* Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). М., 2007. 26 с.
5. *Schaeffer P.* Traité des objets musicaux: Essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 671 p.
6. *Smalley D.* Spectromorphology: explaining sound-shapes // Organised Sound. 1997. Vol. 2. № 2. Pp. 107–126.
7. *Бундин А. С.* Теория и практика современной электроакустической композиции: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). СПб., 2013. 24 с.
8. *Кононенко Н. Г.* Андрей Тарковский: Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с.
9. *Егорова Т. К.* Эдуард Артемьев: «Он был и всегда остается творцом» // Музыкальная жизнь. 1988. № 17. С. 7–12.
10. *Фатьянова Е. А.* Клавишный синтезатор: транскрипция и исполнительская практика: на материале творчества Эдуарда Артемьева: дис. … канд. иск. (17.00.02). СПб., 2022. 274 с.
11. *Лопатин П. В.* Эмбиент в системе современных музыкальных практик: границы стиля, жанра и направления // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 73. С. 136–145.
12. *Chekalin M.* Meditative Music for a Prepared Organ: [Буклет]. Citadel Records, CTCD 046, 2003.

REFERENCES

1. *Lopatin P.* Embient vokrug nas: istoricheskiy aspekt [Ambient around us: a historical aspect]. In: Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art Education and Science]. 2025. No. 1. Pp. 92–99.
2. *Lopatin P.* Embient kak khudozhestvennaya strategiya: krossmedial'nye paradigmy v iskusstve vtoroy poloviny XX – nachala XXI v. [Ambient as an artistic strategy: cross-media paradigms in art of the second half of the 20th – beginning of the 21st century]. In: Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Scholarship]. 2026. Vol. 14. No. 1. Pp. 169–175.
3. *Florkovskaya A.* Studiya elektronnoy muzyki i dinamicheskoy svetografiki: K istorii moskovskogo neofitsial'nogo iskusstva [Studio of electronic music and dynamic lighting: Towards the history of Moscow unofficial art]. In: Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinema. Music]. 2015. No. 3. Pp. 41–58.
4. *Kuznetsova M.* Meditativnost' kak svoystvo muzykal'nogo myshleniya: Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Sil'vestrov [Meditativeness as a property of musical thinking: Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Silvestrov]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2007. 26 p.
5. *Schaeffer P.* Traité des objets musicaux: Essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 671 p.
6. *Smalley D.* Spectromorphology: explaining sound-shapes. In: Organised Sound. 1997. Vol. 2. No. 2. Pp. 107–126.
7. *Bundin A.* Teoriya i praktika sovremennoy elektroakusticheskoy kompozitsii [Theory and practice of modern electroacoustic composition]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2013. 24 p.
8. *Kononenko N.* Andrey Tarkovskiy: Zvuchashchiy mir fil'ma [Andrey Tarkovsky: The sounding world of the film]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2011. 288 p.
9. *Egorova T.* Eduard Artem'ev: «On byl i vsegda ostanetsya tvortsom» [Eduard Artemiev: "He was and always will remain a creator"]. In: Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 1988. No. 17. Pp. 7–12.
10. *Fat'yanova E.* Klavishnyj sintezator: transkriptsiya i ispolnitel'skaya praktika: na materiale tvorchestva Eduarda Artem'eva [Keyboard synthesizer: transcription and performing practice: on the material of work by Eduard Artemiev]: Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2022. 274 p.
11. *Lopatin P.* Embient v sisteme sovremennykh muzykal'nykh praktik: granitsy stilya, zhanra i napravleniya [Ambient in the system of modern musical practices: boundaries of style, genre and direction]. In: Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2025. No. 73. Pp. 136–145.
12. *Chekalin M.* Meditative Music for a Prepared Organ: [Booklet]. Citadel Records, CTCD 046, 2003.

Лопатин Павел Владиславович
преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства
Кемеровский государственный институт культуры
Россия, 650029, Кемерово
pawellopatin@yandex.ru
ORCID: 0009-0008-9063-5734

Pavel V. Lopatin
Lecturer at the Department of Musicology and Applied Music
Kemerovo State Institute of Culture
Russia, 650029, Kemerovo
pawellopatin@yandex.ru
ORCID: 0009-0008-9063-5734

УДК 794.5 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_119*

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

РИТМО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВИДЕОИГРЫ: МОДЕЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИГРОКА С МУЗЫКАЛЬНЫМ МАТЕРИАЛОМ

Автором статьи рассматривается проблема участия играющих в организации музыкального материала в видеоиграх. Исследование призвано способствовать выявлению и систематизации возможных способов взаимодействия пользователя с видеоигровой музыкой, а также определению критериев их разграничения. Материалом исследования служат видеоигры *PaRappa the Rapper, Guitar Hero, Maestro, Otocky, Tetris Effect, Metal: Hellsinger* и *Hi-Fi Rush*, в которых музыкальный ритм непосредственно связан с игровыми действиями. Анализируется соотнесенность команд, отдаваемых игроком, с музыкальной формой и фактурой. Основным критерием систематизации выступает степень заданности игровых действий, непосредственно связанных с воспроизведением музыки. В результате выделены три модели взаимодействия: композиционная, импровизационная и гибридная. В композиционной модели алгоритм действий в значительной степени формируется заранее, играющий ориентируется на воспроизведение предусмотренного музыкального материала. В импровизационной модели порядок музыкальных действий преимущественно определяется выбором игрока, тогда как звуковые элементы могут быть заранее подготовлены разработчиками. Гибридная модель объединяет предварительно выстроенный музыкальный материал с вариативным процессом его реализации, зависящей от действий игрока. Выявленные модели позволяют разграничить возможные способы участия играющих в построении звучания и продемонстрировать, каким образом игровые алгоритмы могут быть связаны с музыкальной формой. Представленная типология конкретизирует способы, с помощью которых разработчики вовлекают игрока в процесс творчества, и подтверждает, что взаимодействие с музыкальным рядом в видеоигре может рассматриваться подобно особой форме исполнительского участия, при этом игрок выступает не только потребителем, но и соавтором музыки.

Ключевые слова: музыкальный ритм, видеоигра, ритм-игра, видеоигровая музыка, интерактивная музыка, импровизация.

Для цитирования: Чувилкин В. С. Ритмо-музыкальные видеоигры: модели взаимодействия игрока с музыкальным материалом // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 119–128.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_119

V. CHUVILKIN
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

RHYTHM-MUSICAL VIDEO GAMES: MODELS OF PLAYER INTERACTION WITH MUSICAL MATERIAL

The article examines the problem of player participation in the organization of musical material in video games. The study aims to identify and systematize the ways in which users interact with video game music and to determine the criteria for their differentiation. The material of the study comprises the video games *PaRappa the Rapper, Guitar Hero, Maestro, Otocky, Tetris Effect, Metal: Hellsinger*, and *Hi-Fi Rush*, in which musical rhythm is directly linked to game actions. The article analyzes how commands given by the player correlate with musical form and texture. The principal criterion for systematization is the degree to which those user actions that are directly related to the reproduction of music are predetermined. As a result, three models of interaction are identified: compositional, improvisational, and hybrid. In the compositional model, the sequence of actions is largely predetermined, and the player is directed toward reproducing the intended musical material. In the improvisational model, the order of musical actions is determined to a greater extent by the player's choices, while the sound elements may be prepared in advance by the developers. The hybrid model combines pre-structured musical material with variability in its realization,

depending on the player's actions. The identified models make it possible to differentiate various ways in which the player participates in the construction of sound and to show how game mechanics can be linked to musical form. The resulting typology clarifies the ways in which developers immerse the player in the creative process and demonstrates that interaction with music in a video game can be considered a special form of performing participation, in which the player acts not only as a consumer but also as a co-author of the music.

Keywords: musical rhythm, video game, rhythm game, video game music, interactive music, improvisation.

For citation: Chuvilkin V. Rhythm-musical video games: models of player interaction with musical material. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 119–128.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_119

Ритмические видеоигры в течение последних десятилетий заняли заметное место в массовой культуре. Только в первой четверти XXI века франшизы *Guitar Hero* и *Rock Band* принесли создателям огромные доходы (2 млрд и 1,7 млрд долларов соответственно), а танцевальные симуляторы *Just Dance, Dance Dance Revolution* привлекли внимание аудитории, далекой от видеоигр. В 2018 году VR-ритм-игра *Beat Saber* утвердилась в числе наиболее востребованных разработок для VR-устройств[1].

Ритмические видеоигры предполагают широкий спектр способов взаимодействия играющего с музыкальным материалом. Команды, отданные игроком, могут по-разному влиять на общее звучание: в одних случаях изначально заявленный материал скорее воспроизводится, в других – варьируется, принимая участие в процессе формообразовании «обновленного» произведения. Поэтому необходимо систематизировать эти способы взаимодействия и определить критерии их разграничения.

В зарубежном музыкознании уже сформировалось направление «игрового музыковедения» (ludomusicology), в рамках которого изучается взаимодействие игрока с музыкой. Работы этого направления представлены в сборнике «Music in Video Games: Studying Play» под редакцией К. Дж. Доннели, У. Гиббонса и Н. Лернера [1]. В частности, Э. Медина-Грей рассматривает понятие модульности [2]; Р. Мозели и А. Сайки развивают концепцию «игровой» музыкальности [3]; К. Олива и К. Т. Нгуен обращаются к проблеме импровизационного музицирования в видеоиграх [4; 5]. Вместе с тем, перечисленные работы рассматривают отдельные аспекты упомянутого взаимодействия, не предлагая единой систематизации моделей.

В настоящей работе под видеоигрой понимается «…программное обеспечение, работающее на специальном оборудовании (компьютере, игровой консоли, портативном электронном аппарате), служащее для организации игрового процесса (геймплея) в связи с партнерами по игре или само выступающее в качестве партнера» [6, с. 90]. Требует уточнения и понятие *ритм-игры*, представляющей собой «экшн-видеоигру на музыкальную тематику, которая бросает вызов чувству ритма игрока и его способности реагировать пальцами и телом <…> Игрок нажимает соответствующую кнопку, ориентируясь на экранное развертывание мелодии, и выполняет соответствующее действие» [7, p. 220]. Типичная ритм-игра представляет собой аудиовизуальный феномен: на экране появляются и перемещаются в определенном темпе символы, фигуры или ноты, тогда как играющий стремится синхронизировать свои действия с музыкальным ритмом.

Однако ряд игр, в которых музыка и ритм выступают принципиально важными компонентами игрового взаимодействия, не вполне соответствует данному определению. Так, в *Otocky* (1987) и *Tetris Effect* (2018) взаимодействие с музыкой не ограничивается воспроизведением изначально предложенных ритмических формул. Таким образом, существующий термин «ритм-игра» не охватывает подобные образцы. Поэтому в настоящей статье используется более широкое определение – *ритмо-музыкальные видеоигры.* В указанном случае подразумеваются видеоигры, в которых музыкальный материал или его ритмическая организация непосредственно включены в систему игровых действий и определяют характер взаимодействия игрока с системой. Вот почему далее рассматриваются и классические ритм-игры, и проекты, где ритм интегрируется в иные жанры.

Структура звучащего материала может зависеть от действий игрока, поэтому конкретное воплощение музыкального ряда в видеоигре не всегда представляет собой точно фиксированную последовательность. Данный тезис обосновывается Д. Поповым в статье «Адаптивная музыка в видеоиграх» [8, с. 128]. Согласно утверждению автора названной публикации, адаптивная музыкальная композиция в видеоиграх фактиче-

ски уподобляется одной из алеаторных форм: действия игрока выступают в роли источника случайности, воздействующего на структуру звукового материала произведения [Там же].

Предпринятые изыскания позволяют нам выделить три модели взаимодействия игрока и музыкального материала: композиционную, импровизационную и гибридную. Разграничению этих моделей благоприятствует степень предварительной заданности неких действий пользователя, которые определяют специфику звучания упомянутого материала. Дополнительным фактором служит наличие или отсутствие принципа «наказания», сопутствующего неверным действиям: отклонение от установленной последовательности может вызвать реакцию игровой системы. Рассмотрим обозначенные модели на конкретных примерах.

Начнем с *композиционной* модели, в которой последовательность действий игрока в значительной степени предопределена заранее. Ритмика, изначально фиксируемая разработчиками, представляется игроку в виде своеобразной визуальной партитуры, задающей алгоритм необходимых команд для воспроизведения.

Весьма характерным примером композиционной модели, а также хронологически первой ритм-игрой в общепринятом понимании является *PaRappa the Rapper* (1997); основой игрового процесса здесь служит психомоторная реакция на аудиовизуальные сигналы. Игрок должен синхронизировать собственные действия с предварительно заданным музыкальным ритмом, который визуализируется с помощью определенной последовательности символов, соответствующих кнопкам контроллера (крестик, круг, квадрат, треугольник, R1, L1).

Современный исследователь К. Пиас, рассматривая специфику ранних портативных игр *Nintendo*, вводит понятие «игрового музыкального ритма» (ludo-musical rhythm) и упоминает о «долге игрока» – необходимости синхронизироваться с метрономическим временем генератора [9, p. 180]. Эта идея перекликается с наблюдением Ф. Ницше о «принудительной» сущности ритма: «Ритм есть принуждение; он вызывает неодолимую тягу к податливости, соучастию; не только ноги, но и сама душа начинает идти в такт» [10, с. 564]. В *PaRappa the Rapper* такая синхронность обеспечивается визуальной нотацией – последовательностью символов, отражающей порядок нажатий и предполагаемые интервалы между ними (Пример 1).

В основу игрового процесса полагается принцип имитации (подражания). На протяжении всей игры персонажем и, как следствие, игроком осваиваются ритмические уроки, преподносимые различными виртуальными мастерами. Каждый урок строится по схеме «вопрос – ответ» или «демонстрация – повторение»: определенный мастер задает ритмический рисунок, после чего игрок должен точно воспроизвести полученное задание. Успешность выполнения определяется ритмической точностью – степенью соответствия действий, осуществляемых игроком, эталонному ритму инструктора.

Поскольку основой ритм-игр является сенсомоторная координация, важно рассмотреть принципы взаимоотношения ритма, который необходимо «воссоздать», и музыкального сопровождения.

На одной из первых стадий с инструктором *Mooselini* ритмические комбинации тяготеют к видимой упрощенности и не содержат заведомо «усложненных» синкоп: исполняемые последовательности, как правило, дублируют опорные звуки сопровождения (Пример 2).

Более поздний уровень[2] с инструктором *Prince Fleaswallow* подразумевает уже ритмически более разнообразный аккомпанемент в джазовом стиле. Первый и второй уроки названного уровня содержат равномерную пульсацию, излагаемую в партии игрока и противопоставляемую аккомпанементу. Установленное соотношение изменяется на третьем занятии, где элементы джазовой ритмики (с типичным для нее полиметрическим наслоением) представлены и в партии игрока (Пример 3).

Таким образом, в проекте *PaRappa the Rapper* обнаруживается ключевой признак композиционной модели – наличие эталонного ритма, к воспроизведению которого игрок должен приблизиться, стремясь набрать максимальное число очков.

Выявлению ключевых принципов взаимодействия игрока с музыкальным материалом благоприятствует весьма значимое свойство видеоигровой музыки, именуемое в ряде публикаций *модульностью*: «Совокупность модулей – дискретных музыкальных фрагментов – проходит через процесс сборки для получения общего звукового результата, при соблюдении конкретных правил того, как эти модули могут сочетаться» [2, p. 105]. В контексте ритмо-музыкальных видеоигр подобная практика означает, что действия игрока инициируются воспроизведением ряда заранее созданных разработчиками фрагментов.

Показательный пример такой модульной организации в рамках композиционной модели – *Guitar Hero* (2005), где игроку предлагается исполнить партию виртуальной соло-гитары. Профессиональный бас-гитарист и один из создателей проекта Грег Ло Пикколо охарактеризовал

Guitar Hero как «ассистента», позволяющего вероятному пользователю ощутить себя знаменитым музыкантом: «Вы можете "зажигать" вовсю, даже если не умеете сыграть простую мелодию» [цит. по: 11, p. 45]. Возникновению подобного ощущения способствует и контроллер в форме гитары, сокращающий дистанцию между игровой моделью исполнения и реальным музицированием на инструменте. При этом контроллер заметно упрощает технику игры: здесь отсутствуют такие исполнительские средства, как вибрато, динамические нюансы, а высотный диапазон ограничен пятью кнопками. Названную особенность можно выявить, сопоставив композицию Ф. Меркьюри «Killer Queen» с одноименным уровнем *Guitar Hero III: Legends of Rock* (Пример 4).

Как видно из приводимого фрагмента, последовательность действий в партии играющего обусловлена «дублированием» сначала фортепианного баса (тт. 4–6), а затем соло-гитары (тт. 7–8). При этом точно сохраняется лишь ритмический контур, а звуковысотный и артикуляционный – редуцируются.

Партия гитары представляет собой заранее выписанный модуль, воспроизведение которого зависит от точности действий игрока. При выполнении ошибочных действий партия соло-гитары звучит тише или умолкает, показывая тем самым, что игрок «выпал» из ансамблевого звучания.

В некоторых более поздних образцах ритм-игр этот принцип «совместного исполнительства» был дополнен механизмом непосредственного звукового отклика: любое отдельное действие игрока инициирует воспроизведение заранее подготовленного музыкального тона или краткого фрагмента, например, в VR-симуляторе оркестрового дирижирования *Maestro* (2022). При этом игрок выступает в роли дирижера симфонического оркестра, исполняющего шедевры классической музыки (и не только). Неверные движения игрока приводят к ошибкам исполнения у виртуальных оркестрантов (например, характерным «киксам» у духовых).

В ритм-играх композиционного типа влияние игрока на его музыкальную «партию» заведомо ограничено. Именно «буквальное» выполнение предусмотренной последовательности действий позволяет реализовать соответствующий музыкальный материал в полном объеме, тогда как ошибки приводят к его изменению, прерыванию или появлению дополнительных звуковых эффектов, нарушающих целостность звучания.

Охарактеризуем вторую модель – *импровизационную*. Здесь деление на «правильные» и «неправильные» действия отсутствует. Один из наиболее ранних примеров – игра *Otocky* (1987), создатель которой, медиахудожник Тосио Иваи, стремился уйти от соревновательной логики традиционных видеоигр, тяготея к «сопряженности с аудио- и визуальным рядами» [цит. по: 5, p. 8]. В *Otocky* игрок управляет одноименным персонажем, который может перемещаться по экрану и атаковать «неприятелей» по восьми направлениям с помощью выпускаемого «музыкального шара». Ключевая особенность заключается в том, что нажатие кнопки атаки не только поражает «противника», но и воспроизводит музыкальный звук. Каждому из направлений соответствует конкретная нота, а принятое устройство фоновой музыки позволяет избежать ее гармонического «противоречия» с возникающими «сольными» звуковыми построениями.

