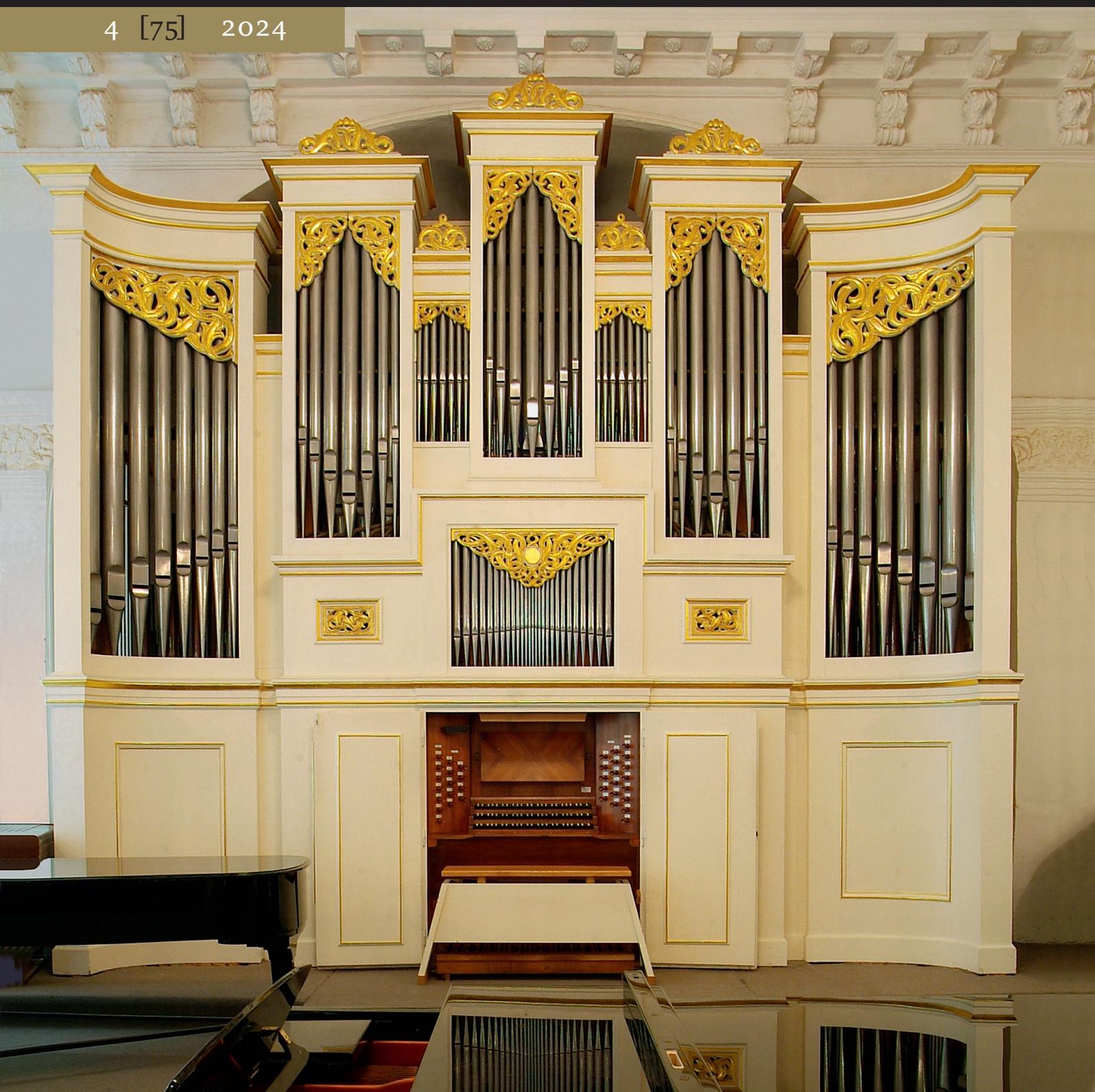
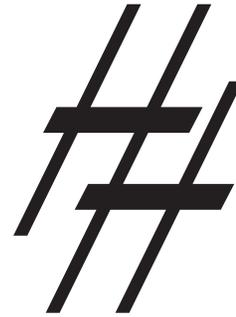




АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

4 [75] 2024





НИЖЕГОРОДСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ
М.И.Глинки

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

4 [75] 2024

16+

Glinka
Nizhny Novgorod
State
Conservatoire

ACTUAL
PROBLEMS
OF HIGH
MUSICAL
EDUCATION

ISSN 2220–1769

Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по
надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций
(свидетельство о регистрации
СМИ ПИ № ФС77-65182
от 28.03.2016).

Издается с 2009 года.
Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

Компьютерная верстка
М. С. Лежнева
Дизайн обложки
В. А. Музыченко

Дата выхода в свет:
23.12.2024
Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 13,95. Тираж 100 экз.
Заказ № 27-2024.

Издание включено в систему
Российского индекса науч-
ного цитирования (Договор
№ 205-06/2022 от 20.06.2022).

Учредитель и издатель:
федеральное государствен-
ное бюджетное образова-
тельное учреждение высшего
образования «Нижегородская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки».

Адрес издателя и редакции:
603005, Нижегородская обл.,
г. Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40.
nngk.izdaniya@yandex.ru

Отпечатано:
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки»
603005, Нижегородская обл.,
г. Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40.
<https://nnovcons.ru>
nngk.izdaniya@yandex.ru

Журнал публикует научные статьи, тематика которых соответствует научным
специальностям

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение),
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки),
5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии
и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях Комитета по публикацион-
ной этике — Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редак-
торов — The European Association of Science Editors (EASE).

Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.

Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, ответственность несут авторы ста-
тей.

Метаданные статей журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования»
размещены в базах данных компании HYPERLINK <http://www.ebsco.com/EBSCO> Publishing на
платформе EBSCOhost.