Играющему приходится многократно «открывать огонь», варьируя направления и благодаря этому исполняя короткие, разрозненные, однако почти непрерывно звучащие мелодии. Более явно свобода импровизации раскрывается в другом режиме – *B.G.M. Mode*[3], где «враги» отсутствуют вообще, а потому выпускаемый музыкальный шар перестает быть оружием и становится исключительно инструментом. В результате музыкальное взаимодействие действительно освобождается от соревновательной функции.

Иной пример – *Tetris Effect* (2018), который является более поздней и технологически сложной формой импровизационной модели. Игровой процесс в данном случае основывается на алгоритме классического *Tempuca* (1984), созданного программистом Алексеем Пажитновым еще в советскую эпоху. Игрок управляет падающими геометрическими фигурами, перемещая и разворачивая их таким образом, чтобы составить заполненные горизонтальные ряды клеток. После заполнения соответствующий ряд клеток исчезает, подразумевая очищенную линию. Первоначально эта головоломка не была снабжена звуковым рядом, однако *Tetris Effect* дополняет классическую механику развитой системой визуального и музыкального оформления.

Рассмотрим, как отмеченная логика проявляется на уровне под названием *Downtown Jazz*. По мере его прохождения фиксация определенного количества очищенных линий сопровождается изменением музыкальной фактуры. Прохождение уровня завершается после очистки 36 линий.

Музыкальная организация включает в себя две группы модулей, объединенных джазовой стилистикой 1940–1950-х годов. Первая группа модулей выполняет функцию музыкального сопровождения и представляет собой набор лупов (от англ. *loop*) – циклов, то есть «…музыкальных треков, окончание которых плавно переходит

в их начало» [12, p. 146]. В зависимости от количества очищенных линий уровень подразделяется на три музыкально-игровых этапа: первый – от 0 до 12 очищенных линий, второй – от 13 до 24, третий – от 25 до 36 (показатель сложности Normal).

На первом этапе (0–12 линий) музыкальное сопровождение полностью отсутствует. Второй этап (13–24 линии) ознаменован появлением аккордового аккомпанемента, а затем синкопированного рифа (Пример 5). Третий (25–36 линии) сопровождается существенным уплотнением фактуры, достигаемым при помощи наслоения дополнительных фигураций (Пример 6).

Другая группа модулей, напрямую не связанная с данными этапами, – стингеры, которые представляют собой короткие музыкальные фрагменты, воспроизводимые в ответ на действие игрока или игровое событие. В контексте рассматриваемого уровня это краткие аккордовые или мелодические фрагменты; их воспроизведение связано с тремя типами действий игрока: вращением фигуры (3 модуля), ее перемещением влево или вправо (также 3 модуля) и приземлением (1 модуль; Пример 7).

На каждом следующем этапе прохождения заметно возрастает скорость падения фигур, ощутимо влияя на последовательность действий игрока и, тем самым, на комбинации воспроизводимых стингеров. Этот принцип фактически перекликается с известным утверждением М. Сапонова: импровизатор «…не создает материю, а комбинирует ее из готовых блоков» [13, с. 57].

Благодаря синхронности действий пользователя и звуковых откликов на каждое нажатие кнопки возникающие музыкальные фрагменты могут восприниматься как единый сенсомоторный процесс. Сходный феномен был описан в киноведении М. Шионом, который использовал термин «синкрезис» (от др.-греч. *synchresis*), подразумевая «…спонтанную и неожиданную связь, возникающую между определенным слуховым и визуальным феноменами, когда они происходят в одно и то же время» [цит. по: 14, p. 26]. К. Коллинз развивает данный тезис, отмечая, что в видеоиграх упомянутый механизм функционирует иначе, поскольку здесь «интерактивный звук является… синкретическим: звуки сливаются не с изображением, а с действием» [Там же, p. 32].

Дополнительные возможности для указанного взаимодействия предоставляет режим *Theater Mode*, который можно запустить на любом уровне *Tetris Effect*, в том числе – *Downtown Jazz*. В отличие от основного режима, здесь отсутствуют стандартные игровые задачи: игрок не управляет падающими фигурами, не очищает линии и не стремится набрать определенное количество очков. При этом обе группы модулей остаются неизменными. В данном отношении *Theater Mode* отличается функциональным сходством с *B.G.M. Mode* в *Otocky*: в обоих случаях взаимодействие с музыкальным материалом отграничено от выполнения игровых задач – очистки линий, набора очков и т. п.

Импровизационный принцип в *Otocky* и *Tetris Effect* реализуется посредством различной организации управления. В первом проекте игрок располагает восемью направлениями для стрельбы; каждому из них соответствует определенная высота звука, тогда как в *Tetris Effect* конкретное звучание связано с тремя типами действий.

Гибридная модель сочетает заранее организованный музыкальный материал с вариативностью его воспроизведения, зависящей от точности действий игрока. Такой принцип реализуется, помимо прочего, в проектах, где ритмическая организация становится частью основной игровой механики. Рассмотрим два подобных образца: ритм-шутер[4] *Metal: Hellsinger* и ритм-слэшер[5] *Hi-Fi Rush*.

В *Metal: Hellsinger* (2022) гибридная модель реализуется путем внедрения ритмической точности в систему эффективности действий. Выстрелы, перезарядка оружия, рывки и многие другие действия могут совершаться с учетом ритмической пульсации музыкального сопровождения. В отличие от композиционной модели, здесь ритмическая точность прежде всего влияет на эффективность действий: совпадение с пульсацией увеличивает наносимый оружием урон, ускоряет перезарядку и повышает варьируемый «показатель ярости» (*Fury*), в результате чего возрастает и множитель «ущерба» – до x16. Достижение максимального значения подчеркивается существенным обновлением исходного звукового ряда: к инструментальному сопровождению присоединяется вокальная партия (с текстом), записанная отдельным параллельным модулем. Благодаря этому в *Metal: Hellsinger* ритмическая точность становится не только условием эффективности, но и способом изменения музыкального материала.

Другим примером гибридной модели является *Hi-Fi rush* (2023) – ритм-слэшер, в котором музыкальная пульсация организует как боевую систему, так и аудиовизуальную среду игры. Выполнение действий в соответствии с музыкальным ритмом подчеркивается звуковым откликом, а именно стингером, представляющим собой одобрительное восклицание публики «хэй».

В игре также присутствует множитель, влияющий на эффективность действий: от низшего ранга D до высшего S. При достижении

последнего наносимый урон повышается до максимальных значений, а воображаемая публика начинает скандировать имя главного героя. Таким образом, в *Hi-Fi Rush* ритмическая точность обретает непосредственное звуковое и событийное выражение, соотнося музыкальный ряд с результатами действий играющего.

Рассмотренные примеры показывают, что в ритмо-музыкальных видеоиграх используются различные модели сопряженности игрока с музыкальным материалом. В композиционной модели последовательность музыкально значимых действий в существенной мере задана условиями игры: здесь надлежит воспроизвести некую структуру, предусмотренную системой. К этой модели относятся такие игры, как *PaRappa the Rapper, Guitar Hero, Maestro*. В импровизационной модели соответствующая последовательность событий в большей степени формируется выбором игрока, однако используемые звуковые элементы тоже могут быть заранее подготовлены разработчиками. Так реализуется взаимодействие с музыкальным материалом в *Otocky* и *Tetris Effect*. Наконец, гибридная модель сочетает заранее организованный музыкальный материал с вариативностью его реализации, зависящей от результатов действий игрока.

Как видим, хотя влияние играющего на музыку видеоигры ограничено, порой именно он выступает участником исполнения музыкального произведения. Некоторые примеры ритмомузыкальных проектов представляют собой интерактивные системы, которые позволяют игроку погрузиться в процесс творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] VR (от англ. *virtual reality* – виртуальная реальность) – технология, предоставляющая пользователю возможность интегрироваться в искусственную среду, создаваемую техническими средствами, и взаимодействовать с ней. В отличие от традиционных экранов, VR-устройства (шлемы, очки) создают эффект присутствия, благодаря которому изображение и звук меняются в зависимости от положения и действий пользователя.

[2] Уровень (англ. *level*) – структурная единица видеоигры, отдельный этап последней, характеризуемый собственными задачами, оформлением и сложностью.

[3] B.G.M. – устоявшееся в современной массовой культуре сокращение словосочетания *background music* (музыкальное сопровождение).

[4] Шутер (от англ. *shooter* – стрелок) – жанр видеоигр, в котором преобладает стрельба.

[5] Слэшер (от англ. *slash* – рубить) – аналогичный жанр, где воспроизводятся характерные черты сражения в ближнем бою с использованием оружия.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1
PaRappa the Rapper
Визуальная нотация в видеоигре



Ритм, который необходимо исполнить игроку



Пример 2
М. Мацура, Ё. Судзуки. *PaRappa the Rapper*



Пример 3
М. Мацура, Ё. Судзуки. *PaRappa the Rapper*



Пример 4
Ф. Меркьюри. *Killer Queen*





Guitar Hero. Партия игрока
Уровень *Killer Queen* (тт. 1–8)



Пример 5
Н. Муто. *Downtown Jazz*



Пример 6
Н. Муто. *Downtown Jazz*



Пример 7
Н. Муто. *Downtown Jazz*
Модули вращения



Модули горизонтального перемещения



Модуль приземления фигуры



ЛИТЕРАТУРА

1. Music in Video Games: Studying Play / ed. by K. J. Donnelly, W. Gibbons, N. Lerner. New York: Routledge, 2014. 232 p.
2. *Medina-Gray E.* Meaningful Modular Combinations: Simultaneous Harp and Environmental Music in *Two Legend of Zelda* Games // Music in Video Games: Studying Play / ed. by K. J. Donnelly, W. Gibbons, N. Lerner. New York: Routledge, 2014. Pp. 104–121.
3. *Moseley R., Saiki A. Nintendo*'s Art of Musical Play // Music in Video Games: Studying Play / ed. by K. J. Donnelly, W. Gibbons, N. Lerner. New York: Routledge, 2014. Pp. 51–76.
4. *Nguyen C. T.* Creativity and Improvisation in Games // The Routledge Handbook of Creativity and Improvisation in the Arts / ed. by A. Bertinetto, M. Ruta. New York: Routledge, 2022. Pp. 685–698.
5. *Oliva C. Otocky:* Adventures in Improvisational Musicking // Journal of Replaying Japan (Kyoto, Ritsumeikan University). 2023. Vol. 5. Pp. 135–146.
6. *Деникин А. А.* Могут ли видеоигры быть искусством? // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 2. С. 90–96. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mogut-li-videoigry-byt-iskusstvom (дата обращения: 24.09.2026).
7. *Gao Y., Liu C., Khalid M. N. A., Iida H.* The Entertainment Appeal of Rhythm Games // The 5th International Multi-Conference on Artificial Intelligence Technology (MCAIT 2021). Banji: Center for Artificial Intelligence Technology, 2021. Pp. 218–221.
8. *Попов Д. А.* Адаптивная музыка в видеоиграх // Музыкальная академия. 2022. № 3. С. 124–137.
9. *Pias C.* The Game Player's Duty: The User as the Gestalt of the Ports // Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications / ed. by E. Huhtamo and J. Parikka. Berkeley: University of California Press, 2011. Pp. 164–183.
10. *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. / сост. и ред. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. Т. 1. 829 с.
11. *Steinberg S.* Music Games Rock: Rhythm Gaming's Greatest Hits of All Time. Lilburn: Power Play Publishing, 2011. 57 p. URL: https://www.scribd.com/doc/199866147/Scott-Steinberg-Music-Games-Rock (дата обращения: 05.09.2026).

12. *Zdanowicz G., Bambrick S.* The Game Audio Strategy Guide: A Practical Course. New York: Routledge, 2020. 416 p.
13. *Сапонов М. А.* Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 78 с.
14. *Collins K.* Playing with Sound: A Theory of Interacting with Sound and Music in Video Games. Cambridge: MIT Press, 2013. 185 p.

REFERENCES

1. Music in Video Games: Studying Play. Ed. by K. J. Donnelly, W. Gibbons, N. Lerner. New York: Routledge, 2014. 232 p.
2. *Medina-Gray E.* Meaningful Modular Combinations: Simultaneous Harp and Environmental Music in Two *Legend of Zelda* Games. In: Music in Video Games: Studying Play. Ed. by K. J. Donnelly, W. Gibbons, N. Lerner. New York: Routledge, 2014. Pp. 104–121.
3. *Moseley R., Saiki A. Nintendo*'s Art of Musical Play. In: Music in Video Games: Studying Play. Ed. by K. J. Donnelly, W. Gibbons, N. Lerner. New York: Routledge, 2014. Pp. 51–76.
4. *Nguyen C. T.* Creativity and Improvisation in Games. In: The Routledge Handbook of Creativity and Improvisation in the Arts. Ed. by A. Bertinetto, M. Ruta. New York: Routledge, 2022. Pp. 685–698.
5. *Oliva C. Otocky:* Adventures in Improvisational Musicking. In: Journal of Replaying Japan (Kyoto, Ritsumeikan University). 2023. Vol. 5. Pp. 135–146.
6. *Denikin A.* Mogut li videoigry byt' iskusstvom? [Video Games: May they to be an Art?]. In: Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Research]. 2013. No. 2. Pp. 90–96. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mogut-li-videoigry-byt-iskusstvom (date of application: 24.09.2026).
7. *Gao Y., Liu C., Khalid M. N. A., Iida H.* The Entertainment Appeal of Rhythm Games. In: The 5th International Multi-Conference on Artificial Intelligence Technology (MCAIT 2021). Banji: Center for Artificial Intelligence Technology, 2021. Pp. 218–221.
8. *Popov D.* Adaptivnaya muzyka v videoigrakh [Adaptive Music in Video Games]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2022. No. 3. Pp. 124–137.
9. *Pias C.* The Game Player's Duty: The User as the Gestalt of the Ports. In: Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications. Ed. by E. Huhtamo and J. Parikka. Berkeley: University of California Press, 2011. Pp. 164–183.
10. *Nitsshe F.* Sochineniya [Works]: in 2 vols. Comp. and ed. by K. Svasyan. Moscow: Mysl', 1990. 829 p.
11. *Steinberg S.* Music Games Rock: Rhythm Gaming's Greatest Hits of All Time. Lilburn: Power Play Publishing, 2011. 57 p. URL: https://www.scribd.com/doc/199866147/Scott-Steinberg-Music-Games-Rock (date of application: 05.09.2026).
12. *Zdanowicz G., Bambrick S.* The Game Audio Strategy Guide: A Practical Course. New York: Routledge, 2020. 416 p.
13. *Saponov M.* Iskusstvo improvizatsii: Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropeyskoy muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya [The Art of Improvisation: Improvisational Types of Creative Activity in Western European Music of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Muzyka, 1982. 78 p.
14. *Collins K.* Playing with Sound: A Theory of Interacting with Sound and Music in Video Games. Cambridge: MIT Press, 2013. 185 p.

Чувилкин Всеволод Станиславович
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
chuvilkin_vsevolod@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2256-2288

Vsevolod S. Chuvilkin
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
chuvilkin_vsevolod@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2256-2288

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

УДК 78.04 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_129*

Т. В. ФРАНТОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

О «НЕПРАВИЛЬНЫХ» КАНОНАХ В ТВОРЧЕСТВЕ С. СЛОНИМСКОГО: НА ПУТИ К ФАЗНОЙ ФОРМЕ

Обширное творческое наследие С. М. Слонимского в наши дни привлекает внимание многочисленных исследователей. Они стремятся обозначить векторы стилевой эволюции композитора, оценить его главные художественные достижения, определить роль Слонимского в истории отечественной музыкальной культуры второй половины XX – начала XXI века. Формирование индивидуального музыкального языка, трактуемое в современную эпоху как важная творческая задача, осуществлялось Слонимским своеобразно и успешно, начиная с 1960-х годов. Собственный метод мыслился названным автором как двуединство оригинального изобретения и опоры на корневую систему музыкальной традиции.

В ранний период творчества одним из языковых изобретений Слонимского явилась собственная система ритмической нотации, которую композитор назвал квантовой ритмикой. Стремление к импровизационной свободе музыкального высказывания было одной из главных причин создания квантовой ритмики. На этой основе в многоголосной ткани сочинений Слонимского возникали необычные спонтанные каноны с нефиксированным ритмом, далекие от форм классической полифонии и наделенные специфическими выразительными качествами.

В период творческой зрелости квантовая ритмика довольно редко используется в партитурах Слонимского, однако из спонтанных канонов с нефиксированным ритмом произрастает техника многовариантных имитаций и канонов. Генетически она связана с классической вариантной имитацией и подголосочностью, но по сути является новой формой изложения музыкальной мысли, в пространстве которой взаимодействуют приемы монологического и диалогического сопряжения голосов. Многовариантная имитационность становится для Слонимского важным средством развертывания многоголосия, особенно в условиях фазной формы, явившейся еще одним значимым изобретением данного автора в сфере композиционной техники.

Ключевые слова: С. Слонимский, музыкальный язык, полифоническая фактура, канон с нефиксированным ритмом, многовариантная имитация, фазная форма.

Для цитирования: Франтова Т. В. О «неправильных» канонах в творчестве С. Слонимского: на пути к фазной форме // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 129–139.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_129

T. FRANTOVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ON THE “IRREGULAR” CANONS IN WORKS BY S. SLONIMSKY: IN THE PATH TO PHASED FORM

The vast creative heritage of S. Slonimsky constantly attracts the attention of researchers. They seek to understand the trajectory of the composer’s stylistic evolution, evaluate his major artistic achievements, and define his role in the history of Russian musical culture during the 2nd half of 20th and early 21st centuries. The development of an individual musical language – viewed by contemporary composers as a crucial creative task – was addressed by Slonimsky in a distinctive and successful manner from the very beginning

of his career in the 1960s. The named author conceived of his own method as a duality comprising an original invention and a grounding in the root system of musical tradition.

In the early period of his creative work, one of Slonimsky's linguistic inventions was his own original system of rhythmic notation, which the composer termed "quantum rhythm system". The intention to improvisational freedom of musical expression proved to be one of the primary reasons for the emergence of this system. Against this backdrop, the polyphonic textures of Slonimsky's works give rise to unusual, spontaneous canons with unfixed rhythms – forms far removed from classical polyphony yet endowed with distinctive expressive qualities.