Главный редактор:

Сиднева Татьяна Борисовна — доктор культурологии, профессор (Нижний Новгород)

Заместитель главного редактора:

Зароднюк Оксана Михайловна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Редакционный совет:

Афасижев Марат Нурбиевич — доктор философских наук, профессор (Москва)

Кузнецова Елена Игоревна — доктор философских наук, доцент (Нижний Новгород)

Смирнова Наталья Михайловна — доктор философских наук, профессор, руководитель сектора
философских проблем творчества, главный научный сотрудник (Москва)

Радеев Артем Евгеньевич — доктор философских наук, доцент (Санкт-Петербург)

Брагина Наталья Николаевна — доктор культурологии, доцент (Нижний Новгород)

Крылова Александра Владимировна — доктор культурологии, профессор РГК (Ростов-на-Дону)

Амрахова Анна Амраховна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Валькова Вера Борисовна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Дулова Екатерина Николаевна — доктор искусствоведения, профессор, генеральный директор
Большого театра Беларуси (Минск, Беларусь)

Евдокимова Алла Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Кром Анна Евгеньевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Левая Тамара Николаевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Савенко Светлана Ильинична — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
профессор (Москва)

Сыров Валерий Николаевич — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник
(Нижний Новгород)

Зандер Мартин — профессор (Детмольд, Германия; Базель, Швейцария)

Пэн Чэн — кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник (Шанхай, КНР)

Чан Вионг Тхань — кандидат искусствоведения, преподаватель (Ханой, Вьетнам)

Ульянова Римма Арташесовна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Приданова Елена Владимировна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Бульчева Елена Ивановна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Бухарова Тамара Григорьевна — кандидат филологических наук, доцент (Нижний Новгород)

Железнова Тамара Яковлевна — кандидат педагогических наук, профессор (Нижний Новгород)

Артемьева Елена Владимировна — кандидат исторических наук, доцент (Нижний Новгород)

Зелексон Лев Арнольдович — кандидат физико-математических наук, доцент (Нижний Новгород)

The journal publishes scientific articles, the subject matter of which corresponds to scientific specialties

- 5.10.1. Theory and history of culture, arts (cultural studies),
- 5.10.1. Theory and history of culture, art (art history),
- 5.10.1. Theory and history of culture, art (philosophical sciences),
- 5.10.3. Types of art (musical art) (art history)

Articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews by members of the editorial board and specialized specialists.

Fees are not paid for the publication of materials submitted to the editorial office.

The editorial policy of the journal is based on the recommendations of the Committee on Publication Ethics (COPE), The European Association of Science Editors (EASE).

Manuscripts are double-blind peer reviewed.

Reviews are stored in the editorial office for 5 years.

The authors of the articles are responsible for the accuracy of the information provided in the publications.

The metadata of the articles of the journal «Actual Problems of High Musical Education» are placed in the databases of the HYPERLINK company <http://www.ebsco.com/EBSCO> Publishing on the EBSCOhost platform.

Editor-in-Chief:

Sidneva Tatiana B. — Doctor of Cultural Studies, Professor (Nizhny Novgorod)

Senior Editor:

Zarodnyuk Oksana M. — Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Board of advisory editors:

Afasizhev Marat N. — Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Moscow)

Kuznetsova Elena I. — Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Smirnova Natalia M. — Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Department of Philosophical Problems of Creativity, Chief Researcher (Moscow)

Radeev Artem E. — Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor (Saint Petersburg)

Bragina Natalya N. — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Krylova Alexandra V. — Doctor of Cultural Studies, Professor (Rostov-on-Don)

Amrahova Anna A. — Doctor of Arts, Professor (Moscow)

Valkova Vera B. — Doctor of Art History, Professor (Moscow)

Dulova Ekaterina N. — Doctor of Arts, Professor, General Director of the Bolshoi Theater (Minsk, Belarus)

Evdokimova Alla A. — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Zenkin Konstantin V. — Doctor of Arts, Professor (Moscow)

Krom Anna E. — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Levaya Tamara N. — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Savenko Svetlana I. — Doctor of Art History, Leading Researcher, Professor (Moscow)

Syrov Valery N. — Doctor of Art History, Professor, Researcher (Nizhny Novgorod)

Zander M. — Professor (Detmold, Germany; Basel, Switzerland)

Peng Cheng — Candidate of Art History, Professor, Leading Researcher (Shanghai, China)

Chan Viong Thanh — Candidate of Art History, Lecturer (Hanoi, Vietnam)

Ulyanova Rimma A. — Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Pridanova Elena V. — Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Bulycheva Elena I. — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Bukharova Tamara G. — Candidate of Philology, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Zheleznova Tamara Y. — Candidate of Pedagogical Sciences, Professor (Nizhny Novgorod)

Artemyeva Elena V. — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Zelexson Lev A. — Candidate of Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

ISSN 2220–1769

The journal is registered in the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (The certificate of registration is ПИ № ФИ77-65182 from March 28, 2016).

Founded 2009.

Frequency: 4 times a year. .

Free price.

Make-up graphic:

M. S. Lezhneva

Cover designer:

V. A. Muzychenko

Date of publication:

23 December 2024

Format 60×84/8.

Pr. sh. 13,95. 100 copies .

Order No. 27-2024.

The journal is registered in the system of the Russian Science Citation Index (Contract no. 205-06/2022 from June 20, 2022).

Founder and Publisher:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire.

Publisher and editorial address:

st. Piskunova, 40

Nizhny Novgorod, 603005,

nngk.izdaniya@yandex.ru

Printed:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

st. Piskunova, 40

Nizhny Novgorod, 603005

<https://nnovcons.ru>

nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.001

Проблемы теории и истории музыки

<i>Евдокимова А. А.</i> Пасхальный канон в Сербии: текст и напев	8
<i>Зейфас Н. М., Ковалев А. Б.</i> Симфонические танцы: 80 лет спустя. Часть II: Развитие музыки в череде превращений	17
<i>Брагинская Н. А.</i> Эпизод из жизни артиста: об участии А. К. Глазунова в Русском симфоническом концерте памяти Н. А. Римского-Корсакова	35
<i>Александрова Л. В.</i> О расширении понятия логических отношений в звуковысотных организациях музыки XX века: толерантность	45
<i>Москвина О. А.</i> Сакральная метафора в скрипичном концерте «Offertorium» С. Губайдулиной	57
<i>Та Куанг Ву, Слуцкая Л. Е.</i> Особенности вьетнамской академической музыки на примере фортепианных пьес для детей и юношества вьетнамского композитора Хоанг Кыонга (К восьмидесятилетию вьетнамского композитора Хоанг Кыонга)	66
<i>Петри Э. К., Пэй Чжэн.</i> «Странная» китайская мелодия Руссо	78
<i>Лю Чувэй.</i> Фортепианная сюита Инь Чэнцзун на материале оперы «Легенда о красном фонаре»	85

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

<i>Лебедев А. Е.</i> Понятие музыкально-исполнительской школы в отечественном искусствознании	97
<i>Хайрутдинова Д. Ф.</i> Методологические установки в изучении татарской музыкальной драмы: к постановке проблемы	103

Рецензии

<i>Сиднева Т. Б.</i> Тайны и таинства Субсахарской африканской культуры. Рецензия на монографию А. Н. Мосейко, Е. В. Харитоновой «Постколониальная африка Южнее Сахары. Вопросы гуманитарного знания. Опыт междисциплинарного исследования»	112
<i>Сиднева Т. Б., Сыров В. Н.</i> Исследование органной музыки сквозь призму жанра сонаты	116

Content

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.001

Problems of music theory and history

<i>Evdokimova Alla A.</i> Easter canon in Serbia: text and songs	8
<i>Zeifas Natalya M., Kovalev Andrey B.</i> Symphonic Dancing: 80 years later. Part II: The development of music in a series of transformations	17
<i>Braginskaya Natalia A.</i> An episode from the life of the artist: on the participation of Alexander Glazunov in the Russian Symphony Concert in memory of Nikolai Rimsky-Korsakov	35
<i>Alexandrova Lyudmila V.</i> On expanding the concept of logical relations in pitch organizations of music of the twentieth century: tolerance	45
<i>Moskvina Olga A.</i> Sacred Metaphor in the Violin Concerto “Offertorium” by S. Gubaidulina	57
<i>Ta Quang Vu, Slutsкая Larisa E.</i> Features of Vietnamese Academic Music based on the piano pieces for children and youth by Vietnamese composer Hoang Cuong	66
<i>Petri Elvira K., Pei Zheng.</i> “Strange” Chinese melody of Rousseau	78
<i>Lu Chuwei.</i> Piano Suite by Yin Chengzong based on the opera “The Legend of the Red Lantern”	85

Music in its artistic parallels and relationships

<i>Lebedev Alexander E.</i> The concept of a music and performing school in Russian Art Studies	97
<i>Khairutdinova Diliya F.</i> Methodological attitudes in the study of Tatar musical drama: towards a statement of the problem	103

Reviews

<i>Sidneva Tatiana B.</i> Secrets and mysteries of Sub-Saharan African culture. Review of the monograph by A. N. Moseyko, E. V. Kharitonova “Postcolonial Sub-Saharan Africa. Questions of humanitarian knowledge. Interdisciplinary research experience”	112
<i>Sidneva Tatiana B., Syrov Valery N.</i> Study of organ music through the prism of the sonata genre	116

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 8–16.

Actual problems of high musical education. 2024. No 4 (75). P. 8–16.

Научная статья

УДК 78.047

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.002

Пасхальный канон в Сербии: текст и напев

Евдокимова Алла Алексеевна

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: evdokimova_51@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6436-4508>

Аннотация. Церковный канон, являющийся центром службы Утрени, включает 9 частей, состоящих из ряда песнопений, первое из которых называется ирмосом, остальные (подобные ирмосу) — тропарями. Словесный текст Пасхального канона, составленный в VIII веке преподобным Иоанном Дамаскиным, в Сербии поется на церковно-славянском языке русской редакции. Эта традиция сложилась в период турецкого геноцида, когда уничтоженные сербские церковные книги замещались присылаемыми из России. Напев канона все это время имел устную форму бытования, его записи начали вестись с XIX века. В статье рассмотрено соотношение слов и музыки в двух вариантах Пасхального канона сербского распева — белградском и карловацком. Первый из них записал в Белградской митрополии великий сербский композитор Стеван Мокраняц. Второй вариант записан протоиереем Банко Цвейчем в Карловацкой митрополии. Бытующие в территориально удаленных областях Сербии, напевы Пасхального канона имеют высокую степень общности в области мелодии и формы. Общими являются и особые мелодические приемы, которые нарушают инерцию восприятия, активизируя сознание слушателя, привлекая внимание к определенным словам текста, прочно связанным с канонической и святоотеческой литературой. Поэтому за каждой фразой, которую акцентирует музыка, раскрывается широкий спектр духовных ассоциаций. В таком активном привлечении внимания прихожан к православным первоисточникам проявляется участие музыки в проповеди, в донесении Благой вести.

Ключевые слова. Пасхальный канон, Иоанн Дамаскин, сербский распев, белградский распев, карловацкий распев, Стеван Мокраняц, Бранко Цвейч, церковнославянский язык русской редакции

Для цитирования: Евдокимова А. А. Пасхальный канон в Сербии: текст и напев // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 4 (75). С. 8–16. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.002>

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

Easter canon in Serbia: text and songs

Evdokimova Alla A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: evdokimova_51@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6436-4508>

Abstract. The church canon, which is the center of the Matins service, includes 9 parts, consisting of a number of hymns, the first of which is called the irmos, the rest (similar to the irmos) are called troparia. The verbal text of the Easter Canon, compiled in the 8th century by St. John of Damascus, is sung in Serbia in the Church Slavonic language of the Russian edition. This tradition developed during the period of the Turkish genocide, when destroyed Serbian church books were replaced by those sent from Russia. The chanting of the canon all this time had an oral form of existence; its records began to be kept in the 19th century. The article examines the relationship between words and music in two versions of the Easter Canon of Serbian chant — Belgrade and Karlovac. The first of them was recorded in the Belgrade Metropolitanate by the great Serbian composer Stevan Mokranjac. The second version was recorded by Archpriest Banko Cvejic in the Karlovac Metropolis. Existing in geographically remote areas of Serbia, the tunes of the Easter Canon have a high degree of commonality in the field of melody and form. Common are also special melodic techniques that break the inertia of perception, activating the consciousness of the listener, drawing attention to certain words of the text, firmly associated with canonical and patristic literature. Therefore, behind each phrase that the music accentuates, a wide range of spiritual associations is revealed. This active attraction of parishioners' attention to Orthodox primary sources demonstrates the participation of music in preaching and in conveying the Good News.