During the period of his creative maturity, quantum rhythmic system is more rarely used in Slonimsky's scores; however, a technique of multi-variant imitations and canons evolves based on spontaneous canons with unfixed rhythm. Genetically, it is linked to both classical variation-based imitation and the technique of supporting voices; yet, in essence, it emerged as a new form of musical exposition, intertwining techniques of monologue and dialogic voice interaction. Multi-variant imitation became a crucial means for Slonimsky to unfold polyphony, particularly within the framework of phase form – another of his inventions regarding the sphere of compositional technique.

Keywords: Sergei Slonimsky, musical language, polyphonic texture, canon with unfixed rhythm, multi-variant imitation, phase form.

For citation: Frantova T. On the "irregular" canons in works by S. Slonimsky: in the path to phased form. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 129–139.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_129

Огромное творческое наследие выдающегося отечественного композитора Сергея Михайловича Слонимского (34 симфонии, восемь опер, три балета, множество инструментальных, хоровых, вокальных сочинений) вновь и вновь побуждает музыковедческое сообщество к изучению сложных проблем жизнеспособности и эволюции важнейших жанров академической музыки, осмыслению ее роли в современной культуре [1; 2; 3]. Этот интерес представляется закономерным, учитывая содержательную глубину произведений замечательного мастера, многообразие тематики, космическую всеохватность связей с художественными традициями, оригинальность способов выражения ярко самобытных замыслов [4; 5; 6; 7].

Творческий путь Слонимского начинался в 50-х годах XX века – в тот сложный период, когда незыблемые догматы «социалистического реализма», провозглашенные в 1948 году, были определены руководством Союза композиторов СССР как безусловная норма для соответствующей профессиональной деятельности [8]. Возникавшая потребность реализовать свою творческую идею независимо от соцреалистических обязательных правил не поощрялась, что требовало от молодого автора и мужества, и умения сформировать некий особый способ выражения, собственный музыкальный слог. При этом следует оговорить: Слонимский и в молодости, и в последующей творческой жизни никогда не отрицал живительной роли Традиции, понимаемой, однако, весьма широко.

Сложная индивидуальная проблема решалась композитором посредством формирования своего собственного оригинального языка, основой которого явилось сочетание Изобретения Нового и элементов, порождаемых глубоким осмыслением и отражением в своем композиторском «слове» опыта культуры (Традиций Прошлого), сочетание, реализуемое на всех языковых уровнях (вплоть до мельчайших «атомов»).

Казалось бы, данный подход отнюдь не нов. Разве не так мыслили многие современники Слонимского – И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Шнитке? Вместе с тем, каждым из выдающихся мастеров был предложен собственный ответ на вопрос о постижении и толковании дилеммы «старое и новое».

Своеобразное решение обозначенного вопроса было найдено и Слонимским. Здесь, безусловно, важную роль сыграло увлечение многих молодых композиторов того времени музыкальным авангардом. Сам Слонимский понимал указанное явление очень широко и с эстетических позиций, отличных от европейского Авангарда II: «…авангардная музыка, с моей точки зрения, это музыка всеохватывающая, то есть музыка, в которой все разрешено и ничего не запрещено» [9, с. 6].

В молодые годы изобретение нового воплотилось в особой системе ритмической нотации, разработанной композитором (о чем подробнее будет сказано ниже). Потребность же мыслить свою музыку как часть сложного многовекового музыкально-культурного процесса в дальнейшем привела Слонимского к необходимости всестороннего изучения музыкальной культуры: с одной стороны, – к погружению в сокро-

вищницу фольклора (участие в многочисленных экспедициях к подлинным носителям народно-национальной традиции в деревнях Русского Севера), с другой стороны, – к основательному изучению композиторского творчества различных эпох (см., например: [10; 11]). Сфера музыкальных и – шире – художественных культур, которые стремился постичь Слонимский и которые так или иначе воздействовали на его музыкальный язык и его художественный мир, неуклонно пополнялась, обретая вселенские масштабы. Назовем лишь некоторые «адреса» культурных и музыкальных интересов композитора: Шумеро-Вавилонское царство, Древняя Индия, Древняя Греция, музыкальный мир К. Монтеверди, шотландская песня XV века, русское партесное многоголосие, русское знаменное пение, роговой русский оркестр, музыка выдающихся мастеров XIX и XX столетий, джаз, рок, массовая советская песня. «Познать музыку всего мира», – эти слова можно было бы считать многолетним девизом композитора.

Обретенный в молодые годы метод выработки собственного музыкального языка, необходимого для воплощения оригинальных творческих идей – соединение и взаимодействие Изобретения Нового и глубинно постигаемых Традиций Прошлого, – стал для Слонимского принципом, которому он следовал на протяжении всей последующей жизни. Этот принцип действовал на различных уровнях мышления: от мельчайших элементов музыкального языка до построения масштабных концепций крупных музыкальных полотен (опер, симфоний, кантат).

Мы рассмотрим далее конкретный случай проявления названного принципа на уровне одной из составляющих – специфического построения многоголосной ткани, сыгравшего роль не только частного приема, но и значимого способа выражения художественной мысли в контексте многих сочинений Слонимского.

В № 1 «Поздно вечером» из вокального цикла «Лирические строфы» на стихи Е. Рейна (1964) в процессе развертывания музыкального материала возникает канон, явно не укладывающийся в общеизвестную типологию полифонических форм. Для его характеристики представляется необходимым специальное определение: *канон с нефиксированным ритмом (или спонтанный канон)*. Предпосылкой для появления такого канона служит упоминавшаяся ранее непривычная система записи ритма, изобретенная композитором. Ее суть заключается в приблизительной фиксации протяженности длительностей, нотируемых особыми знаками[1]. Сам композитор назвал изобретенную им систему *квантовой ритмикой:* «Еще в начале шестидесятых я предложил ритмическую запись импровизационной ритмики, которую позже сформулировал как квантовую ритмику. Это длительности… немензуральные по длине, импровизационно реализуемые исполнителем каждой партии по принципу “чуть-чуть” (чуть быстрее, чуть медленнее), что уместно и в певучей, и в пассажной фактуре» [12, с. 9]. В музыковедении же данную систему фиксации длительностей иногда называют «невмами», по-видимому, усматривая в ней отдаленную аналогию со средневековой системой нотации[2].

Главным побудительным мотивом для создания новой системы записи музыкального ритма явилась, конечно, не нотная графика как таковая, а желание уйти от метрической и акцентной регулярности. Длительности в системе Слонимского фактически не имеют единого времяизмерительного отсчета и исполняются свободно – в соответствии с фразировкой и временным развертыванием интонационного процесса. Обычно композитор в комментарии к нотному тексту сам разъясняет особенности такого ритма, называя его «импровизационным».

Обратимся к нотному тексту пьесы «Поздно вечером» (Пример 1). Здесь имитационное взаимодействие между голосами, подобное канону, неотделимо от «принципа относительности»: все мелодические фрагменты пропосты (вокальный голос) воспроизводятся в риспосте (фортепиано) в несколько измененном виде. При этом между голосами практически отсутствует активное контрапунктирование. В основном фактура организуется как диалог, в котором реплики каждого участника поддерживаются педальными звуками в партии его оппонента.

Необычность этого канона проистекает из особой природы временной организации. Ритмо-временная свобода здесь распространяется на многие стороны музыкального процесса: во-первых, это специфика длительностей, не имеющих точной фиксации и допускающих различные агогические отклонения; во-вторых, – приблизительность ускорений и замедлений в отдельных мотивах, возникающих в процессе развертывания; в-третьих, – свобода временных соотношений между установленной длительностью звуков пропосты (голос) и риспосты (фортепиано) в момент имитирования. Наконец, в процессе развертывания канона изменяется временное расстояние между вступлениями мотивов пропосты и риспосты (сокращение), что и приводит к контрапунктированию, в то время как в начале пьесы преобладал диалог соответствующих реплик.

Принцип отступления от тождества проводимых голосов влияет и на мелодико-линеарный рисунок. Это проявляется в типичной для

свободных канонов форме варьирования в риспосте отдельных интервальных ходов, но главное – в приеме свободного мелодического продления или сокращения некоторых построений. Важно подчеркнуть, что все участки мелодических линий выводятся из первого мотива, наделяемого функцией начального импульса. Таким образом, тематизм развивается в условиях мономотивной конструкции.

В целом количество несовпадений между пропостой и риспостой столь велико, что возникает законный вопрос: это канон или его иллюзия? Действительно, здесь нет жесткой дисциплины, предустановленной априори (правилом канона), но есть свободное диалогическое общение двух голосов, которые обсуждают интересующую их музыкальную тему, вследствие чего стихийно складывается особый канон с нефиксированным ритмом. Указанный спонтанный канон рождается как непосредственная импровизация-диалог двух солистов, чутко прислушивающихся друг к другу, но сохраняющих при этом свою индивидуальность. В качестве жанровых прототипов подобной формы можно назвать некоторые разновидности русского фольклора (частушки, песни-переклички), а также практику импровизационных диалогов в джазе. Слонимский, хорошо знакомый с обеими названными сферами музицирования, воплотил принцип спонтанного канона в академическом жанре – утонченной вокально-инструментальной миниатюре, тем самым придав ему статус композиционной инновации.

Сам по себе прием спонтанного канона с нефиксированным ритмом, описанный выше, безусловно примечателен. Но важен ли он в контексте музыкального языка и стиля других произведений Слонимского? Квантовая ритмика, изобретенная Слонимским, встречается в ряде его опусов 1960–1970-х годов. Вполне типично ее появление в сочинениях с участием певческих голосов. Вокальная сцена «Прощание с другом» для высокого голоса и фортепиано (по древнему шумерскому «Эпосу о Гильгамеше», 1966) пронизана свободой ритмического дыхания мелодии, бо́льшая часть которой записана в авторской системе импровизируемого ритма. Приемы фактурного изложения здесь довольно разнообразны. Среди них есть имитации и спонтанные каноны, возникающие в процессе развития главного мелодического голоса (цц. 5, 11). В «Хроматической поэме» для органа (1969) – сочинении преимущественно сонорном по материалу и приемам развития – каноны и имитации с нефиксированным ритмом встречаются многократно; они возникают благодаря взаимодействию сонорных компонентов, контрастирующих друг другу за счет темброво-регистровых характеристик (тт. 2, 14–15, 17–23 и т. д.).

В произведениях Слонимского 1960–1970-х годов спонтанные каноны (и имитации), как правило, сочетаются с элементами различных авангардных техник. В «Антифонах» (оригинальном Первом струнном квартете) канон с нефиксированным ритмом открывает сочинение (т. 1), объединяя голоса двух скрипок и альта, звучание которых доносится из-за сцены и пространственно отделяется от голоса четвертого участника ансамбля – виолончелиста, находящегося в середине партера. Кроме приемов инструментального театра, используемых в соответствии с концепцией произведения, в «Антифонах» широко применяется микротоновая техника, сочетаемая с квантовой ритмикой.

Названная ритмика Слонимского естественно вписывается в общий процесс фундаментального расширения музыкально-языковых ресурсов за счет разнообразного индивидуального преломления новых методов композиции, что приобрело характер весьма значимой тенденции в сочинениях многих советских композиторов второй половины XX века. Для Слонимского методы серийности, сонористики, алеаторики, пуантилизма, микрополифонии стали органичной частью воплощения авторских идей (как и для его современников – Р. Щедрина, Р. Леденева, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Артемьева, В. Мартынова, А. Кнайфеля, Н. Каретникова, Н. Сидельникова). У каждого из них внедрение элементов новых техник в собственный музыкальный язык осуществлялось неким особым путем адаптации и индивидуального преломления в контексте авторского стиля. В указанном смысле квантовая ритмика Слонимского, внешне соприкасающаяся с алеаторическим методом, не является формальным воспроизведением соответствующих приемов. Общее между ними – привнесение свободы в авторский текст композитора; при этом квантовая ритмика заметно отличается от распространенных типов алеаторики[3].

Существенная особенность музыкального языка С. Слонимского состоит в том, что в его сочинениях 1960–1970-х годов квантовая ритмика – лишь один полюс ритмической системы композитора; однако есть и другой: точно фиксированная ритмическая организация с широким спектром приемов регулярной и нерегулярной ритмики. Сопоставление указанных полюсов присутствует во многих опусах и подчеркивает важные особенности композиции. В вокальной сцене «Прощание с другом» оба вида ритмической организации постоянно взаимодействуют по вертикали и горизонтали. На этом строится

непрерывный процесс интонационного развития, причем основные мелодические темы и текстовые фразы выражены посредством точно фиксируемого ритмического рисунка (его характерные черты очень далеки от акцентной метрической регулярности). В то же время наиболее эмоционально выразительные участки вокальной партии основываются на слого-распевах с привлечением квантовой ритмики. Таким образом воссоздается эффект горестных стенаний, присущих плачевым традициям разных культур.

Сопоставление квантовой и точно фиксированной ритмики может использоваться как средство контраста внутри циклической формы. Так, в «Лирических строфах» пятичастный цикл строится на последовательном чередовании частей с квантовой ритмикой (I «Поздно вечером», III «Хоровод теней», V «Рассвет») и строго фиксированной ритмической организацией (II «Песня любви», IV «Полет»).

В произведении «Песни трубадуров» для сопрано, тенора, ансамбля блокфлейт и лютни (1975) четыре части из одиннадцати выдержаны в системе квантовой ритмики; в трех указанных частях канон с нефиксированным ритмом играет весьма значительную роль. В «Альбе» (№ 6) между вокальным голосом и инструментальным сопровождением комплементарно формируется спонтанный канон с вариантно импровизируемыми мелодическими фразами на протяжении большей части пьесы. В «Обратной песне» (№ 8) – аналогичный случай. Многоголосие здесь почти все время балансирует на грани свободного канона и вариантного плетения фактуры (Пример 2). Помимо общей спонтанной непредсказуемости, структурной основой рассматриваемой композиции является опора на серийную технику. Именно соотнесение мелодических голосов с основным видом серии, представленным в первом такте, позволяет констатировать заметную трансформацию исходного ряда, вполне очевидную и намеренно «преподносимую» слушателю[4].

Уже в 1980-е годы Слонимский фактически отказывается от последовательного использования данной системы квантовой ритмики и возвращается к традиционным способам записи длительностей[5]. Причин описанной трансформации авторских приоритетов, наверное, может быть несколько. Прежде всего, отметим сложности исполнительской реализации, особенно в условиях многосоставного оркестрового пространства (начиная с 1980-х, композитором создавалось большинство сочинений для оркестра или с его участием). Еще одна причина – по-видимому, усилившаяся потребность композитора в максимально точном текстуальном воплощении своих замыслов. Необходимо учитывать и культурные процессы, явственно побуждавшие Слонимского к формированию особой творческой позиции. Музыкальная действительность конца XX – начала XXI века вызывала у композитора отчетливо ощущаемую и осознаваемую угрозу нивелирования духовной и эстетической ценности академического искусства: «Озверение вкусов идет рука об руку с озверением нравов» [16, с. 4]. В сложившихся условиях у Слонимского, возможно, сформировалась внутренняя установка на «охранительную функцию» художника, акцентирование смысловой ценности академических жанров. Например, симфония, по его представлениям, – «…музыкальная исповедь, часто это музыкальный дневник, и это – самая свободная музыкальная форма. Я трактую симфонию как абсолютно свободную по форме музыкальную речь, которая является и исповедью автора, и его взглядом на действительность, а действительность наполнена конфликтами, противоречивым сочетанием абсурда и трагедии, юмора и отчаяния…» [9, с. 9–10]. Высоко ценил композитор также другие жанры и формы академического искусства[6].

Охранительная позиция – лишь одна грань творческого кредо Слонимского; не менее важна и другая – непременная устремленность творца к новому. В творческих идеях и в программных высказываниях он выступал убежденным сторонником новаций, констатирующим утверждение «третьего авангарда», с которым связана «абсолютизация тембра, то есть самого древнего выразительного свойства музыки» [9, с. 6]. При этом композитор признавался: «Я могу считать себя традиционалистом, а авангард занимает поисковое место в работе» [Там же, с. 24].

В сочинениях после 1970-х годов Слонимский зачастую отказывался от изобретенной им ранее особой системы приблизительной фиксации ритма. Вместе с тем, он не отступал от важнейшего принципа, разработанного благодаря фундаменту квантовой ритмики. Этим принципом явилась свойственная музыкальному языку Слонимского импровизационно-диалогическая свобода музыкального высказывания. Композиционно-технологическим средством достижения такой свободы стало органичное *взаимодействие имитационности, вариантности и разнотемности в многоголосном потоке*. Заметим, что главная побудительная сила для композитора – не сам факт соединения трех основных «китов» полифонического многоголосия (имитационность, разнотемность, вариантность). Случаи их разнообразного совмещения являются общепризнанной классикой полифонического письма (достаточно вспомнить «Камаринскую» М. Глинки). Для Слонимского синтез этих техник

становится важным инструментом, способствующим реализации живого процесса диалогического развертывания музыкальной мысли, которая заключена в мелодическом тезисе. Пребывая в структуре имитационного многоголосия, мелодический тезис не точно (буквально) тиражируется в риспостах, поскольку вновь вступающие голоса трактуются (и функционируют) как персоны диалогической ситуации, так или иначе выявляя собственную инаковость по отношению к исходному тезису, интерпретируя его на свой лад, внося нечто специфическое и т. п.

В Симфонии № 29 заключительный раздел III части (Adagio) представляется интенсивным обсуждением мелодической идеи, предложенной виолончелями (см. ц. 45). Каждый вновь вступающий участник диалога привносит специфические «нюансы», общая смысловая направленность которых – движение из сурового низкого регистра (тембр виолончелей, отчетливый натуральный минор в ладовой окраске мелодии) к светлому и подвижному звучанию (оживленная ритмика, последовательное имитационное чередование скрипок, гобоя и флейты в высоком регистре). У любого из тембров-персонажей – некая особенность произнесения общей темы, единой и при этом обновляющейся (Пример 3). В способах преобразования исходного мелодического тезиса отсутствуют повторяющиеся «трафареты» (и в указанном фрагменте, и в других случаях). Суть описываемого композиционного метода состоит именно в неповторяемости: как индивидуальна сама исходная мелодическая тема, так и непредсказуема реакция каждого участника музыкальной «беседы» между взаимодействующими мелодическими голосами.

Почему же в многовариантных имитационных диалогах (полилогах) такого рода усматривается продолжение имитаций и канонов с нефиксированным ритмом, которые встречаются у Слонимского в его сочинениях с квантовой ритмикой? Потому что ритмо-временной процесс становится главным способом выявления свободы в развертывании каждого голоса. Многовариантность имитаций, как правило, характеризуется направленностью, обусловленной композиционно-драматургическим процессом конкретного раздела формы или ее строением в целом.