Keywords. Easter canon, John of Damascus, Serbian chant, Belgrade chant, Karlovac chant, Stevan Mokranjac, Banko

Cvejić, Church Slavonic language of the Russian edition

For citation: Evdokimova A. A. Easter canon in Serbia: text and songs. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 4(75); 8–16 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.002>

Праздник Пасхи является центральным в годовом круге православных церковных богослужений. Пасхальный канон звучит на Великой Утрени, являясь центром данной службы. Словесный текст канона был составлен в VIII веке преподобным Иоанном Дамаскиным.

Церковный канон состоит из девяти частей, называемых песнями; они включают параллели с Ветхо- и Новозаветными текстами. Вторая часть, связанная с обличительной речью Моисея

[Втор., 32:1–43], звучит только в период Великого поста и в заупокойных канонах суббот (мясопустной и Троицкой), а в праздничных канонах, в том числе и в Пасхальном, она пропускается. Каждая часть канона включает 3–4 кратких, афористичных текста, первый из которых называется *ирмосом* (εἰρμός — сплетение, связь); следующие за ним тексты называются *тропарями* (τροπάρῖο) — они уподобляются ирмосу по содержанию, протяженности текста и напеву. В XI–XII веках каноны

Пример 1 Example 1

Пѣснь 1 - Песня прва - First Ode

Ирмос
Irmos
Бо - скре - се - ні - ѿ дѣнь, про - свѣ - тѣм - са - лю - ді - е, нас - ха,
гос - пѡд - на нас - ха, ѿ смѣр - ти бо къ жив - ни . ѿ зем - ли къ не - бе - сі,
Хрис - тѡсъ Бѡгъ насъ пре - ве - де, по - бѣд - нѡ - ю по - ю - шы - ѿ.

пелись целиком, образуя большие музыкально-поэтические разделы служб. В настоящее время эта традиция сохранилась в греческой церкви, а в славянских странах поется только ирмос, а тропари читаются. Однако есть ряд канонов, которые распеты полностью, к ним относятся и Пасхальный канон.

Его словесный текст в православных церквях Сербии и России совпадает. Почти 500 лет Сербия находилась под властью Османской империи. В этот период сербская Церковь регулярно получала из России богослужебные книги, поэтому с 1713 года церковно-славянский язык русской редакции официально признан языком Сербской Православной Церкви [1, с. 23]. Однако богослужебные напевы все это время имели *устную* форму бытования. Лишь с середины XIX века начала вестись их запись [2]. Пасхальный канон одним из первых зафиксировал великий сербский композитор Стеван Стоянович Мокрањец (1856–1914), посвятивший более 20 лет записи церковных песнопений. При жизни композитора был опубликован только записанный им Октоих

(в 1908 году). Другие церковно-певческие книги и отдельные песнопения были опубликованы значительно позднее. Рассматривать Пасхальный канон мы будем по изданию 1998 года [3].

Принадлежащий к первому гласу церковного осмогласия, данный канон поется на типовые *гласовые строки*. Их всего *три*, две из которых чередуются, а третья — *конечная* — всегда завершает песнопение. Таким образом, форма всех песней канона (восьми ирмосов и восемнадцати тропарей) — ||:1–2:||К (*Пример 1*).

Форма приведенного ирмоса первой песни канона в записи С. Мокрањца состоит из трех строк: 1–2–1–2–К. Финалисом первой из них является звук «с», завершающая формула при повторе остается неизменной. У второй строки, завершающейся звуком «g», при повторе варьируется окончание — на словах «к небеси» появляется совпадающая с русским знаменным распевом попевка *Пригласка*. Конечную строку с финалисом на звуке «g» также завершает мелодическая формула, характерная для знаменного распева — попевка *Таганец* (на слове «поющая»).

Эти типовые мелодические обороты часто встречаются не только в песнопениях первого гласа сербского Октоиха, но даже в Обиходе, выявляя мелодическую связь с русской церковно-певческой традицией [4].

Эти же строки в Сербии звучат во многих других песнопениях первого гласа, в числе которых — стихиры на стиховне, тропари, богородичны, антифоны, седальны, славословие. Учитывая, какое большое количество разнообразных песнопений поется на данные строки, имея такую же форму, как и Пасхальный канон, казалось бы, вопрос об отражении в напеве оттенков смысла словесного текста ставить невозможно. Это кажется очевидным, поскольку монодийные гласовые строки должны сохранять узнаваемость, не отвлекать внимание прихожан своей необычностью, воплощать спокойно-возвышенное состояние, характерное для храмовой молитвы (с ее «отложением житейских попечений»). Но при этом все средства церковной службы — слово, музыка, иконопись — должны участвовать в богослужении, нести верующим христианские истины, то есть богословствовать.

Как выполнить эту задачу сербскому распеву Пасхального канона, включающему всего три типовые строки? Учитывая, что у гласовых строк неизменно только окончание, а другие разделы могут варьироваться, именно в этих разделах и появляются особые выразительные приемы, нарушающие инерцию восприятия и тем самым привлекающие внимание к поющим в это время словам. Обратимся рассмотрению данных приемов.

Первая строка открывается восходящим скачком на кварту (*Пример 1*). Учитывая, что в мелодиях строк сербского распева господствует плавное движение, такое акцентирование первого слова канона — «воскресение» — привлекает к нему внимание, что не случайно: ведь это не просто название праздника, но и важнейшее понятие христианской веры. По словам ап. Павла, «если Христос не воскрес, то и проповедь наша тщетна, тщетна и вера наша» [1 Кор., 15:14].

Восходящая кварта встретится еще раз только в первой строке шестого ирмоса, выделяя слово «снишел». При этом противоречия между словом, говорящим о нисхождении и восходящим скачком мелодии не возникает, поскольку Христос, снизойдя в адские глубины, разрушил вечные затворы ради всеобщего воскресения. Третий раз интонация восходящей кварты прозвучит

в строке седьмой песни канона вместе со словом «благовестили», когда речь идет о сообщении женами-мироносицами ученикам о воскресении Господа.

Несколько чаще та же интонация («g-c») встречается на границе второй и конечной строк. Так в тропаре пятой песни выделено слово «Пасха», в шестом ирмосе — «воскресль», в седьмом — «Единого». В восьмом ирмосе вновь речь идет о воскресении, в тропаре девятой песни — о верных Господу людях, радующихся Его обещанию после воскресения быть с нами до конца века [Мф., 28:20]. Таким образом, и внутри строк, и на границах между ними интонация восходящей кварты связана с идеей *воскресения*.