Выстраивая инструментальные диалоги в виде многовариантных имитаций, Слонимский прибегает к очень широкому спектру средств – не только ритмическому, но и ладовому, интервальному варьированию, комбинаторным перестановкам мотивов и субмотивов, обращениям, ракоходам и т. д. Воспроизведение одних и тех же приемов в разных сочинениях избегается, поскольку любой тематический тезис, открывающий фазу (раздел) многовариантных имитационных соединений, наделен интонационным своеобразием и обретает собственный неповторимый путь развития.

У принципа многовариантной имитационности, разрабатываемого Слонимским, существует, конечно, определенная история и предыстория. Ведь сам факт использования нового тембра (при включении каждого последующего голоса) – это средство обогащения начальной мелодической идеи. Не случайно Е. Назайкинский предлагает различать в имитационной фактуре константные и мобильные характеристики темы при ее воспроизведениях в риспостах [17, с. 136–137]. Здесь и таится глубинная суть новаторства Слонимского: константная сторона темы, обусловленная мелодико-ритмическим содержанием последней в классической полифонической имитации, утрачивает неизменность, подвергаясь интенсивным преобразованиям, которые не ограничиваются типовыми способами изменения мелодической темы, давно сложившимися и общепринятыми (обращение, увеличение, уменьшение, противодвижение, тональный ответ).

Подобными многовариантными имитациями, разумеется, не исчерпывается техника многоголосия у Слонимского. Полифоничность как важнейшая сторона стиля органична для композитора во всем многообразии полифонических форм, жанров, приемов письма. Достаточно вспомнить хотя бы о представленном в творческом багаже мастера сверхцикле (цикле циклов) «24 прелюдии и фуги» для фортепиано.

Многовариантная имитационность, в изобилии и разнообразии присутствующая во многих сочинениях Слонимского различных жанров, является важной ступенью на пути к освоению специфической формы – *фазной мотетной композиции*, которую Слонимский нередко предпочитает сонатной структуре. Он замечает, рассуждая о композиционном строении собственных произведений, что сонатная форма в его сонатах и симфониях почти не встречается: «Скорее уж мотет, как свободное сопряжение звеньев… Мне ближе мотетный симфонизм, или фазная форма с любым количеством тем, разделов, этапов» [18, с. 142]. При этом идею фазности Слонимский распространяет на всю форму, которая может состоять из многих разделов[7].

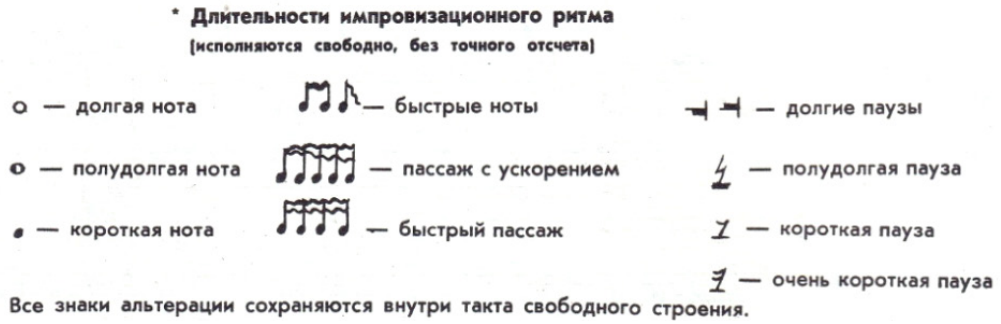
Фазная (цепная, мотетная) форма, безусловно важнейшая в композиторском арсенале Слонимского, встречается в целом ряде его сочинений, начиная с симфоний и заканчивая небольшим фортепианным циклом «Мотетные инвенции» (2015). В лаконичном автор-

ском комментарии к публикации этого цикла Слонимский излагает собственное толкование указанной формы. Игнорировать мнение автора (не только выдающегося композитора, но и талантливого, весьма квалифицированного музыковеда-исследователя) мы просто не имеем права: «Мотетные инвенции написаны в не совсем обычной полифонической форме. Голоса вступают поочередно, как в фуге, но не повторяют начальную тему, а вводят новые мелодические фразы, контрастирующие началу или линеарно развивающие его. Возможно совмещение обеих функций – контраста и линеарного продолжения – в новых мотивных образованиях. Форма мотетной инвенции свободная, сквозная» [19, с. 4]. Многовариантность в цикле «Мотетные инвенции» достигает очень высокого уровня выраженности. Например, в Первой инвенции исходный мелодический тезис, вариантно преобразуемый, объемлет весь тематический материал пьесы, в которой присутствуют 11 версий первой (основной) темы и 7 версий второй темы, которая фактически является контраверсией того же начального тезиса[8].

Итак, свобода развертывания мелодической музыкальной мысли, прямо и косвенно граничащая с импровизационностью, спонтанностью, сохранилась в музыкальном языке композитора на долгие годы и вне обязательной связи с квантовой ритмикой. Впрочем, едва ли следует недооценивать роль данного изобретения на пути композитора к «расширению мелодического дыхания»: по утверждению Слонимского, «в квантовой ритмике воля и стихийная интуиция исполнителя импровизационно определяют и изменяют детали ритмического рисунка» [12, с. 9]. Открытие импровизационной свободы в толковании ритма мелодических голосов стало для Слонимского важной ступенью в осознании и обретении свободы выражения его творческих идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1]Авторские разъяснения сопровождают все опубликованные произведения Слонимского. См., в частности, изд.: Слонимский С. Песни трубадуров: Для сопрано, тенора, ансамбля блокфлейт и лютни. Л.: Советский композитор, 1979. С. 6:



[2] «…Главное ритмическое изобретение Слонимского состоит в системе "ритмических невм" – относительных длительностей без обычных штилей, полностью изменяющих принципы нотирования долготы звуков, что избавляет музыкальную ритмику от жесткой диктатуры такта…» [13, с. 44]. Е. Дубинец оценивает «ритмические невмы» Слонимского как одну из наиболее интересных систем авторской записи ритма в отечественной музыке [14, с. 55].

[3] Э. Денисов, исследуя алеаторические приемы в творчестве разных композиторов, систематизировал их, подразделив на три вида: 1) мобильная ткань (фактура, организация музыкальной ткани) при стабильности формы; 2) мобильная форма при стабильности звуковой ткани; 3) мобильность и ткани, и формы [15, с. 112–113]. Как видим, описываемые Денисовым виды алеаторики не пересекаются с квантовой ритмикой Слонимского.

[4] Напомним, что Слонимский трактует 12-тоновый ряд как особую ладовую структуру – некую разновидность «…двенадцатиступенного сложного лада с индивидуальной, строго закрепленной последовательностью тонов и интервалов в ее четырех основных формах» [12, с. 5].

[5] К немногочисленным примерам ее использования относятся «Гамлет» (1992) – «dramma per musica по трагедии Шекспира» (согласно авторской жанровой характеристике), «Петербургские видения» для большого симфонического оркестра (1994), «Славянский концерт» для органа и струнного оркестра (1988), Симфония № 13 («Четыре стасима трагедии») для большого симфонического оркестра (2004), «Антигона» (2006) – «ораториальная опера по трагедии Софокла».

[6] «Нет никаких причин отменять последовательно возникшие формы старинной, классической и романтической музыки, полнокровно дожившие до середины XX века, а фактически и до наших дней <…> Коль скоро мы не собираемся отменять и запрещать тематизм как явление талантливой музыкальной образности, пусть в обновленном облике встанет и стройная архитектоника великих творений, живая и для сегодняшних композиций» [16, с. 17].

[7] Следует напомнить, что, по-видимому, первым понятие фазы стал использовать Э. Курт, введя определение «“фаза движения” как понятие мелодического движения» [20, с. 48]. Отталкиваясь от идеи Э. Курта, при этом не копируя ее, данное понятие активно используют в своих трудах В. Задерацкий [21], С. Петриков и Т. Золозова [22].

[8] Анализ «Мотетных инвенций» Слонимского представлен в специальной статье [23].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

С. Слонимский. «Лирические строфы». № 1 «Поздно вечером»



Пример 2

С. Слонимский. «Песни трубадуров». № 8 «Обратная песня»



Пример 3
С. Слонимский. Симфония № 29. III ч.



ЛИТЕРАТУРА

1. *Милка А. П.* Сергей Слонимский: монографический очерк. *Л.*–М.: Советский композитор, 1976. 112 с.
2. *Долинская Е. Б.* Музыкальная галактика Сергея Слонимского. СПб.: Композитор, 2018. 360 с.
3. *Валитова М. Г.* Стиль поздних симфоний С. М. Слонимского: дис. … канд. иск. (17.00.02). М., 2019. 231 с.
4. *Гаврилова Л. В.* Музыкально-драматическая поэтика С. М. Слонимского (парадигмы метатекста): исследование. Красноярск: КГАМиТ, 2002. 258 с.
5. *Черноморская С. Л.* Творчество Сергея Слонимского 1990–2000-х годов: эстетика, стиль: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). М., 2010. 24 с.
6. *Лобзакова Е. Э.* Знаменный распев в музыкально-стилевом пространстве ранних симфонических опусов С. Слонимского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 63–68.
7. *Зайцева Т. А.* Прожить бесконечно много жизней в одной! (беседа с С. М. Слонимским) // Сергей Слонимский – собеседник: [Интервью разных лет]. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Композитор, 2015. С. 20–27.
8. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке: Документальное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
9. *Слонимский С. М.* Парадоксы в современной музыке и в современной жизни: Несколько интервью. СПб.: Композитор, 2017. 40 с.
10. *Слонимский С. М.* «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии // Вопросы современной музыки: сб. ст. *Л.*: Музгиз, 1963. С. 179–202.
11. *Слонимский С. М.* Симфонии С. Прокофьева: Опыт исследования. М.–*Л.*: Музыка, 1964. 231 с.

12. *Слонимский С. М.* Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки: Заметки композитора. СПб.: Композитор, 2014. 16 с.
13. *Холопова В. Н.* Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 41–55.
14. *Дубинец Е. А.* Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. 316 с.
15. *Денисов Э. В.* Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 112–136.
16. *Слонимский С. М.* Мысли о композиторском ремесле. СПб.: Композитор, 2006. 28 с.
17. *Назайкинский Е. В.* Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии // С. С. Скребков: Статьи и воспоминания. М.: Советский композитор, 1979. С. 132–162.
18. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. 152 с.
19. *Слонимский С. М.* Мотетные инвенции для фортепиано. СПб.: Композитор, 2015. 20 с.
20. *Курт Э.* Основы линеарного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 306 с.
21. *Задерацкий В. В.* Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича: [исследование]. М.: Музыка, 1969. 272 с.
22. *Золозова Т. В.* Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970): исследование. Киев: Музычна Украина, 1989. 216 с.
23. *Чувилкин В. С.* О роли вариантности в творческом методе С. Слонимского на примере его фортепианного цикла «Мотетные инвенции» // Статьи молодых музыковедов. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. Вып. 5. С. 124–134.

REFERENCES

1. *Milka A.* Sergey Slonimskiy [Sergei Slonimsky]: monographic essay. Leningrad: Sovenskiy kompozitor, 1976. 112 p.
2. *Dolinskaya E.* Muzykal'naya galaktika Sergeya Slonimskogo [The Musical Galaxy of Sergei Slonimsky]. St. Petersburg: Kompozitor, 2018. 360 p.
3. *Valitova M.* Stil' pozdnikh simfoniy S. M. Slonimskogo [The style of S. Slonimsky's late Symphonies]: Ph. D. Thesis. Moscow, 2019. 231 p.
4. *Gavrilova L.* Muzykal'no-dramaticheskaya poetika S. M. Slonimskogo (paradigmy metateksta) [The musical-dramatic poetics of S. Slonimsky (Metatext paradigms)]: research work. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre, 2002. 258 p.
5. *Chernomorskaya S.* Tvorchestvo Sergeya Slonimskogo 1990–2000-kh godov: estetika, stil' [The creative work by Sergei Slonimsky in the 1990s and 2000s: Aesthetics and style]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 2010. 24 p.
6. *Lobzakova E.* Znamennyj raspev v muzykal'no-stilevom prostranstve rannikh simfonicheskikh opusov S. Slonimskogo [Znamenny chant in the musical-stylistic space of S. Slonimsky's early symphonic works]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 3. Pp. 63–68.
7. *Zaytseva T.* Prozhit' beskonechno mnogo zhizney v odnoy! (Beseda s S. Slonimskim) [To live countless lives in one! (The conversation with S. Slonimsky)]. In: Sergey Slonimskiy – sobesednik: Interv'yu raznykh let [Sergei Slonimsky – interlocutor: Interviews of different years]. The 2nd corr. and suppl. ed. St. Petersburg: Kompozitor, 2015. Pp. 20–27.
8. *Vlasova E.* 1948 god v sovetskoy muzyke: Dokumental'noe issledovanie [1948 in Soviet music: A documentary study]. Moscow: Klassika-XXI, 2010. 456 p.
9. *Slonimskiy S.* Paradoksy v sovremennoy muzyke i v sovremennoy zhizni: Neskol'ko interv'yu [Paradoxes in modern music and modern life: Some interviews]. St. Petersburg: Kompozitor, 2017. 40 p.
10. *Slonimskiy S.* «Pesn' o zemle» G. Malera i voprosy orkestrovoy polifonii [Gustav Mahler's "The Song of the Earth" and problems of orchestral polyphony]. In: Voprosy sovremennoy muzyki [Problems of modern music]: collected articles. Leningrad: Muzgiz, 1963. Pp. 179–202.
11. *Slonimskiy S.* Simfonii S. Prokof'eva: Opyt issledovaniya [The Symphonies by S. Prokofiev: A trial of study]. Moscow–Leningrad: Muzyka, 1964. 231 p.

12. *Slonimskiy S.* Razdum'ya o tret'em avangarde i putyakh sovremennoy muzyki: Zametki kompozitora [Reflections on the Third Avant-Garde and the paths of contemporary music: The reviews of composer]. St. Petersburg: Kompozitor, 2014. 16 p.
13. *Kholopova V.* Impul'sy novatorstva i kul'turnyj sintez v tvorchestve Sergeya Slonimskogo [Impulses of innovation and cultural synthesis in the works by Sergei Slonimsky]. In: Muzyka iz byvshego SSSR [Music from the former USSR]: collected articles. Moscow: Kompozitor, 1994. Part 1. Pp. 41–55.
14. *Dubinets E.* Znaki zvukov: O sovremennoy muzykal'noy notatsii [Sound Symbols: On modern musical notation]. Kiev: Gamayun, 1999. 316 p.
15. *Denisov E.* Stabil'nye i mobil'nye elementy muzykal'noy formy i ikh vzaimodeystvie [Stable and mobile elements of musical form and their interaction]. In: Denisov E. Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki [Modern music and problems of the compositional technique evolution]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. Pp. 112–136.
16. *Slonimskiy S.* Mysli o kompozitorskom remesle [Thoughts on the composer's craft]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 28 p.
17. *Nazaykinskiy E.* Rol' tembra v formirovanii temy i tematicheskogo razvitiya v usloviyakh imitatsionnoy polifonii [The role of timbre in the formation of the theme and thematic development in conditions of imitative polyphony]. In: S. S. Skrebkov: Stat'i i vospominaniya [S. Skrebkov: Articles and Reminiscences]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. Pp. 132–162.
18. *Slonimskiy S.* Burleski, elegii, difiramby v prezrennoy proze [Burlesques, elegies, and dithyrambs in despicable prose]. St. Petersburg: Kompozitor, 2000. 152 p.
19. *Slonimskiy S.* Motetnye inventsii: Dlya fortepiano [Motet Inventions: For Piano]. St. Petersburg: Kompozitor, 2015. 20 p.
20. *Kurt E.* Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya poliphoniya Bakha [Fundamentals of linear counterpoint: J. S. Bach's melodical polyphony]. Moscow: Muzgiz, 1931. 306 p.
21. *Zaderatskiy V.* Polifoniya v instrumental'nykh proizvedeniyakh D. Shostakovicha [Polyphony in the instrumental works by D. Shostakovich]: research work. Moscow: Muzyka, 1969. 272 p.
22. *Zolozova T.* Instrumental'naya muzyka poslevoennoy Frantsii (1945–1970) [Instrumental music of post-war France (1945–1970)]: research work. Kiev: Muzychna Ukraina, 1989. 316 p.
23. *Chuvilkin V.* O roli variantnosti v tvorcheskom metode S. Slonimskogo (na primere ego fortepiannogo tsikla «Motetnye inventsii») [On the role of variant tendency in S. Slonimsky's creative method (on the example of his piano cycle "Motet Inventions"]. In: Stat'i molodykh muzykovedov [Articles by Young Musicologists]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2018. Part 5. Pp. 124–134.

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

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

УДК 786.2:785.161 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_140*

Е. В. ЛУБЯНАЯ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФОРТЕПИАНО КАК ГЕНЕРАТОР И ТРАНСЛЯТОР В ИСТОРИИ ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена исследованию роли фортепиано в процессе эволюции стилей джазового искусства. Направленность исследования связана с преодолением устоявшейся логики рассмотрения фортепиано наряду с другими участниками джазовых составов. При этом аналитические наблюдения автора связаны с целым рядом функций, значимых для развития джазового исполнительства. Данные функции связаны с генерацией и трансляцией элементов джазовых стилей. Работы об аффордансах М. Туллберга, акторно-сетевой принцип Б. Латура и семиотические связи, описанные У. Эко, помогают установить, как фортепиано инициирует появление определенных элементов джазового языка, переносит их в новый контекст и обеспечивает успешную опознаваемость слушателями. Согласно семиотическому подходу, перенос стилевого элемента возможен там, где существует сообщество, способное декодировать его как значимый. Этим определяется избирательность переноса в различных культурных средах.

В исследовании продемонстрировано, каким образом функции генерации и трансляции, разделенные в начале XX века в творчестве разных исполнителей, к его концу становятся обязательными для деятельности современного джазового пианиста. Верификация модели охватывает широкий материал – от истоков джазового пианизма до творчества современных исполнителей.

В статье представлены четыре механизма интеграции – присвоение формы, присвоение принципа, стилевая аллюзия и генеративность через изоляцию, – позволяющие охарактеризовать в данном ключе не только исполнителей на фортепиано, но и других музыкантов джазовых ансамблей.

Особое внимание уделено творчеству О. Питерсона, которое демонстрирует устойчивую работу интермедиатора на протяжении пяти десятилетий, – он предстает музыкантом, передающим джазовый язык без трансформаций, невзирая на смены инструментария и исполнительского контекста.

Ключевые слова: джазовое фортепиано, генерация, трансляция, аффорданс, семиотика, энциклопедичность, джазовый пианизм, эволюция джазовых стилей.

Для цитирования: Лубяная Е. В. Фортепиано как генератор и транслятор в истории джазового искусства // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 140–150.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_140

E. LUBYANAYA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE PIANO AS A GENERATOR AND TRANSMITTER IN THE HISTORY OF JAZZ ART

This article examines the role of the piano in the evolution of Jazz styles. While the piano is traditionally viewed alongside other members of Jazz ensembles, the study highlights its additional, crucial functions in the development of Jazz performance – specifically, the generation and transmission of stylistic elements. Concepts such as M. Tullberg's affordances, B. Latour's actor-network theory, and the semiotic connections

described by U. Eco help explain how the piano generates elements of the Jazz language, transfers them to new contexts, and ensures their recognizability by listeners. From a semiotic perspective, the transfer of a stylistic element is possible only where a community exists that is capable of decoding it as meaningful; this determines the selectivity of such transfers across different cultural environments.

The study demonstrates how the functions of generation and transmission – which were often separated among different performers in the early 20th century – converged to become essential components of the modern Jazz pianist's role by the century's end. The model is validated through an analysis of material spanning from the origins of Jazz piano to the work of contemporary performers.

The article outlines four mechanisms of integration – appropriation of form, appropriation of principle, stylistic allusion, and generativity through isolation – which provide a framework for classifying not only Jazz pianists but also other instrumentalists in Jazz ensembles.

The work of Oscar Peterson serves as a specific case study, demonstrating the consistent role of an "intermediary" over five decades; he emerges as an agent who transmits the Jazz language without transformation, regardless of changes in instrumentation or performance context.

Keywords: Jazz piano, generation, transmission, affordance, semiotics, encyclopedic nature, Jazz pianism, evolution of Jazz styles.

For citation: Lubyanaya E. The piano as a generator and transmitter in the history of Jazz art. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 140–150.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_140

Для современной исследовательской литературы в области джаза традиционным является рассмотрение фортепиано в качестве одного из инструментов джазовых составов, с более или менее подробным описанием особенностей фактуры, гармонического языка, ритмических функций, отличительных черт импровизации и индивидуальных исполнительских стилей музыкантов. Однако, если осветить историю развития джазового исполнительства в указанном аспекте, возникает целый массив проблем, связанных с конкретизацией роли и функций фортепиано в джазовом искусстве.

Фортепиано изначально является полифункциональным инструментом, поскольку совмещает мелодическую, гармоническую, ритмическую, фактурную, импровизационную и ансамблевую функции в рамках одного исполнительского акта. Такое особое положение инструмента, с одной стороны, позволяет снять возможные ограничения, с другой, – оставляет неисследованными значительные области.

В каких джазовых стилях фортепиано выполняло инновационную роль, а в каких транслировало находки инструменталистов джазовых ансамблей в фортепианную плоскость? Почему функции фортепиано в ранний период формирования джазового искусства ярко проявились в условиях конкретного стилевого направления, а сегодня к пианистам в джазе предъявляются требования, связанные с овладением множественными стилями на одинаково высоком уровне? Какое определение будет означать современное переключение между стилями, а какое понятие будет применено к явлению локального стилевого профессионализма джазовых пианистов первой половины XX века? Ответы на эти вопросы не были представлены в поле исследований джазового исполнительства. Между тем именно фортепиано зачастую выступало в качестве «инициатора» возникновения нового музыкального языка и одновременно «посредника», активно «транслирующего» импульсы из других исполнительских практик и видов музыкального искусства.

Один из теоретиков джаза и идеологов «третьего течения» Г. Шуллер уделяет внимание фортепиано в связи с развитием гарлемского пианизма, исполнительских стилей и ансамблевой игры [1, p. 214–225]. В целом на протяжении его фундаментальных историко-аналитических трудов фортепиано рассматривается как составляющая конкретных исполнительских практик, ансамблей и биг-бэндов, а не как самостоятельный «инициатор» стилевых преобразований в истории джаза [1, p. 242–358; 2].

Труды, посвященные творчеству отдельных пианистов (Бад Пауэлл, Дюк Эллингтон, Телониус Монк, Билл Эванс, Сесил Тейлор и др.), а также конкретным фортепианным стилям джаза (рэгтайм, буги-вуги, страйд и др.), включают в себя детальные описания соответствующих явлений, однако совокупность аналитических наблюдений не выходит за рамки суммирования частных случаев, рассматриваемых в контексте эволюции джазового пианизма.

С проблематикой данной статьи отчасти перекликается работа С. Памеса, который стремится выявить связи между фортепианным письмом К. Дебюсси и творческими принципами

модального джаза и постбопа [3]. Указанное исследование отчасти позволяет приблизить общие рассуждения о влиянии внешних явлений на фортепианную джазовую практику к определенным аналитическим наблюдениям, однако автор в целом концентрирует внимание на технических элементах изложения, не рассматривая вопрос о значимой функции фортепиано в указанном процессе.

Явление перемещения, характеризуемое противоположной направленностью – из джазовой практики в академическую, – рассмотрено в работе Дж. Манна, которая посвящена творчеству Н. Капустина [4]. Ценные выводы, содержащиеся в работе, фиксируют процессы ассимиляции джазовых идиом в рамках академических форм, однако уникальность творческого мышления российского композитора не позволяет усматривать здесь какие-либо тенденции или закономерности.

В отечественном исследовательском поле проблема соприкасается с работами по методике обучения импровизации, которые ориентируются на теоретическое осмысление импровизационной практики. К примеру, Р. Столяр фиксирует институциональные факторы освоения импровизации в России и рассматривает импровизационное мышление как самостоятельный предмет обучения [5, с. 6–10], не акцентируя внимание на процессах перемещения элементов музыкального языка джаза из области пианизма или в указанную сферу.

Стилевые механизмы *фьюжн* как зоны взаимодействия джаза и популярной музыки освещены в исследовании, которое характеризует многообразные проблемы, связанные с принципиально «синтезирующей» природой данного стиля и декларируемой принадлежностью фьюжн к различным видам современного музыкального искусства. При этом, однако, не конкретизируется действительная роль фортепиано в освещаемых процессах [6].

Обзор упомянутых исследований указывает на отсутствие теоретических изысканий, призванных определить роль и функции фортепиано в развитии джаза и мотивировать процессы, обусловливающие появление языковых новаций и внедрение «чужих» элементов в исполнительскую практику джазового пианизма.

Бифункциональная природа джазового фортепианного исполнительства реализуется посредством двух взаимосвязанных процессов: *генеративная функция* связана с возникновением и «материализацией» стилевых сдвигов изнутри фортепианной практики в джазе, *трансляционная* – с перемещением внешних художественных импульсов в джазовый контекст. Рождение нового и воспроизведение заимствованного могут внешне обнаруживать сходство, однако структурные свойства, предопределяющие своеобразие каждой из упомянутых функций, позволяют их дифференцировать. Особого внимания заслуживает отечественная музыкальная практика, в которой условия функционирования джазового искусства подчинялись закономерностям, отличным от США.

Четыре обозначаемых и характеризуемых пути интеграции «чужого» материала в джазовую фортепианную практику – присвоение принципа, присвоение формы, стилевая аллюзия без цитирования, генеративность посредством изоляции – описывают механизм указанного процесса на различных этапах развития джазового искусства.

Теория аффордансов М. Туллберга, исходя из ее соотнесенности с музыкальным материалом, аргументирует структурную предзаданность двойной роли фортепиано и совокупного рассмотрения соответствующих возможностей, независимо от намерений исполнителя [7]. Акторно-сетевая теория Б. Латура включает в себя критерии, содействующие разграничению генерации и имитации с помощью коррелятивной пары «медиатор – интермедиатор» [8]. Семиотика У. Эко – в особенности его концепция открытого произведения – позволяет рассматривать эволюцию джазового пианизма как знаковой системы [9].

Генеративная функция фортепиано позиционируется на ранних этапах становления джаза – она реализуется как структурное следствие природы названного инструмента, а не специфически-индивидуальное свойство отдельных виртуозов. Так, переход от рэгтайма, первого «официального» музыкального стиля США, к страйду представляет собой не столько определенный стилевой сдвиг, сколько принципиальное, качественное преобразование фортепианного языка. Э. Берлин рассматривает указанный переход как «точку разрыва»: рэгтайм легализовал синкопу на клавиатуре и создал устойчивый репертуарный тезаурус в пределах нотного текста [10, p. 11–13]. Страйд, невзирая на его стилевую локальность, способствовал формированию автономной фактурной логики партии левой руки за пределами формулы «бас–аккорд» и целенаправленному выдвижению партии правой руки в пространство вариативности, что подразумевало главенство импровизационного начала, заведомо отграничивающего джазовое исполнительство от других видов музыкальной культуры. Пианисты страйда Джеймс Пи Джонсон, Фэтс Уоллер, Уилли Лайон Смит вводили в фортепианную практику элементы, которых

рэгтайм не знал, – полифонизированную фактуру, расширенные гармонические обороты, ритмическую асимметрию.

С. Браун, автор фундаментальной биографии Дж. П. Джонсона, отмечает, что страйд может быть трактован как принципиально иной тип не только фортепианного, но и в целом инструментального мышления; именно благодаря страйду утверждается позднейший статус фортепиано как автономного голоса, позиционирующего и утверждающего новые стилевые нормы [11, p. 119–141].

Наряду со страйдом, буги-вуги репрезентировал иной тип генерации, характеризуемый преобладанием остинатной моторности и редукцией фактурного объема. П. Силвестер пишет о фактуре партии левой руки как о решающем признаке данного стиля, на основе которого развертывается свободная импровизация партии правой руки [12, p. 4–5]. Буги-вуги как стилевое явление демонстрировало своеобразные афро-диаспорические ритмические модели, используя эмпирические каналы и минуя их нотную фиксацию, свойственную предшествующему рэгтайму. Таким образом, страйд генерировал новации путем усложнения музыкального языка, буги-вуги – посредством телесной энергетики и подчеркнутой экономии музыкальных средств.

Дюк Эллингтон способствовал утверждению генеративной функции на качественно новом уровне. Он также формировался в русле традиций страйд-пиано – самодостаточного стиля, в котором фактура одного инструмента воспроизводит звучание целого ансамбля: бас, гармоническое сопровождение, ритм и мелодию одновременно [13, p. 70–71]. Указанный принцип фактурной самодостаточности впоследствии реализовался и в аранжировках Эллингтона; здесь каждая группа инструментов выполняет определенную функцию, подобно тому, как различные функции распределяются между партиями левой и правой рук пианиста в страйд-композициях. Присущий Эллингтону подход, связанный с адресацией сольных эпизодов конкретным музыкантам, а не инструментам оркестра, в равной степени является продолжением клавиатурного мышления. Здесь фортепиано выступает в качестве организующего фактора, тогда как оркестровое пространство уподобляется расширенной и «очеловеченной» тембровой проекции рояля.

В бибопе указанная генеративная функция инструмента реализовалась посредством двух крайних форм, подразумевающих четкие различия. Как известно, благодаря творческим устремлениям Бада Пауэлла уникальное линеарное мышление Чарли Паркера материализовалось в плоскости джазового пианизма – акт, который может расцениваться как трансляция. Но, по существу, этот процесс явился генерацией, поскольку фортепианная версия бибопа обрела конкретное фактурное воплощение, ритмику, логические принципы взаимодействия рук. Исходя из этой новой парадигмы, в дальнейшем протекало развитие джазового фортепианного исполнительства – вплоть до наших дней. Г. Рэмси, автор обстоятельного жизнеописания Б. Пауэлла, именует гениальность этого музыканта «продуктом своего времени, места и художественной позиции» [14, p. 13]. Утверждаясь в границах формирующегося стиля бибоп, Пауэлл использовал фортепиано с максимальным размахом, благодаря чему входящий сигнал мог преображаться до неузнаваемости. Вот почему, согласно типологии Б. Латура, Пауэлл явился не интермедиатором, а медиатором, поскольку интермедиатор передает входящий сигнал без его преобразования, в то время как медиатор трансформирует сигнал – до определенного момента, когда итог уже заведомо не соотносится с предзаданной суммой исходных параметров. Пауэлл не просто озвучил новый джазовый вокабуляр исполнителей на духовых инструментах, но и переработал его, учитывая специфику фортепиано (независимость рук, иной тип звукоизвлечения, артикуляции, фразировки и т. п.). Таким образом, исполнительство обогатилось важнейшими качествами, не присутствовавшими во «входном сигнале» [8, p. 39].

Другой выдающийся представитель бибопа, Телониус Монк, генерирует собственный уникальный синтаксис, не встречавшийся ранее в творческой практике джазового исполнительства, – кластерные акценты, стратегические паузы, угловатые мелодические линии, подчеркивающие стремление к «деконструкции» общепринятых структурных элементов тональной музыки.

Как утверждала пианистка Мэри Лу Уильямс, отзываясь о Монке и других первопроходцах бибопа, они сознательно усложняли музыкальный язык, защищая его от «кражи» белыми музыкантами [цит. по: 15, p. 351]. Быть может, соответствующие проявления расовой неприязни коренятся еще глубже – не только музыкантов, но и промоутеров не следовало допускать к «святая святых» рождающейся новой музыки… В целом этот стиль стал переломным моментом в истории джазового искусства первой половины XX столетия, – равно как и важнейшим импульсом к развитию джазового исполнительства последующих лет.

Во второй половине XX века одним из новаторов джазового фортепианного исполнительства

явился Билл Эванс. Его генеративные устремления реализовались в ансамблевых взаимодействиях. Так, в фортепианном трио Эванс отказался от выдержанной аккомпанирующей функции других инструментов и солирования рояля, утверждая мелодическое равноправие всех участников. Не случайно Й. Берендт назвал трио Эванса первым джазовым ансамблем, «играющим "трехмерно"» [16, p. 376]. Эта показательная метафора запечатлела принципиально важный выход за пределы функциональных ограничений не только для фортепиано, но и для всех исполнителей в сфере джаза. В дальнейшем указанный принцип обусловил важнейшие особенности прогрессивных стилей второй половины XX века – модального джаза, фри-джаза и др.

Сесил Тейлор, один из адептов фри-джаза, тяготел к весьма радикальной трактовке системы звуковой организации. В соответствующих генеративных устремлениях он последовательно отказывался от конвенциональной гармонической системы, заменяя ее кластерной, перкуссионной логикой. Характеризуя пианизм Тейлора, В. Уилмер отмечает, что в игре данного музыканта джазовой перкуссионной интенсивности сопутствовали элементы европейского авангарда [17, p. 53–73]. Исходя из этого, в исполнительстве Тейлора как бы взаимодействовали два непереводимых языка, благодаря диалогу которых сформировался третий. Он не может быть сведен ни к одному из упомянутых источников, но его возникновение в целостном инструментальном пространстве оказалось возможным благодаря «диалогу» различных явлений одной эпохи, порожденных генеративным потенциалом рояля.

Ответ на самоочевидный вопрос – почему все эти новации зарождаются и развиваются на «территории» фортепиано – содержится в теории аффордансов М. Туллберга [7]. Согласно его рассуждениям, именно рояль, благодаря клавиатурной симметрии, видимой доступности всего звукового диапазона, обширным педальным ресурсам и полифонической самодостаточности, по сравнению с одноголосными или ударными инструментами джазовых составов остается единственным полем для реализации генеративных устремлений на любом уровне музыкальной ткани и, что представляется наиболее важным в контексте рассматриваемой проблемы, – на нескольких уровнях одновременно. Вот почему для мышления пианиста оказываются характерными последовательное выстраивание гармонической вертикали, соотнесенность мелодических линий, целенаправленное развертывание басового голоса, управление фактурой в рамках «единовременного» исполнения.

Трансляционная функция фортепиано также обусловливается указанным потенциалом инструмента. Основными источниками при этом являются академическая музыка, популярная культура, фольклор разных стран. Распространенные механизмы соответствующих видов синтеза, реализуемых в плоскости джазового фортепианного исполнительства, освещены в специальной работе [18]; здесь же представляется необходимым рассмотреть процесс собственно трансляции, отделяемой от генерации. В упомянутом выше исследовании С. Памеса [3] характеризуются конкретные элементы импрессионизма, фигурирующие в произведениях К. Дебюсси и адаптированные джазовым пианизмом благодаря творчеству Билла Эванса: кварто-квинтовые наслоения, педальные тоны, «парящие» верхние структуры и др. Однако наиболее важной преемственной чертой в данном случае является гармоническое «…осмысление нот, содержащихся в аккорде, и способность перераспределять их» по-иному в сравнении с терцовой структурой [3, p. 81]. Согласно комментарию исследователя, Эванс воспринял от импрессионистов важнейший принцип организации гармонической вертикали, определил его границы, противопоставил исконной терцовой природе аккордов и фактически утвердил в качестве приоритетного. Используя терминологию Б. Латура, этот процесс можно именовать медиацией, поскольку интермедиатор передает некое знание без его преобразования [8, p. 39], тогда как «итоговый» материал, являющийся музыкальным языком модального джаза или бибопа, принципиально расходится с предшествующими «истоками».

Механизм «авторизации» способа мышления обнаруживается и в других сферах джаза. Барочно-классическая линия Д. Брубек – Н. Капустин – Ф. Херш (подразумевается не линейная связь между авторами, но эволюционная прямая, характеризующая развитие джазового фортепианного искусства) репрезентирует следующий тип присвоения архитектурных (структурных) моделей, когда в фортепианную практику транслируется форма. Среди наиболее востребованных в джазе образцов такого рода – фуга, прелюдия, этюдный цикл, рондо и т. п. Творчество Н. Капустина в указанном ряду является «пограничной» формой, поскольку автор всецело ассимилирует джазовую гармонию в академической композиции без учета импровизационности (Дж. Манн пишет об этом: «Композитор использует язык джазовой импровизации, но не импровизирует» [4, p. 2]). В произведениях Капустина джазовые идиомы представляют собой интонационный

материал, подчиняемый логике сонатного цикла, прелюдии, этюда и других традиционных академических форм. Именно в данном случае предлагаемая модель исследования подвергается радикальной проверке, обнаруживая парадоксальные результаты: с точки зрения джазового исполнительства Капустин выступает обратным транслятором, перемещая музыкальный язык джаза в независимую среду, а по отношению к академической музыкальной традиции он – генератор, который инициирует процесс композиционного синтеза, не существовавшего ранее. Исходя из этого, творчество Капустина является образцом, в котором генерация и трансляция не являются противоположностями, а становятся двумя характеристиками одного процесса.