Интонация *нисходящей* кварты впервые появляется в первом тропаре первой песни канона на слове «чувствия», которые верующим людям необходимо очистить, чтобы узреть Христа, сияющего неприступным светом воскресения. Все следующие появления данного интервала связаны с идеей победы над смертью, всесилием Господа, с образом Небесного царства и человеческой радости.

Особую выразительную роль в напеве канона играет появление самого высокого звука — «es» второй октавы. Впервые это происходит в третьем ирмосе и связано со сверхъестественным событием: в пустыне из твердого «камени» скалы по молитве Моисея простекла вода [Исх., 17:6] (*Пример 2*).

Далее движение к звуку «es» появится еще трижды в тропарях четвертой песни, выделяя особые понятия: непорочность Христа, Его совершенство как Бога, а также то, что все верующие должны радоваться особой божественной радостью.

В ряде ирмосов присутствует *комплекс* выразительных средств. Пятый ирмос призывает нас пробудиться ранним утром, подобно женам-мироносицам [Мк., 16:1–2; Лк., 24:1], но шествовать ко Господу не с ароматным миром, а с хвалебной песнью во имя Христа, дающего всем жизнь вечную. В данном ирмосе изменяется вторая строка: здесь не только появляется звук «es», выделяя слово «миро», но и впервые звучит большой *распев* слогов, акцентируя слова «принесем Владыке» (*Пример 3*).

Шестой ирмос отражает важное ветхозаветное событие: трехдневное пребывание Ионы во чреве кита [Иона, 2:2–10], что явилось прообразом сошествия Христа в преисподнюю, сокру-

Пример 2
Example 2



Пример 3
Example 3

Ирмос
Irmos

Музыкальный пример 3: ирмос в нотном стане с ключом соль-бемоль и ритмом 4/4. Текст: Оу-трин-иво-емъ оу-трин-иво-ю глас-бо-кѣ, и вѣс-то му - ра не - снь при - не - сѣмъ. Вла - ды - цѣ, и Хрис - та оуз-рѣмъ прав - ли солн - це, всѣмъ жи-внъ воз - се - а - ю - шѣ.

Пример 4
Example 4

Ирмос
Irmos

Музыкальный пример 4: ирмос в нотном стане с ключом соль-бемоль и ритмом 4/4. Текст: Свѣ - тѣ - сѣ, свѣ - тѣ - сѣ нѣ - вѣннѣ и - рѣ - са - ни - ни. ед - ва бо Гос - под - на на те - бѣ воз - се - а - ли - кѣи ны - не и пе - се - ли - сѣ. Си - ш - не: ты же чѣс - та - а кра - сѣи - сѣ. Бо - го - ро - ди - це. шъ вос - та - ни - рожд - ае - тѣя тѣя.

шения адских затворов и воскресения в третий день. Первая строка, как уже говорилось, выделяет восходящим скачком слово «снизшелъ». Во второй строке, подобно пятому ирмосу, большим распевом выделяются слова «верей вечные», которые теперь сокрушены. При возвращении этой строки ход к звуку «es» выделяет слово «тридневен», а появляющийся далее распев выделяет слова «яко от кита Иона».

Максимальное количество таких особых приемов имеет завершающий девятый ирмос (Пример 4).

Ход к звуку «es» в данном ирмосе появляется трижды единственный раз в каноне. Впервые, на-

рушая диатонику обиходного звукоряда, вводится хроматический тон «h», также появляющийся трижды. Вторая строка звучит с большим распевом, а конечную строку впервые завершает новая формула, содержащая еще более продолжительный распев слогов (4/4 на каждый слог). Данный распев заменяет финальную попевку *Таганец*, неизменно завершавшую все другие песни канона. Но связь со знаменным распевом при этом не исчезает, поскольку на словах «светися новый» впервые появляется знаменная попевка *Ромца*, а на словах «Ты же чистая» — *Пригласка*.

В данном ирмосе можно заметить музыкальное разделение ветхо- и новозаветных понятий:

неизменная первая строка распевает образы, связанные с Иерусалимом и Сионом, а обновленные вторая и заключительная строки с добавленными звуками «es» и «h», распевными окончаниями поют о славе Господней и прославляют Богородицу, акцентируя именно эти новозаветные понятия [Исайя, 60:1–2; Лк., 1:47]. Девятая песнь канона, кульминационная по смыслу, оказывается кульминационной и по количеству используемых приемов, максимально акцентирующих оттенки словесного текста.

Стеван Мокраняц записал данный вариант Пасхального канона в Белградской митрополии, поэтому его причисляют к белградскому виду сербского распева [5]. В Карловацкой митропо-

лии бытует несколько иной вариант напева канона, называемый карловацким [6]. Известна его запись, выполненная в 1940-х годах профессором богословия, протоиереем Бранко Цвейчем (1882–1951). Им составлено 10 рукописных тетрадей (более 2000 страниц), сохранивших мелодии полного годового круга карловацких церковных песнопений. Увидеть их опубликованными Цвейчу не удалось, но многие песнопения получили широкую известность в виде ксерокопий [7]. Пасхальный канон был издан в Белграде в 1973 году по рукописи Цвейча факсимильным способом [8]. Приведем первый ирмос канона (*Пример 5*).

Как можно видеть, здесь звучат те же три строки первого гласа (*Пример 1*). Но в карловац-

Пример 5
Example 5

Песня I

Вос-кре-се-ни-я гдѣнь про-свѣ-тит-ся лю-дѣ-е
та-сха Го-спо-дня па-сха, ѿ смер-ти бо
къ жи-зни и ѿ зе-мли к' не-бе-си, Хри-сто-с-а
Богъ насъ і.ре-ве-де по-бѣд-ну-ю по-ю-цьи-а.

ком варианте сербского распева первая строка имеет более развитое окончание. В ряде тропарей оно, варьируясь, приобретает облик, совпадающий с вариантом записи Мокраняца.