Очередная зона, позволяющая осмыслить природу трансляции, – аккомпанемент как значимый фактор блюзового пианизма первой половины XX века, который транслирует в фортепианное исполнительство различные составляющие: элементы вокальной драматургии джаза (риторические обороты, повторения, смещения акцентов, свободную трактовку ритма и др.), а также перкуссионные характеристики ударных. В связи с этим А. Барака отмечает, что ранние блюзовые пианисты «использовали фортепиано в перкуссионной и вокальной манере» [19, p. 90]. Иными словами, исполнительство проявило тяготение к репрезентации вокальной и перкуссионной логики, по сути, отказавшись от демонстрации технических возможностей фортепиано.

Третья зона связана с взаимодействием джаза и популярной музыки. Начиная с 1970-х гг., этот процесс вызывал многочисленные споры и разногласия, неизменно оставаясь важнейшим, определяющим фактором развития позднейших направлений джазового искусства. Характеристика роли и стилевых границ музыки *фьюжн*, явившейся лабораторией вышеуказанного синтеза, представлена в специальном исследовании [6]. Один из лидеров этого направления – пианист Х. Хэнкок, ранее преодолевший коллизии модального джаза, обратился к соответствующим экспериментам, обладая фундаментальными знаниями. На указанной основе в дальнейшем осуществлялась трансляция джазовых элементов в различные сферы – фанк, хип-хоп, фьюжн и электронные стили поп-музыки. При этом Хэнкок утверждал принципы импровизации, диалога, джазовой свободы в четко отграниченных стилевых структурах, отмечая: «Джазовый фьюжн – своеобразное явление. Он использовал элементы джаза и форм поп-музыки, но в результате создал собственную идиому» [цит. по: 20, p. 15].

Три описываемых зоны взаимодействия – джаз и академическая традиция, джаз и фольклор, джаз и поп-музыка – оказываются равноправными участниками обозначенного процесса. В каждом случае трансляция порождает новые, не существовавшие ранее формы исполнительства. Трансляционная функция в джазовом пианизме обнаруживает индифферентность к эстетическим достоинствам «первоисточника», будучи реализуемой благодаря инструментальным свойствам фортепиано – упоминаемым выше аффордансам.

Следует подчеркнуть особое положение отечественного джаза, поскольку режим его функционирования оказался весьма специфическим. Джазовые новации проникали в СССР затрудненно и с видимыми ограничениями, благодаря отдельным радиоперехватам, редким гастролям и записям, как правило, минуя институциональные каналы, которые в США способствовали распространению джазового искусства. Советский джаз обрел подобающую легитимность лишь в 1970-х годах благодаря его «включенности» в пространство эстрадной музыки [21]. Этот фактор приобрел значение своеобразного «фильтра», предопределявшего, какая именно музыка будет транслироваться и в каком контексте она может фигурировать. Таким образом, в советском культурном пространстве трансляционная функция фортепиано оказалась зависимой от внемузыкальных предпосылок. (Разумеется, этот вывод может быть сделан только с учетом определенных советских реалий, тогда как материалы по истории американского джаза свидетельствуют об изначально открытом доступе к соответствующим источникам.)

Действие советского «фильтра» прослеживается в современной публикации, характеризующей стиль О. Питерсона как «исключительно демократичный по отношению к неподготовленному слушателю» [21, с. 30]. Питерсон демонстрировал экспансивную манеру, блистательную виртуозность, что соответствовало традиционным толкованиям пианизма в целом. Вместе с тем, музыкальный язык Т. Монка или Б. Пауэлла оставался непонятым в силу крайней сложности его декодирования, а любое сопоставление творчества указанных мастеров с академической фортепианной традицией провоцировало непонимание и отторжение вместо одобрения. Исходя из этого, отечественная фортепианная джазовая практика транслировала то, что поддавалось восприятию с учетом обозначенного «фильтра». Так, Л. Чижик воспроизвел характерные особенности композиций О. Питерсона (от фактурных решений до формата в целом) на протяжении своего альбома 1977 г. «Джордж Гершвин.

Популярные мелодии». Среди «питерсоновских» элементов, прослеживаемых в игре Чижика, могут быть упомянуты развернутые фортепианные интродукции, ритмические дублировки, импровизационные соло протяженностью 4 или 8 тактов, орнаментика, хроматические опевания, позиционные фигурации и др. (сходные элементы встречаются также у Даниила Крамера, однако при этом они, как правило, подчиняются его собственной исполнительской драматургии).

Совокупность рассмотренных случаев позволяет зафиксировать следующие механизмы трансляции в джазовую среду: *присвоение формы*, когда музыкант мыслит в рамках академической модели вместо простой ее имитации (творчество Д. Брубека, Н. Капустина, Ф. Херша и др.); *присвоение принципа* – из чуждой сферы вычленяется некий способ организации музыкального материала (на уровне структуры, гармонии и др.), в духе Б. Эванса с его импрессионистскими опытами; *стилевая аллюзия без цитирования*, воспроизводящая характерные черты мышления определенной эпохи посредством использования определенной ритмики, фразировки, фактуры и др. Четвертый принцип интеграции, позиционируемый особо, – *генеративность в условиях изоляции*; при этом ограниченный доступ к источнику способствует преобразованию трансляционного процесса в самостоятельный творческий акт. Указанной логике подчинено формирование авангардного синтаксиса в творчестве советских музыкантов В. Ганелина, В. Чекасина, С. Курехина, при отсутствии контактов с экспериментальной практикой джазового авангарда обратившихся к аналогичным «ресурсам» академического экспериментализма, фольклора и смежных музыкальных практик (музыки театра и т. д.). В подобных случаях то, что подлежит трансляции, менее явно определяется художественным замыслом пианиста.

Совмещение функций: от разделения к интеграции. На протяжении первой половины XX века генеративная и трансляционная функции были четко разделены между авторитетными представителями и конкретными периодами развития джазового исполнительства. Так, рэгтайм заимствовал маршевые формы из европейской музыкальной традиции, оформляя их посредством нотной записи и создавая новый тип фортепианной фактуры; страйд и буги-вуги отказались от нотации, сделав акцент на преобразованиях функций обеих рук; вслед за этим Д. Эллингтон транслировал фортепианное мышление в оркестровый формат; блюзовый фортепианный аккомпанемент инициировал внедрение вокальной и перкуссионной агогики в джазовый пианизм. Каждое из упомянутых направлений динамично развивалось в собственном пространстве, демонстрируя продуктивность такого обособления и, в то же время, невозможность открытого обмена между вновь найденными формами исполнительства. Во второй половине XX века деятельность пианистов обнаруживает тяготение к совмещению нескольких самостоятельных процессов генерации/трансляции.

Например, Херби Хэнкок сочетал свободное владение стилевыми закономерностями модального джаза и постбопа с элементами джазового R&B, тогда как интересы его современника Чика Кориа сосредоточивались в области соединения джаза и сальсы. Это позволяет выявить различия в способах взаимодействия генеративной и трансляционной функций в творчестве названных музыкантов.

Так, у Ч. Кориа указанные функции совмещались по горизонтали – каждый новый проект исполнителя транслировал элементы отдельной стилевой зоны (латиноамериканская ритмика, моцартовская форма, электронные звуковые новации, фьюжн и т. д.), вместе с тем генерируя новый музыкальный язык, который не мог быть сформирован из этих источников напрямую. В его композиции «Spain» данная схема реализуется в миниатюре: мелодика, гармония, ритм и фактура одновременно содержат элементы бибопа, фламенко, академической музыкальной традиции, не совпадая ни с одним из этих направлений.

Напротив, у Х. Хэнкока отмеченные функции сочетались по вертикали, посредством наслоения стилевых зон друг на друга. Его «электрический» период – от альбома «Mwandishi» (1971) через «Head Hunters» (1973) к «Future Shock» (1983) – представляется последовательной трансляцией рока, фанка и электроники в джазовое исполнительство, причем каждый заимствуемый элемент изменяется музыкантом до неузнаваемости. Известный трек «Chameleon», на первый взгляд, ориентируемый на стилистику фанка, сочетает в себе фанковый грув, гармонические закономерности постбопа, модальную свободу импровизационных разделов, – все это немыслимо в традиционном фанке.

Принципиальное различие между подходами Кориа и Хэнкока заключается в том, что у Кориа генерация и трансляция соотносятся на уровне хронологически смежных проектов, а у Хэнкока это происходит внутри одной композиции.

Приводимые наблюдения о творчестве прославленных музыкантов конца XX – начала XXI вв. указывают на феномен *пианистической энциклопедичности* – способности интегрировать в единое художественное целое множество сти-

левых систем. Следующее поколение джазовых пианистов репрезентирует новый этап развития: то, что у Кориа порождалось индивидуальными озарениями, у Хэнкока – философским выбором, в наше время становится едва ли не общепринятым, повсеместно ожидаемым музыкальным явлением. Пианист Роберт Гласпер утверждает: современники нередко «убивают живых, чтобы восхвалить мертвых» [цит. по: 22, p. 216]. Его позиция свидетельствует о ярко выраженной тенденции наших дней: не склонный к трансляции генератор рискует замкнуться в собственном музыкальном языке, в то время как транслятор, лишенный генеративного импульса, может так и остаться «копиистом». Профессиональная норма современного пианиста подразумевает необходимость параллельного развертывания в творческой деятельности двух функций одновременно.

Интересным образцом в контексте заявленной темы исследования представляется наследие Оскара Питерсона. Причины обращения к нему – видимое отсутствие эволюции в творчестве знаменитого пианиста. Сравнивая его альбомы 1950-х и 1990-х гг., мы убеждаемся в отсутствии кардинальных различий, связанных с выбором средств музыкального языка; даже обращение музыканта к электронным клавишным инструментам не повлекло за собой пересмотра исполнительской манеры. Музыкант объяснял это ожиданиями публики, коммерческими факторами, однако в указанной ситуации допустимо говорить о проявлении одной из тенденций, упоминаемых в акторно-сетевой теории Б. Латура. Исследователь сопоставляет медиатора, склонного к преобразованиям входящих сигналов, с интермедиатором, который «переносит значение или силу без трансформации» [8, p. 39]. Так, Питерсон не воссоздает конкретные особенности джазовых стилей, хотя его игра насыщена элементами страйда, рэгтайма, буги-вуги, блюза, госпела, свинга и бибопа, но своеобразно запечатлевает «словарь» джазового пианизма, формировавшийся на протяжении полувека и репрезентируемый в технически безупречной и доступной для широких масс форме без существенных изменений тех или иных элементов. Названная функция не является второстепенной по отношению к описанным ранее, так как именно благодаря ей джазовый язык удостоился признания не только у почитателей, но и в среде безразличных или враждебно настроенных к нему слушателей. А для отечественной музыкальной практики именно творчество Питерсона оказалось внешним источником, продуктивно содействовавшим формированию советского фортепианного джазового исполнительства.

Оппозиция генератора и транслятора характерна не для всех пианистов джаза, а только для тех, кто обновляет собственную манеру высказывания или границы стиля; третий тип музыканта – интермедиатор – сохраняет и распространяет вновь созданное. Таким образом, генератор создает новый язык, транслятор расширяет его за счет привлекаемых внешних источников, интермедиатор популяризирует локальные достижения генератора и транслятора, благоприятствующие выходу исполнительства на очередной виток развития.

Своеобразным теоретическим комментарием к рассуждениям автора является семиотическая концепция У. Эко [9], родственная универсальной системе кодирования и декодирования, которая полагается в основу джазового музицирования. Специфика сокращенной записи гармонии, ритмические условности, фразировка и агогика изначально кодируются в обозначении стиля композиции (swing, bebop, funk, latin и т. д.); позднее исполнитель декодирует эти параметры – лишь в той мере, в какой он осмыслил, прочувствовал и технически освоил данный стиль. В рассматриваемом контексте творческое наследие Ч. Кориа и Х. Хэнкока представляется неким семиотическим многоязычием, которое становится их собственным языком, формируемым исходя из художественных целей музыкантов (горизонтально или вертикально). Роль генератора в этом случае – создание новых знаков, транслятора – перевод этих знаков из одной стилевой системы в другую, энциклопедиста – владение множеством таких систем.

В целом, обозначенные выше модели генератора, транслятора и интермедиатора весьма наглядно позиционируются и рассматриваются на материале более чем столетнего развития джазового фортепианного искусства. Главным результатом подобного исследования становится описание исторической динамики развития джазового фортепианного исполнительства. Начиная с рэгтайма, где соответствующие модели еще не ясно различимы (поскольку генерация синкопированной фактуры одновременно транслирует стилевые признаки европейских маршей), генеративный и трансляционный подходы явственно прослеживаются в творчестве ряда авторитетных музыкантов, различных институциональных контекстах и стилях. Далее, во второй половине XX века, упомянутые функции взаимодействуют посредством трансляционного внедрения элементов бибопа (Б. Пауэлл) и генеративного утверждения локализованного музыкального языка (Т. Монк), транслируемого импрессионистского подхода к созвучиям и генеративного принципа ансамблевого

взаимодействия (Б. Эванс). На протяжении последней трети века эти функции сопрягаются в творчестве Ч. Кориа и Х. Хэнкока, благодаря чему сегодня в качестве профессиональной базы для самореализации джазовых пианистов выступает энциклопедизм.

Основные пути осуществления этого процесса соотносятся с четырьмя интегративными механизмами – присвоением формы, присвоением принципа, стилевой аллюзией без цитирования и генеративностью, реализуемой посредством изоляции. Значимыми факторами становятся теория аффордансов (мотивирующая роль фортепиано как носителя указанных функций), акторно-сетевая теория (дифференцирующая подлинную генерацию и передачу без преобразования), семиотика (описывающая исторические трансформации и условия передачи кодов/стилей).

Предлагаемая исследовательская «оптика» позволяет использовать соответствующие модели в качестве аналитического инструментария при изучении определенных джазовых дисциплин (прежде всего – курса импровизации), в которых названная «оптика» позволит упорядочить традиционный процесс усвоения значимых элементов чужого и формирования собственного музыкального языка.

Будущие перспективы указанных исследований могут быть связаны с расширением охватываемого художественного материала исходя из новейших тенденций, представленных в развитии мирового джазового исполнительства, что повлечет за собой углубленное осмысление данной проблематики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Schuller G.* Early Jazz: Its Roots and Musical Development. New York: Oxford University Press, 1968. 401 p.
2. *Schuller G.* The Swing Era: The Development of Jazz, 1930–1945. New York: Oxford University Press, 1989. 919 p.
3. *Pamies S.* Deconstructing Modal Jazz Piano Techniques: The Relation between Debussy's Piano Works and the Innovations of Post-Bop Pianists // Jazz Education in Research and Practice. 2021. Vol. 2. No. 1. Pp. 76–105.
4. *Mann J. E.* Red, White, and Blue Notes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin: DMA diss. Cincinnati: University of Cincinnati, 2007. 76 p.
5. *Столяр Р. С.* Современная импровизация: Практический курс для фортепиано. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2010. 160 с.
6. *Лубяная Е. В.* Значение музыки фьюжн в истории развития джазового искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 6. С. 80–88.
7. *Tullberg M.* Affordances of Musical Instruments: Conceptual Considerations // Springer Handbook of Systematic Musicology / ed. by R. Bader. Berlin: Springer, 2018. Pp. 457–476.
8. *Latour B.* Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford – New York: Oxford University Press, 2005. 301 p.
9. *Eco U.* The Open Work. Cambridge: Harvard University Press, 1989. 285 p.
10. *Berlin E. A.* Ragtime: A Musical and Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1980. 248 p.
11. *Brown S. E.* James P. Johnson: A Case of Mistaken Identity. Metuchen: Scarecrow Press, 1986. 567 p.
12. *Silvester P. J.* The Story of Boogie-Woogie: A Left Hand Like God. Lanham: Scarecrow Press, 2009. 461 p.
13. *Hasse J. E.* Beyond Category: The Life and Genius of Duke Ellington. New York: Simon & Schuster, 1993. 479 p.
14. *Ramsey G. P.* The Amazing Bud Powell: Black Genius, Jazz History, and the Challenge of Bebop. Berkeley: University of California Press, 2013. 254 p.
15. *DeVeaux S.* The Birth of Bebop: A Social and Musical History. Berkeley: University of California Press, 1997. 563 p.
16. *Berendt J.-E., Huesmann G.* The Jazz Book: from ragtime to the 21st century. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 2009. 669 p.
17. *Wilmer V.* As Serious as Your Life: Black Music and the Free Jazz Revolution, 1957–1977. London: Serpent's Tail, 1992. 296 p.
18. *Лубяная Е. В.* Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности: дис. … канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2014. 171 с.
19. *Baraka A.* Blues People: Negro Music in White America. New York: William Morrow, 1963. 244 p.

20. *Fellezs K.* Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion. Durham: Duke University Press, 2011. 312 p.
21. *Шак Ф. М., Лубяная Е. В.* Стиль Оскара Питерсона в призме отечественного джазового пианизма // Вестник МГИМ им. А. Г. Шнитке. 2024. № 1. С. 28–40.
22. *Beuttler B.* Make It New: Reshaping Jazz in the 21st Century. Ann Arbor: Lever Press, 2019. 320 p.