Окончание второй строки совпадает с тем, которое появилось в девятом ирмосе белградского варианта (*Пример 4*). Здесь же оно звучит только в первом и девятом ирмосах, выделяя ключевые понятия. В первом ирмосе распев слов «от земли к небеси» акцентирует сокровенный смысл слова «Пасха» — «переход»: подобно тому, как пророк Моисей перевел израильтян через Чермное море в землю Обетованную [Исх., 15:1–10], Христос делает для нас возможным переход от грешного земного бытия к небесной вечной жизни

[Мф., 13:43; Лк., 22:29; Ин., 17:24]. В девятом ирмосе распеванием фразы «на тебе возсия» выделена цитата слов пророка Исайи [Исайя, 60:1]. Следующее появление распева второй строки акцентирует слово «Богородице», поскольку именно она, явив миру Господа, стала началом нашего спасения. В других песнях канона данное развитое окончание второй строки не звучит, появляются более простые его варианты, подобные звучавшим в записи Мокраняца.

Завершающая формула конечной строки совпадает с приведенным в *Примере 4* завершением 9 ирмоса. Этот оборот будет неизменно завершать все ирмосы и тропари карловацкого варианта Пасхального канона.

Их форма воспроизводит типовую структуру ||:1–2:||К. Ее нарушает только первый ирмос (Пример 5): в нем два раза подряд звучит первая строка, и это может быть связано со словесным текстом. Первая фраза ирмоса призывает нас просветиться светом божественного Воскресения. Эти слова, согласно преданию, впервые прозвучали из уст св. Григория Богослова в IV веке (за 300 лет до создания канона св. И. Дамаскина). Возможно, поэтому в начале мы слышим архаический «читок» (речитативный повтор звука, характерный для древнего пения), и лишь затем диапазон начинает расширяться, постепенно «осваивая» музыкальное пространство.

Повтор первой строки начинается с нисходящего квартового скачка, который создает контраст плавному движению, выделяя ключевое слово «Пасха». Такой же скачок появляется перед завершением конечной строки на слове «победную», подчеркивая, таким образом, победительный характер Пасхи. Нисходящие квартовые скачки будут далее нередко звучать в конечной строке, предвещая большой распев последнего слова текста, привлекая к нему внимание.

Особым образом в карловацком распеве канона использован восходящий скачок на чистую квинту («g-d»): внутри строки он встречается единственный раз, вместе с именем Господа — «Христос» (Пример 5). Второй раз данный интервал появится между строками (второй и конечной) в первом тропаре, выделяя слово «победную», что, возможно, призвано отразить облик Христа как победителя смерти, поскольку квинтовый скачок в Пасхальном каноне больше не звучит.

В восьмой и девятой песнях появляется восходящий скачок на кварту. Он находится только между строк и связан с образами радости воскресения (подобное использование данной интонации было в записи Мокраняца).

Как и в белградском варианте канона, выразительную роль играет движение к самому высокому звуку — «es». В первом ирмосе (Пример 5) движение по звукам «b-c-d-es-d-c» озвучивает слова «от смерти», выделяя явление, от которого мы напряженно ожидаем избавления. Это восхождение будет звучать далее в каждой песне канона, отмечая важнейшие понятия — в том числе и те, которые были выделены этой интонацией в записи Мокраняца. Эта стабильная интонация в карловацком варианте не только открывает вторую строку напева, но может звучать и в конечной строке. Так, в тропаре 5-й песни эта интонация,

выделяя слово «исходящу», подчеркивает момент исхождения Христа из гроба, призывая нас затем прославлять Пасху — спасительную для всех людей [Мф., 25:1]. В тропаре 6-й песни выделение слов «сокрушилъ» и «тридневен» отмечает сокрушение Господом адских оков и Его воскресение в третий день. В девятом ирмосе данная интонация связана с образами Господней славы, воссиявшей над Иерусалимом, и с прославлением пречистой Богородицы. В первом тропаре 9-й песни, выделяя слова «неложно» и «надежды» подчеркивает несомненное исполнение Господом обещания быть с нами до конца века [Мф., 28:20] и нашу надежду на встречу с Ним. Таким образом, поступенный ход к самому высокому звуку канона («es»), совпадающему с ударным слогом, в карловацком варианте встречается значительно чаще, чем в белградском. Это не только расширяет диапазон напева, но и вносит дополнительную напряженность за счет более высокой тесситуры.

В карловацком варианте активно применяется еще одно типичное для церковного пения выразительное средство — *ритмическое торможение*. Все строки в записи Цвечица оканчиваются целой длительностью, ясно отмечающей границу. Но изложение внутри строк ведется в основном четвертями, в распевах слогов появляются восьмые, половинные же длительности обычно встречаются не чаще одного-двух раз в строке, отмечая ударные слоги. Если звучат две половинные длительности подряд, это значительно замедляет движение и служит ритмическому акцентированию слова. В каноне две половинные длительности подряд впервые встречаются в начале 3 ирмоса, выделяя слово «пиво» (Пример 6).

Появление хроматического звука «h», ритмический контраст половинных длительностей с окружающими их восьмыми, выделяя слова «пиво» привлекают внимание к особому евхаристическому смыслу события: это не вода, изливающаяся из камня, которую пили иудеи [Исх., 17:6], это новое духовное питье нетления и вечной жизни, источником которой является Христос. По словам ап. Павла: «И все пили одно и то же духовное питье, ибо все пили из духовного последнего камня, камень же был Христос» [1Кор., 10:4].

В третьем ирмосе две половинные длительности появятся еще раз, ритмически выделяя слова «в Нем же (утверждаемся)», свидетельствующие об утверждении веры во Христа. Эта строка ирмоса будет повторена в первом тропаре данной

песни, что не случайно: об утверждении людей в христианской вере говорится в Новом завете неоднократно [Лк., 23:32; Деян., 14:22; 16:5; 18:23; 1Петр., 5:10; 2Петр., 1:12].

В других песнях две половинные длительности выделяют имя Господа, Его знамения, понятия «божественное», «Пасха». В четвертом ирмосе двумя половинными длительностями выделено слово «стражи»: подобно пророку Аввакуму [Авв., 2:1] мы должны находиться в состоянии предельного внимания (то есть «быть на страже»), ожидая из уст ангела весть о воскресении Христа.

В карловацком варианте канона можно отметить еще одно средство выразительности. В ряде песнопений первая строка при повторении настолько значительно изменяет свое окончание, что ее можно считать строкой 1А. Впервые она

появляется во втором тропаре первой песни, когда речь идет о «мире невидимом» (Пример 7).

В дальнейшем развитии канона данная строка будет звучать, когда речь идет об исхождении Христа из гроба (песнь 3), явлении ангела, возвестившего воскресение (песнь 4), нашем движении к Свету радостной поступью (песнь 5), о разрушении адских врат и открытии для верующих райской двери (песнь 6), о Пасхе как правозвестнице всеобщего воскресения (песнь 7), о нашей возможности войти в царство Христово (песнь 8), о таинстве причастия как приобщении к безвечерному дню Господнего царства (песнь 9).

Все отмеченные различия в строках белградского и карловацкого вариантов сербского распева находятся в границах типичной для церковного пения вариантности («многораспевности»),

Пример 6
Example 6



Пример 7
Example 7



включающей как сходство, так и различие песнопений на один и тот же словесный текст.

Общими в данном случае являются не только строки и форма песнопений канона, но и особые выразительные приемы: скачки, создающие контраст плавному движению мелодии; подъем к высокому звуку, выходящему за границы типового амбитуса; введение альтераций, нарушающих общую диатонику; распевы слогов, выделяющиеся на фоне силлабического напева. В записи Цвейча возникают еще два приема — создание ритмического торможения введением двух половинных длительностей подряд и значительное преобразование первой строки (за счет увеличения распева и хроматизации ее окончания).

Названным средствам не свойственна конкретная изобразительность. Но все они *наруша-*

ют инерцию восприятия, активизируя сознание слушателя, привлекая его внимание к определенным словам текста, которые прочно связаны с канонической и святоотеческой литературой. Поэтому за каждой фразой, которую акцентирует музыка, раскрывается широкий спектр ассоциаций, создавая духовное стерео-пространство, «вход» в которое открыт всем людям, причастным к христианской культуре. В таком активном привлечении внимания прихожан к духовным первоисточникам проявляется участие музыки в проповеди, в донесении Благой вести.

В России ее мощной письменной церковнопевческой традицией сохранился знаменной распев, который не случайно называют «богословием в звуках» [9, с. 174]. Он имеет особую, сложную и удивительно глубокую религиозную символику

в области знаменной нотации и центонного строения напевов. В устной церковно-певческой традиции сербов сохранился более простой, но очень надежный способ «музыкального богословия»: нарушением инерции восприятия активизация сознания слушателя, привлечение его внимания к определенным словам, за которыми открывается глубина откровений священного писания. Не случайно поэтому в болгарской и русской устных традициях нередко встречаются выразительные средства, аналогичные рассмотренным в данной статье [10]. Они расставляют в напеве «вехи», опорные точки, ориентация на которые позволяет людям активно включаться в бесконечно глубокий и мудрый мир христианских текстов. В рассмотренных вариантах Пасхального канона сербского распева — белградском и карловацком — были акцентированы музыкальными средствами не только общие, но и различные слова, вызывающие различные оттенки духовных образов. Но все это допускает неисчерпаемая глубина словесного текста св. Иоанна Дамаскина, передающая людям сквозь века высочайший уровень духовной образованности и культуры.

Список источников

1. *Евдокимова А. А.* Сербский Осмогласник в свете церковно-певческих связей Сербии и России: монография. Нижний Новгород: Изд. ННГК, 2018. 274 с.
2. *Петровић Д.* Српско народно црквено појање и његови // Српска музика кроз векове: Галерија Српске академије наука и уметности. — Књ. 22. — Београд: САНУ, 1973. С. 251–274.
3. *Мокрањац С. С.* Духовна музика. Празнично појање. Т. V. Књ. 86. Београд: Музичко-издавачко предузеће «Нота», 1998. 360 с.
4. *Евдокимова А. А.* Знаменне попевки в сербском Обиходе // Актуалне проблеме вишег музикалног образовања. 2018. № 1. С. 3–10.
5. *Петровић Д.* Белградски распев // Православна енциклопедија: в 33 т. М.: Изд. церковно-научни центар «Православна енциклопедија», 2013. Т. 4. С. 518–519.
6. *Петровић Д.* Карловацки распев // Православна енциклопедија в 33 т. М.: Изд. церковно-научни центар «Православна енциклопедија», 2013. Т. 31. С. 175–177.
7. *Евдокимова А. А.* Учебник церковного пения Бранко Цвеича: теория для практиков // Актуалне проблеме вишег музикалног

образовања. 2013. № 2. С. 48–53.

8. *Пентикостар: Карловачко појање / ставио у ноте Бранко Цвејић.* Београд: Издао епископ источноамеричке и канадски др. Савва Вуковић, 1973. 199 с.
9. *Вагнер Г. К., Владышевская, Т. Ф.* Искусство Древней Руси. М.: Искусство, 1993. 256 с.
10. *Евдокимова А.* Руска знамена традиција и њена веза са српским и бугарским осмогласјем // Мокрањац. 2014. Децембар, број 16. Београд: Издавач Дом културе «Стеван Мокрањац», 2024. С. 13–18.

References

1. *Evdokimova, A. A. (2018) Cerbski Osmoglasnik w swete zerkowno-pewzeskix swjasei Serbii b Rissii [Serbian Osmoglasnik in the light of church-singing relations between Serbia and Russia], Publishing Nizhny Novgorod Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.*
2. *Petrović, D. (1973) “Serbian folk church singing and its own”, Serbian music through the ages, Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Arts, SANU, Belgrade, Srbija, vol. 22, pp. 251-274.*
3. *Mokranjac, S. S. (1998), Spiritual music, Festive singing, Music publishing company “Nota”, vol. V, no. 8b, Beograd, Srbija.*
4. *Evdokimova, A. A. (2018), “Znamennye chants in Serbian usage”, Aktal'nye problemy vysshego muzikal'nogo obrasovaniya [Aktual problems of higher musical education], vol. 1, pp. 3-10.*
5. *Petrovich, D. (2013), “Belgrade chant”, Pravoslavna enziklopediya [Orthodox Encyclopedia], Church Scientific Center “Orthodox Encyclopedia”, Orthodox Encyclopedia, Moscow, Russia, vol. 4, pp. 518-519.*
6. *Petrovich, D. (2013), “Karlovac chant”, Pravoslavna enziklopediya [Orthodox Encyclopedia], Church Scientific Center “Orthodox Encyclopedia”, Orthodox Encyclopedia, Moscow, Russia, vol. 31, pp. 175-177.*
7. *Evdokimova, A. A. (2013), “Branko Cvejic's textbook of church singing: theory for practitioners”, Aktalnye problemy vysshego muzikal'nogo obrasovaniya [Aktual problems of higher musical education], vol. 2. pp. 48-53.*
8. *Cvejić B. (ed.) (1973), Pentecost: Karlovačko pojanje [Penticostar: Karlovac chant], Dr. Savva Vuković, Belgrade, Serbia.*
9. *Wagner, G. K., and Vladyshevskaya, T. F. (1993), Iskusstvo drevney Rusi [The Art of Ancient Rus'], Art, Moscow, Russia.*