REFERENCES

1. *Schuller G.* Early Jazz: Its Roots and Musical Development. New York: Oxford University Press, 1968. 401 p.
2. *Schuller G.* The Swing Era: The Development of Jazz, 1930–1945. New York: Oxford University Press, 1989. 919 p.
3. *Pamies S.* Deconstructing Modal Jazz Piano Techniques: The Relation between Debussy's Piano Works and the Innovations of Post-Bop Pianists. In: Jazz Education in Research and Practice. 2021. Vol. 2. No. 1. Pp. 76–105.
4. *Mann J. E.* Red, White, and Blue Notes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin: DMA diss. Cincinnati: University of Cincinnati, 2007. 76 p.
5. *Stolyar R.* Sovremennaya improvizatsiya: Prakticheskiy kurs dlya fortepiano [Modern improvisation: A practical course for piano]. St. Petersburg: Planeta Muzyki – Lan', 2010. 160 p.
6. *Lubyanaya E.* Znachenie muzyki fyuzhn v istorii razvitiya dzhazovogo iskusstva [The significance of fusion music in the history of Jazz art]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Vaganovoy [Bulletin of A. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2024. No. 6. Pp. 80–88.
7. *Tullberg M.* Affordances of Musical Instruments: Conceptual Considerations. In: Springer Handbook of Systematic Musicology. Ed. by R. Bader. Berlin: Springer, 2018. Pp. 457–476.
8. *Latour B.* Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford – New York: Oxford University Press, 2005. 301 p.
9. *Eco U.* The Open Work. Cambridge: Harvard University Press, 1989. 285 p.
10. *Berlin E. A.* Ragtime: A Musical and Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1980. 248 p.
11. *Brown S. E.* James P. Johnson: A Case of Mistaken Identity. Metuchen: Scarecrow Press, 1986. 567 p.
12. *Silvester P. J.* The Story of Boogie-Woogie: A Left Hand Like God. Lanham: Scarecrow Press, 2009. 461 p.
13. *Hasse J. E.* Beyond Category: The Life and Genius of Duke Ellington. New York: Simon & Schuster, 1993. 479 p.
14. *Ramsey G. P.* The Amazing Bud Powell: Black Genius, Jazz History, and the Challenge of Bebop. Berkeley: University of California Press, 2013. 254 p.
15. *DeVeaux S.* The Birth of Bebop: A Social and Musical History. Berkeley: University of California Press, 1997. 563 p.
16. *Berendt J.-E., Huesmann G.* The Jazz Book: from ragtime to the 21st century. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 2009. 669 p.
17. *Wilmer V.* As Serious as Your Life: Black Music and the Free Jazz Revolution, 1957–1977. London: Serpent's Tail, 1992. 296 p.
18. *Lubyanaya E.* Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov: istoki, tendentsii, individual'nosti [Piano in Jazz at the turn of the 20th–21st centuries: origins, tendencies, individualities]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2014. 171 p.
19. *Baraka A.* Blues People: Negro Music in White America. New York: William Morrow, 1963. 244 p.
20. *Fellezs K.* Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion. Durham: Duke University Press, 2011. 312 p.
21. *Shak F., Lubyanaya E.* Stil' Oskara Pitersona v prizme otechestvennogo dzhazovogo pianizma [Oscar Peterson's style in the light of Russian Jazz pianism]. In: Vestnik MGIM im. A. G. Shnitke [Bulletin of A. Schnittke Moscow State Institute of Music]. 2024. No. 1. Pp. 28–40.
22. *Beuttler B.* Make It New: Reshaping Jazz in the 21st Century. Ann Arbor: Lever Press, 2019. 320 p.

Лубяная Елена Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадно-джазовой музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
mselen@mail.ru
ORCID 0000-0002-7280-8629

Elena V. Lubyanaya
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Popular and Jazz Music Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
mselen@mail.ru
ORCID 0000-0002-7280-8629

УДК 782.1+782.8 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_151*

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СОВРЕМЕННЫЕ ПУБЛИКАЦИИ *ЛИБРЕТТО* В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЙ ПО ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МЮЗИКЛА

Публикуемая статья посвящена современным отечественным публикациям по истории мюзикла, относящимся к области либреттологии. В центре внимания исследователя пребывают недавно опубликованные собрания сочинений авторитетных российских драматургов и либреттистов Ю. Димитрина и М. Розовского, на протяжении более чем полувека весьма продуктивно сотрудничавших с музыкальным театром и фактически стоявших у истоков мюзикла и рок-оперы в Советском Союзе. О значимости этих жанров в творчестве упомянутых авторов наглядно свидетельствуют группировка соответствующих текстов, а также весьма содержательных комментариев к ним в отдельных томах с лаконичным заглавием «Мюзикл» («Мюзиклы»). Ярко выраженная информативность названных публикаций, впервые столь масштабно и многогранно репрезентирующих процесс возникновения и развития приоритетных сфер отечественного легкожанрового музыкального театра 1970–2010-х годов, не исчерпывается видимой общедоступностью литературной составляющей целого ряда исторически значимых проектов (Ю. Димитрин – «Орфей и Эвридика», «Фламандская легенда»; М. Розовский – «Бедная Лиза», «История лошади», «Убивец»/«Преступление и наказание», «Три мушкетера» и др.). Авторы освещают значимые перипетии создания прославленных спектаклей, делятся с читателем весьма содержательными размышлениями о важнейших особенностях национального мюзикла и рок-оперы в России, характеризуют процесс творческого сотрудничества с известными композиторами (среди них – А. Журбин и Р. Гринблат, Э. Артемьев и М. Дунаевский, В. Лебедев и И. Левин). Исходя из этого, позиционируется несомненная значимость подобных «либреттологических источников» для современных музыковедческих исследований и разрабатываемых ныне вузовских учебных курсов по истории и теории мюзикла. Здесь же кратко характеризуются положительные стороны и выявляются недостатки аналогичных публикаций в популярном энциклопедическом издании «Великие мюзиклы мира» (2002).

Ключевые слова: легкожанровый музыкальный театр, либреттология, теория и история мюзикла, рок-опера в СССР, Ю. Димитрин, М. Розовский.

Для цитирования: Андрущенко Е. Ю. Современные публикации либретто в контексте исследований по истории отечественного мюзикла // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 151–158.
DOI: 10.52469/20764766_2026_03_151

E. ANDRUSHCHENKO
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

CONTEMPORARY LIBRETTO PUBLICATIONS IN CONTEXT OF RESEARCHES ON THE HISTORY OF THE RUSSIAN MUSICAL

This article examines recent Russian publications on the history of the musical, specifically within the field of librettology. The focus is on the recently published collected works of prominent Russian playwrights and librettists Yuri Dimitrin and Mark Rozovsky – figures who collaborated extensively with the musical theatre for over half a century and were, in fact, instrumental in the origins of the musical and rock opera in the Soviet Union. The significance of these genres within the oeuvres of both authors is clearly demonstrated by the way their relevant texts – accompanied by highly informative commentaries – are gathered into specific volumes, each bearing the concise title "Musical" (or "Musicals"). These publications are exceptionally rich in information, offering the first large-scale, multifaceted representation of the emergence and development of key areas within the Russian light musical theatre from the 1970s to the 2010s. Their value extends well beyond simply making the literary components of several historically significant projects – such as Yuri Dimitrin's "Orpheus and Eurydice" and "Flemish Legend", or Mark

Rozovsky's "Poor Liza", "The Story of a Horse", "The Murderer" (or "Crime and Punishment"), "The Three Musketeers" and others. The authors shed light on the significant twists and turns in the creation of celebrated stage productions, share insightful reflections on the key characteristics of the musical and rock opera genres within the Russian context, and describe the creative collaboration process with prominent composers (including A. Zhurbin, R. Grinblat, E. Artemiev, M. Dunaevsky, V. Lebedev, and I. Levin). In this light, the authors underscore the undeniable value of such "librettological sources" for contemporary musicological research and for high school educational courses currently being developed on the history and theory of the musical. The text also briefly evaluates the strengths and weaknesses of similar entries found in the popular encyclopedic publication "Great Musicals of the World" (2002).

Keywords: light musical theatre, librettology, theory and history of the musical, rock opera in the USSR, Yu. Dimitrin, M. Rozovsky.

For citation: Andrushchenko E. Contemporary libretto publications in context of researches on the history of the Russian musical. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 151–158.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_151

Как известно, вузовский курс «История и теория мюзикла» принадлежит к числу сравнительно молодых учебных дисциплин, и его разработке вполне закономерно сопутствует целый ряд ощутимых трудностей (см.: [1, с. 105]). Многие из них проистекают из общей динамики развития отечественной музыкальной науки, прежде всего – теории и истории музыкального театра, в которой историческая составляющая неизбежно предшествует теоретической, изучение и осмысление музыкальных текстов естественно опережает аналитические штудии, посвященные литературно-драматургическим аспектам различных жанров, и т. д. Наглядное тому подтверждение – существующая ныне ситуация в области либреттологии, комментируемая современными исследователями. С одной стороны, обнаруживается тенденция к расширительному толкованию самого термина: «*Либретто…* [есть] *всякий литературный (словесный) текст, который во взаимодействии с музыкой образует синтетическое или синкретическое художественное целое.* <…> Иными словами, *либретто – вербальный компонент литературно-музыкального произведения*», и значимость данного компонента едва ли может быть оспорена [2, с. 245]. С другой стороны, основной и весьма «специфический объект внимания либреттологии», то есть реальное «творчество либреттистов», чаще всего «не замечается ни музыковедением, ни филологией, ни театроведением» [Там же], и упомянутая инерция, характерная для специалистов-гуманитариев, сегодня преодолевается крайне медленно.

О необходимости целенаправленной и углубленной разработки важнейших положений «драматургии оперного либретто» еще на рубеже 1940-х годов размышлял выдающийся отечественный искусствовед И. Соллертинский[1]. Значимость теоретического обобщения многообразных проблем художественной практики, связанных с литературной составляющей музыкально-театральных проектов (опер, балетов, оперетт, музыкальных комедий и др.), подчеркивалась авторитетным ученым и публицистом с видимой категоричностью: «Совершенно бесспорно, что никакая, [даже] самая вдохновенная музыка не может спасти оперу, если ее либретто драматургически порочно. Этот тезис может быть самым решительным образом подтвержден всей историей европейского оперного театра» [3, с. 91]. Последующие тезисы, разрабатываемые И. Соллертинским: важнейшие особенности профессиональной подготовки соответствующих либреттистов, этапы и «зоны ответственности» в ходе создания музыкально-сценического произведения («общий замысел» – «поэтическая, драматургическая концепция» – «рабочий сценарий» и т. д.), основные требования к либретто («отсутствие многословия», ярко выраженная «эмоциональная окрашенность» мизансцен, активное «редуцирование» всевозможных «побочных эпизодов» и «второстепенных» персонажей, специфика построения экспозиции и «развертываемого действия», драматургическая обусловленность вокальных номеров, взаимная сопряженность трагического и комического, дифференциация героики и мелодраматизма, etc. [Там же, с. 97–106]) – фактически сохраняют программное значение и для современной композиторской практики, и для либреттологической теории. В свою очередь, продуктивная роль названной теории как ощутимого «подспорья» или «катализатора» научных изысканий и методических разработок в области преподавания историко-теоретических дисциплин также выглядит самоочевидной, тем более, когда речь идет о сравнительно малоизученных жанрах, подобных мюзиклу и рок-опере.

Впрочем, плодотворности указанных разработок в равной мере должно способствовать

накопление обширного «эмпирического» материала. Подобно тому как углубленное изучение шедевров оперного или балетного театра подразумевает аналитические штудии не только с партитурами или клавирами, но и с «автономными» словесными текстами или хореографическими сценариями (чему способствуют периодически осуществляемые специальные публикации), аналогичное осмысление выдающихся легкожанровых постановок в равной степени опирается на ценную информацию, полученную благодаря либреттологическому анализу. Эта информация нередко приобретает особую значимость, поскольку число изданий мюзиклов и рок-опер в нашей стране до сих пор остается весьма скромным. Между тем, распространенная театральная практика сплошь и рядом предполагает возможное появление различных «доработок» и альтернативных «сценических редакций» (авторских и не только), параллельно которым зачастую осуществляются «экранные» версии, именуемые киномюзиклами и допускающие весьма значительный «диапазон» официально санкционированных отклонений от первоначального «инварианта». Оценить соответствующие расхождения представляется возможным лишь благодаря опоре на исходные тексты либретто; их насущная востребованность в наши дни констатируется не только музыкально-театральным сообществом, но и зрительской–слушательской аудиторией почитателей и ценителей легкожанрового музыкального театра, неуклонно возрастающей на протяжении последних десятилетий.

Разумеется, вплоть до окончания советского периода каких-либо действий в указанном направлении не предпринималось, поскольку отечественные театральные мюзиклы конца 1960–1980-х годов еще не обрели повсеместного признания (в отличие от рок-опер), а бродвейская «классика жанра» требовала довольно ощутимых затрат (с учетом авторских прав композиторов и аранжировщиков, драматургов и поэтов, российских переводчиков и др.). Исходя из этого, обычно осуществлялись только издания клавиров, причем тех сценических произведений, которые уже были с видимым успехом поставлены в СССР (такие постановки заведомо сопровождались необходимыми адаптациями словесных и музыкальных текстов, урегулированием юридических вопросов и др.), – например, «Оклахомы!» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна, «Моей прекрасной леди» Ф. Лоу – А. Дж. Лернера или «Вестсайдской истории» Л. Бернстайна – А. Лоренца и С. Сондхайма.

Применительно к остальным (заметим, опять-таки выборочно) могли публиковаться краткие изложения сюжетных перипетий, дополняемые списками главных действующих лиц, а также творческими биографиями композиторов, полагаемых «основными» авторами конкретных сочинений. Указанные «справочные пособия» вполне обоснованно именовались «собраниями либретто», о чем свидетельствовало авторитетное резюме в «Музыкальной энциклопедии»[2], однако соответствующая «замена» едва ли могла удовлетворить пытливого (и, тем более, профессионально взыскательного) читателя.

В качестве подтверждения можно сослаться на широко известный справочник-«путеводитель» Л. Михеевой и А. Ореловича «В мире оперетты», увидевший свет в Ленинграде на рубеже 1970–1980-х годов. Здесь, наряду с широко известными опереточными «бестселлерами» XIX–XX веков, фигурировали сведения о наиболее значимых советских произведениях упомянутого жанра; при этом в конце «зарубежного» и «отечественного» разделов помещалась информация о мюзиклах. Их перечень выглядел более чем скромным: к названным выше сценическим проектам Бродвея были добавлены «Плавучий театр» Дж. Керна – О. Хаммерстайна и «Целуй меня, Кэт» К. Портера, среди отечественных авторов мюзиклов фигурировали только ленинградские авторы А. Петров («Мы хотим танцевать») и А. Колкер («Свадьба Кречинского») [см.: 5, с. 156–185, 369–383]. Разумеется, ко времени выхода в свет указанного справочника даже минимальное количество художественно значимых проектов, репрезентирующих этот жанр, во много раз превышало заданные «параметры». Однако авторам-составителям приходилось учитывать самые различные факторы – от вероятных идеологических претензий до профессиональных упреков по поводу изложения «чужеродной информации». Исходя из этого, бродвейские мюзиклы во вступительной статье именовались «музыкальными комедиями», преемственно связанными с национальной опереточной (!) традицией [Там же, с. 7][3], подобные же именования (сообразно композиторским – «идеологически правильным» – жанровым определениям) фигурировали в ряде комментариев, посвященных отечественным сценическим проектам, да и сам выбор последних, сообразно перечисляемым заглавиям, в должной мере удостоверял взаимную близость мюзиклов и советских оперетт или «музыкальных комедий». Собственно же различие упомянутых жанров, по сути, обусловливалось исходной драматургической «моделью»: в операттах, как утверждали авторы-составители, главенствовала музыкальная драматургия, в мюзиклах – театральная [Там же, с. 7–8]. Фактически подобная дифференциация соотносилась только с отечественной

практикой, о чем свидетельствовали успешные постановки зарубежных и отечественных мюзиклов, осуществляемые драматическими театрами, однако полномасштабное изучение многообразных перипетий, сопутствующих возникновению и развитию «бродвейского феномена», в СССР еще не предпринималось.

Начало подлинного «движения к первоисточникам», в русле тенденций современной эпохи, относится к недавнему прошлому. В 1999 году петербургское издательство «Акрополь» выпустило отдельным изданием либретто зонг-оперы (советский «псевдоним» рок-оперы) «Орфей и Эвридика» А. Журбина, принадлежащее известному драматургу и либреттисту Ю. Димитрину. Публикация, приуроченная к новейшей постановке первого отечественного образца упомянутого жанра (театр «Рок-опера») и его близящемуся 25-летию, вызвала живой интерес у специалистов и широкой музыкально-театральной общественности [6, с. 11], что способствовало продолжению задуманной серии «либреттологических» изданий Ю. Димитрина, вплоть до собрания сочинений «Избранное», в котором рок-операм и мюзиклам отводился специальный том (2016). Судя по всему, Ю. Димитрин, как и многие современные специалисты, был склонен трактовать рок-оперу в качестве определенной разновидности мюзикла: на страницах соответствующего тома фигурировали литературно-сценические тексты названной выше зонг-оперы А. Журбина, двух «официальных» рок-опер («Фламандская легенда» Р. Гринблата и «Трудно быть богом» – «рок-пьеса для юношества», которая до сих пор не обрела музыкального воплощения)[4], а также «петербургской оперы-мюзикла» по мотивам драмы М. Лермонтова – «Маскарад» (музыка И. Рогалева). Публикация, дополненная краткими «фотоотчетами» о премьерных спектаклях, весьма лаконичными комментариями автора и музыкального критика А. Макаровой, явилась неким образцом для последующих изданий в указанной сфере.

Действительно, фактическое продолжение «Избранного» Ю. Димитрина – трехтомное собрание «Драматургия» М. Розовского – увидело свет очень скоро, на рубеже 2020-х годов[5]. Как и в предшествующем издательском проекте, мюзиклам здесь отводился специальный том. В преамбуле к изданию литературных текстов авторитетного театрального режиссера и драматурга отмечалось: «Автор не идет путями развлекательного Бродвея, не подражает западным образцам, а делится опытом создания так называемого “русского мюзикла”, имеющего свое лицо, свою особенную эстетику и философию. Специфика нашей публикации заключается в том, что эти тексты существуют только *вместе* с музыкой, без которой в книге многое теряется по понятным причинам. Однако литературная основа, важная сама по себе, способна утвердить общую концепцию и структуру спектакля, разбудить читательское воображение и, что, наверное, самое ценное – дать представление об идейно-художественных смыслах и формах каждой отдельной работы» [8, с. 2]. Иными словами, и для широкого зрителя–слушателя, у которого определенный сценический проект ассоциируется по преимуществу с несколькими «хитами» из соответствующей постановки или ее успешной экранизации, и для специалиста (музыковеда, культуролога, театроведа, композитора или театрального режиссера), изучающего проблемы развития отечественного мюзикла и рок-оперы, данное собрание текстов представлялось весьма информативным.

Следует заметить, что М. Розовский, как и Ю. Димитрин, тяготеет к «расширительному» толкованию жанра: собственно «мюзиклы» чередуются в указанном томе с «вольными» характеристиками типа «литературно-музыкальное представление», «музыкально-поэтическое многоголосье (! – Е. А.)» или намеренным отсутствием комментирующих пояснений[6]. Далее, хронологический «диапазон» публикуемых литературных сочинений охватывает почти 50-летний период, здесь фигурируют драматические «первоисточники» широко известных мюзиклов и рок-опер Э. Артемьева, М. Дунаевского, В. Лебедева, И. Левина, дополненные фотоиллюстрациями и (в отдельных случаях) авторскими комментариями. Весьма интересна и вступительная статья М. Розовского «Мюзиклы – мой авторский театр», изложенная в духе «воображаемого интервью», на которой следует остановиться несколько подробнее.

Жанр мюзикла, по словам автора публикуемых текстов, «…любим и мной, и зрителями. <…> Основная причина успеха, по-моему, в том, что этот жанр <…> обогатил сцену новыми изощренными формами и увлек за собой самыми неожиданными, ярчайшими музыкальными и зрелищными решениями. <…> Я бы даже сказал, что мюзикл сейчас гораздо ближе к драме, к психологическому театру, чем к “спектаклю с куплетами и песенками”. Во всяком случае так называемый “русский мюзикл”, в пространстве которого я работаю множество лет, весьма отличается от по-своему блистательных образцов этого жанра, созданных на Бродвее. – Чем именно? – Прежде всего, выбором основы. “Русский мюзикл”, опирается, как правило, на высокую Литературу, он более философичен и глубок своими непревзойденными смыслами. При этом

развлекательная функция отнюдь не отменяется. Но главным все же для нас является (или должно являться!) миросознание Автора; его идейно-художественный массив в структуре представления не менее важен, чем высококлассный Его Величество Номер. <…> Надо признать, уровень Бродвея для нас зачастую недостижим: технологии сценического оборудования – нам такие не снились, да и актерское мастерство Лайзы Минелли или Фреда Астора несравнимо ни с кем из наших артистов мюзикла. Однако мы берем другим – тем, чем славен великий русский театр: сопереживанием, человечностью, мудростью…» [9, с. 3–4].

Подобная интерпретация мюзикла вообще и отечественного в частности довольно широко распространена в исследовательской литературе 1970–1990-х годов. Заслуживает внимания то обстоятельство, что «идеологом» данного прочтения жанра выступает многогранно одаренный деятель театра – режиссер, создатель и многолетний руководитель весьма успешного театра «У Никитских ворот» в Москве (с 1983), драматург и либреттист музыкальных спектаклей; в целом ряде соответствующих проектов М. Розовский является также автором музыки («Бедная Лиза», «История лошади», «Гамбринус», «Фаренгейт»). Вот почему вызывает особый интерес авторская характеристика мюзикла как сценического жанра: «Кто главный человек в авторском труде над мюзиклом? Несомненно, композитор. Как, впрочем, и в опере. Специфику жанра следует учитывать при чтении. Может быть, когда-нибудь… Сбудется мечта… Читатель превратится в слушателя» [9, с. 4]. Данное высказывание явно ассоциируется с хрестоматийным тезисом И. Соллертинского: «…композитор в первую очередь ответствен за общую драматургическую концепцию оперы. <…> Лучшим либреттистом окажется тот, который сумеет полностью подчинить себя общему заданию композитора и в то же время раскрыть его музыкальную индивидуальность» [3, с. 97]. Учитывая сказанное, а также вполне заслуженную известность (в том числе международную) целого ряда соответствующих спектаклей М. Розовского[7], представляется возможным охарактеризовать его композиторское творчество в качестве одной из перспективных исследовательских проблем, заслуживающих внимания современных музыковедов.

Напротив, Ю. Димитрин в своих комментариях к «Избранному» отстаивает принципиальное равноправие композитора и либреттиста: «Я считал необходимым впервые знакомить соавтора (композитора. – Е. А.) со своей работой, представляя ему полный текст либретто, последние слова которого: “Занавес. Конец”» [6, с. 59]. В совместном творческом процессе Ю. Димитрин привык рассчитывать, по словам А. Макаровой, на композиторскую «…способность драматургически осваивать поэтически непростое либретто» [10, с. 6]. При этом образцовый подход, с точки зрения Ю. Димитрина, заключает в себе «…парадоксальная, на первый взгляд, заповедь Глюка: “Начиная сочинять оперу, я должен во что бы то ни стало забыть, что я музыкант”» [6, с. 61], и возможные отступления от указанного принципа оцениваются как уникальные случаи, лишь подтверждающие значимость данного правила. Вот почему цитируемое выше умозаключение И. Соллертинского о «подчиненной» функции либреттиста и его «творческом самопожертвовании» фактически оспаривается Ю. Димитриным: по его словам, «…неясно, на какого либреттиста… рассчитывает Соллертинский. Очевидно, на человека поразительно одаренного. <…> Подобный либреттист, стало быть, личность просто необычайных талантов – и творческих, и житейских. И нет никакой уверенности в том, что, осмысливая свою дальнейшую творческую судьбу вечного дарителя исключительно ярких идей, этот талант всю жизнь посвятит либреттному делу. Может быть, в виду имеется либреттист с одаренностью весьма и весьма умеренной? Тогда – да. Ему осмысливать нечего. Вот только одна неловкость. В его голову не придет исключительно талантливая идея» [11, с. 20–21].

Указанная «дискуссия» фактически обретает продолжение в литературной деятельности Ю. Димитрина. Как бы стремясь опровергнуть другое широко известное утверждение И. Соллертинского: «Готовое либретто, созданное вне поля внимания конкретного композитора, вне его орбиты, вне его творческих установок, является мертворожденным» [3, с. 95], – наш современник подготовил (совместно с В. Вербиным) и впоследствии опубликовал «рок-пьесу для юношества по мотивам повести А. и Б. Стругацких “Трудно быть богом”», не подразумевающую определенного «соавтора» и вплоть до наших дней пребывающую «в ожидании музыки»[8] [6, с. 209; 11, с. 6]. Вероятно, дальнейшая судьба этого сценического проекта может явиться своеобразным подтверждением или опровержением профессиональной максимы Ю. Димитрина: полноценное музыкально-театральное произведение «…состоит из: во-первых, либретто, написанного, как правило, до создания музыки, и, во-вторых, МузыкиНаЛибретто. <…> Более понятного символа неразделенности я пока не придумал. Из МузыкиНаЛибретто (она-то и воздействует на зрителя–слушателя) либретто не выделить. Никакими силами. В каждой ноте композитора есть труд либреттиста» [6, с. 147].

Отсюда проистекает вывод о равнозначности (по крайней мере) художественного «присутствия» обоих участников соответствующего «тандема» в реализуемом произведении, что не допускает какого-либо «подчинения» (пускай и «добровольного»), обусловленного «раскрытием» доминирующей «индивидуальности», напротив, предполагает лишь соблюдение безоговорочного «паритета». Возможно ли такое идеальное «сотрудничество» при отсутствии личного контакта между композитором и либреттистом – покажет обозримое будущее[9].

В целом, рассматриваемые публикации музыкально-театральных сочинений двух широко известных и авторитетных либреттистов отечественного мюзикла 1970–1990-х годов представляются значимыми достижениями, способствующими продуктивной исследовательской и учебно-методической работе современных специалистов-гуманитариев в обозначенной сфере художественной культуры. Менее убедительными выглядят изыскания, относящиеся к «эмпирическому» материалу зарубежного легкожанрового театра. Безусловно, отрадным событием на пути восполнения соответствующих «лакун» явилась публикация книги «Великие мюзиклы мира», претендующей на «энциклопедический» статус и при этом адресованной широкой читательской аудитории. Однако более основательное изучение упомянутого издания повлекло за собой целый ряд претензий и недоуменных вопросов.

К примеру, изначально малоубедительной выглядела хронологическая «локализация»: статусом «великих» (освещаемых в монографических очерках, снабженных фотоиллюстративными приложениями, справочными материалами и т. д.) по неизвестным причинам были наделены только мюзиклы и рок-оперы второй половины 1950–1990-х годов; прочие сценические проекты (хотя бы повсеместно признанные «классикой жанра») удостаивались в лучшем случае кратких упоминаний во вступительной обзорной статье. Столь же кратко и весьма поверхностно обозревались и важнейшие проблемы, связанные с творческим процессом в театре мюзикла характеризуемого периода (включая создание либретто – см.: [12, с. 6–7]). Однако и в границах объявленного периода не соблюдалось хотя бы относительное «равенство»: здесь безоговорочно доминировали сценические проекты 1970–1980-х годов, причем сплошь европейские (Великобритания, Франция, СССР). Роль бродвейских постановок была фактически «редуцирована» (за исключением «Моей прекрасной леди» и «Вестсайдской истории»), etc. Порой складывалось впечатление, что приглашенные авторы, отбирая материал для «энциклопедической» репрезентации, в большей степени руководствовались сугубо личными пристрастиями, нежели объективными критериями «всемирной» значимости определенного спектакля. Аналогичный «разнобой» прослеживался в характеристиках отобранных «великих мюзиклов» – от традиционно-академической манеры повествования, опирающейся на исторические факты, критико-аналитические наблюдения и комментарии специалистов, до quasi-художественной эссеистики. При этом специалисты с полным основанием указывали на дефицит компетентности, присущий некоторым представителям данного авторского коллектива и едва ли уместный даже в «популярной энциклопедии»[10], и т. д.

Далеко не безукоризненными являются и широко анонсируемые издательством (вплоть до обеих сторон обложки) публикации «оригинальных текстов мюзиклов и их переводов». Из шестнадцати статей, посвященных «самым известным» проектам, необходимыми «либреттологическими приложениями» оснащены лишь три (в некоторых случаях авторы цитируют соответствующие фрагменты) – упомянутые выше «Моя прекрасная леди», «Вестсайдская история», а также «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера. В приложении к рок-опере «Томми» П. Таунсенда взамен первоначального текста «концептуального альбома» или хотя бы либретто весьма успешной бродвейской постановки 1993 года читателям предложено довольствоваться вариантом, использованным в экранизации К. Рассела (1975). Публикация о «Кошках» того же Э. Ллойда-Уэббера завершается… поэтическим циклом Т. С. Элиота «Книга Старого Опоссума», как известно, явившимся основой для указанного мюзикла, однако не тождественным итоговому сценическому тексту, и т. д. Наконец, русские переводы сопутствуют лишь двум сценарным оригиналам («Моя прекрасная леди» представлена исключительно по-английски). Естественно предположить, что первоначальные «благие намерения» издательства и группы авторов выглядели значительно более масштабными, что реализации упомянутых намерений воспрепятствовали «непреодолимые обстоятельства» (в первую очередь финансовые, о которых уже говорилось в начале статьи), однако подобные затруднения не должны рассматриваться в качестве основания для намеренной дезориентации весьма обширной читательской аудитории.

Впрочем, данная «проба пера» в жанре энциклопедического издания, посвященного легкожанровому музыкальному театру современно-

сти (последний был представлен двумя наиболее значимыми репрезентантами – мюзиклом и рок-оперой), лишь подтвердила давно отмечаемую профессиональным сообществом востребованность информативных и должным образом комментируемых публикаций в области либреттологии. Следует полагать, что наметившиеся позитивные тенденции, о которых говорилось выше, будут развиты и углублены современными отечественными специалистами.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подразумевается доклад на Всесоюзной оперной конференции в декабре 1940 года, вскоре опубликованный журналом «Советская музыка» (1941, № 3), а затем включавшийся в посмертные сборники научных и публицистических работ И. Соллертинского – «Избранные статьи о музыке» (1946) и «Критические статьи» (1963) [см.: 3, с. 181].

[2] Как отмечает Е. Черная, одно из принятых значений слова «либретто» подразумевает «краткое изложение содержания оперы, оперетты, балета» [4, стб. 267].

[3] Впрочем, здесь отечественные авторы с полным основанием могли апеллировать к традициям британского музыковедения: в «Музыкальном словаре Гроува», например, даже в 2000-х годах мюзикл именовался «разновидностью оперетты, характерной для стран английского языка», генезис жанрового именования однозначно связывался с известным словосочетанием musical comedy, и т. д. [7, с. 594].

[4] Указанные либретто были написаны Ю. Димитриным в соавторстве с Ю. Кимом («Фламандская легенда») и В. Вербиным («Трудно быть богом»).

[5] Следует напомнить, что именно М. Розовский выступил одним из постановщиков премьерного спектакля «Орфей и Эвридика» А. Журбина – Ю. Димитрина (совместно с музыкальным руководителем А. Васильевым и художником А. Коженковой – см.: [6, с. 62]).

[6] Подобным «многоголосьем» здесь именуется спектакль «PRO процесс» (по роману Ф. Кафки), вероятная мотивация – композиторское «соавторство» В. Лебедева и А. Айги, изобилующее ярко выраженными стилистическими контрастами. Напротив, спектакль «Убивец» (по Ф. Достоевскому) с музыкой Э. Артемьева явственно тяготеет к «рок-оперности», в целом не привлекающей М. Розовского (исходя из этого, жанровое определение постановки в рассматриваемой публикации отсутствует – см.: [8, с. 353, 89]). Согласно комментарию автора, «изобретение» соответствующих подзаголовков мотивировалось цензурными препонами 1970-х годов, что, однако, лишь отчасти соответствует хронологическим датировкам упомянутых проектов [9, с. 4].

[7] В частности, примечателен следующий комментарий М. Розовского по поводу сценических воплощений «Истории лошади» в США: «…ее перевели и поставили… сначала на офф-Бродвее в “Челси-театре”, затем в Театре Хелен Хейс в двух шагах от Таймс-сквер. Таким образом, я оказался первым и пока единственным советским и российским драматургом, чей мюзикл (пьеса и музыка!) был поставлен на Бродвее. Стена была пробита, и “История лошади” по Льву Толстому далее шла в двадцати региональных музыкальных театрах <…>» Соединенных Штатов [Там же].

[8] Согласно приводимым комментариям, первоначальная и «скорректированная» версии этого «рок-либретто» датируются 1990 и 2006 гг. соответственно, публикация – 2016 годом.

[9] Напомним, что жизненный путь Ю. Димитрина завершился в 2020 году.

[10] Ограничимся лишь двумя наиболее показательными примерами. В числе крупнейших американских композиторов, прославивших бродвейский мюзикл первой половины XX столетия, здесь фигурирует (вероятно, по причине элементарной путаницы) знаменитый драматург и либреттист (!) О. Хаммерстайн-младший. Именно ему (а не Дж. Керну) приписывается авторство музыки такого общеизвестного шедевра, как «Плавучий театр». Кроме того, в числе творцов «самых известных мюзиклов» фигурируют мастера европейского опереточного театра 1890–1900-х годов Ф. Легар («Веселая вдова»), О. Штраус («Шоколадный солдатик») и др. [12, с. 15, 701].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брейтбург В. В.* Архитектоника мюзикла: от теории Джека Виртела к практике Кима Брейтбурга (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 104–117.

2. *Ганзбург Г. И.* О перспективах либреттологии // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы: сб. ст. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 244–249.

3. *Соллертинский И. И.* Критические статьи. Л.: Музгиз, 1963. 184 с.

4. *Черная Е. С.* Либретто // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 3. Стб. 266–267.

5. *Михеева Л. В., Орелович А. А.* В мире оперетты: путеводитель. Л.: Советский композитор, 1977. 384 с.

6. *Димитрин Ю. Г.* Избранное: в 5 кн. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2016. Кн. 3: Мюзикл. 276 с.

7. Музыкальный словарь Гроува / под ред. и с доп. Л. О. Акопяна. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Практика, 2007. 1103 с.
8. *Розовский М. Г.* Драматургия: в 3 т. М.: Изд-во «У Никитских ворот», 2020. Т. 2: Мюзиклы: Сборник пьес. 696 с.
9. *Розовский М. Г.* Мюзиклы – мой авторский театр // Розовский М. Г. Драматургия: в 3 т. М.: Издательство «У Никитских ворот», 2020. Т. 2: Мюзиклы: Сборник пьес. С. 3–6.
10. *Макарова А. О.* О мюзиклах Юрия Димитрина // Димитрин Ю. Г. Избранное: в 5 кн. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2016. Кн. 3: Мюзикл. С. 4–7.
11. *Димитрин Ю. Г.* Либретто: история, творчество, технология: Учебное пособие в жанре эссе. СПб.: Композитор, 2012. 172 с.
12. Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. И. Емельяновой. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 704 с.

REFERENCES

1. *Breytburg V.* Arkhitektonika myuzikla: ot teorii Dzheka Virtela k praktike Kima Breytburga (statya 1) [The architectonics of musical: from Jack Virtel's theory to Kim Breitburg's practice (article 1)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2026. No. 2. Pp. 104–117.
2. *Ganzburg G.* O perspektivakh librettologii [On the prospects of librettology]. In: Muzykal'nyj teatr XX veka: sobytiya, problemy, itogi, perspectivy [Musical theatre of the 20th century: events, problems, prospects]: collected articles. Moscow: Editorial URSS, 2004. Pp. 244–249.
3. *Sollertinskiy I.* Kriticheskie stat'i [Critical essays]. Leningrad: Muzgiz, 1963. 184 p.
4. *Chyornaya E.* Libretto [Libretto]. In: Muzykal'naya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]: in 6 vols. Ed.-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1976. Vol. 3. Col. 266–267.
5. *Mikheeva L., Orelovich A.* V mire operetty: Putevoditel' [In the World of Operetta: The Guide-Book]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1977. 384 p.
6. *Dimitrin Yu.* Izbrannoe [Selected Works]: in 5 vols. St. Petersburg: Lan' – Planeta Muzyki, 2016. Vol. 3: Musical. 276 p.
7. Muzykal'nyj slovar' Grouva [Grove's Music Dictionary]. Ed. and suppl. by L. Akopyan. The 2nd rev. and suppl. ed. Moscow: Praktika, 2007. 1103 p.
8. *Rozovskiy M.* Dramaturgiya [The Drama]: in 3 vols. Moscow: "U Nikitskikh vorot" Publishing House, 2020. Vol. 2: Musicals: Collected plays. 696 p.
9. *Rozovskiy M.* Myuzikly – moy avtorskiy teatr [Musicals are my author's theatre]. In: Rozovskiy M. Dramaturgiya [The Drama]: in 3 vols. Moscow: "U Nikitskikh vorot" Publishing House, 2020. Vol. 2: Musicals: Collected plays. Pp. 3–6.
10. *Makarova A.* O myuziklakh Yuriya Dimitrina [On the musicals by Yuri Dimitrin]. In: Dimitrin Yu. Izbrannoe [Selected Works]: in 5 vols. St. Petersburg: Lan' – Planeta Muzyki, 2016. Vol. 3: Musical. Pp. 4–7.
11. *Dimitrin Yu.* Libretto: istoriya, tvorchestvo, tekhnologiya [Libretto: history, creative work, technology]: a textbook in the genre of essay. St. Petersburg: Kompozitor, 2012. 172 p.
12. Velikie myuzikly mira [The Great Musicals of the World]: A Popular Encyclopedia. Ed. by I. Emel'yanova. Moscow: OLMA-PRESS, 2003. 704 p.

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