10. Jevdokimova, A. (2014), “Russian flag tradition and its connection with Serbian and Bulgarian osmoglas”, Mokranjac. Publisher of Dom kulture “Stevan Mokranjac”, Belgrade, December, vol. 16, pp. 13-18.

Информация об авторе

А. А. Евдокимова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки

Information about the author

A. A. Evdokimova — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music Theory

Статья поступила в редакцию 11.08.2024; одобрена после рецензирования 13.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 11.08.2024; approved after reviewing 13.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.003

Симфонические танцы: 80 лет спустя Часть II: Развитие музыки в череде превращений

Зейфас Наталья Михайловна¹, Ковалев Андрей Борисович²

^{1,2} Академия хорового искусства имени В. С. Попова, Москва, Россия

¹ E-mail: vanatal@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3205-8357>

² E-mail: andrej-kovalev@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5503-3676>

Аннотация. Настоящая статья развивает и обосновывает основные положения первой части работы¹, опубликованной четыре года назад. Жанр «Симфонических танцев» определяется как макроскерцо, три части которого объединены общей фабулой, устремленной к финалу. Интонационная основа развития музыки в череде превращений — сцепление терций в разных вариантах. Драматургическая — восходящее к глинкинской традиции сближение контрастных тем на основе общих мотивных формул. В статье прослежено, в частности, подспудное формирование мотива *Dies irae*, который является под разными масками, а на поверхность выходит в конце разработки финала. Высказано предположение, что в своем последнем сочинении Рахманинов попытался чисто музыкальными средствами найти ответ на вопрос, волновавший его в течение многих лет, — о символическом смысле интонационной общности католической секвенции со знаменным распевом. Не стремясь однозначно расшифровать ответ и программный замысел сочинения в целом, авторы опираются исключительно на музыкальный материал, а также на авторскую интерпретацию «Танцев» в записи, сделанной, видимо, без ведома композитора в 1940 г. и изданной фирмой Marston со вступительной статьей Р. Тарускина.

Ключевые слова: Рахманинов, Симфонические танцы, макроскерцо, набегание волн, *Dies irae*, знаменный распев

Для цитирования: Зейфас Н. М., Ковалев А. Б. Симфонические танцы: 80 лет спустя. Часть II: Развитие музыки в череде превращений // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 4 (75). С. 17–34. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.003>

Original article

Symphonic Dancing: 80 years later Part II: The development of music in a series of transformations

Zejfas Natalya M.¹, Kovalev Andrey B.²

^{1,2} V. S. Popov Academy of Choral Art, Moscow, Russia

¹ E-mail: vanatal@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3205-8357>

² E-mail: andrej-kovalev@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5503-3676>

Abstract. This article develops and substantiates the main provisions of the first part of the work¹, published four years ago. The genre of “Symphonic dances” will be defined as a macroscherzo, the three parts of which are united by a common plot aimed at the finale. The intonation basis for the development of music in the context of transformations is the concatenation of thirds in different versions. Dramaturgical is a convergence of contrasting themes based on common motional formulas that goes back to the Glinkin tradition. The article traces, in particular, the underlying formation of the *Dies irae* motif, which appears under different masks, and comes to the surface at the end of the development of the finale. It is suggested that in his last work Rachmaninoff tried to find an answer by purely musical means to the question that had worried him for many years — about the symbolic meaning of the intonation community of the Catholic sequence with the *znamenny* chant. Without trying to unambiguously decipher the answer and the programmatic intent of the composition as a whole, the authors rely solely on the musical material, as well as on the author's interpretation of the “Dances” in a recording made, apparently without the composer's knowledge in 1940 and published by Marston with an introductory article by R. Taruskin.

Keywords: Rachmaninoff, Symphonic dances, macroscherzo, surging waves, *Dies irae*, *znamenny* chant

For citation: Zeifas N. M., Kovalev A. B. Symphonic Dancing: 80 years later. Part II: The development of music in a series of transformations. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 4(75); 17–34 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.003>

В макроскерцо, выстроенном по характерному для позднего творчества Рахманинова принципу «триадности» (Л. Скафтымова), у каждой части своя драматургия. Вместе с тем они объединены общей фабулой, устремленной к финалу. Интонационная основа «развития музыки в череде превращений» (Б. Асафьев) — сцепление терций в самых разных вариантах. Драматургическая — восходящее к глинкавской традиции постепенное формирование темы *Dies irae* [1, с. 19]. Она является под разными масками, а на поверхность выходит в конце разработки финала.

Как и в «Колоколах», тональный план цикла разомкнут. Но если в поэме *As-dur* первой части можно считать доминантой к *cis-moll* / *Des-dur* финала (от серебристых колокольчиков юности — к упокоению в вечности), то тональности «Танцев» выстраиваются в цепочку восходящих квинт (*c — g — d/D*), пресекаемую смертоносными ударами заключительных тактов.

Во вступлении к каждой части цикла формируются мотивные формулы, выстраивающие ее драматургию. Поскольку они преобразуются в процессе развития, мы уподобляем их лейтмотивам и обозначаем сокращенными символами Л 1/1 и т.п., где первая цифра — номер части, вторая — порядковый номер лейтмотива. В *Non allegro* таковых три.

Рождающая из тишины пульсация восьмых на звуке c^2 (Л 1/1) в принципе инертна и без поддержки извне неизбежно затухает, но всегда остается в подсознании как *idée fixe* — неотвязное биение ритма, точка отсчета, стержень и итог движения.

Анапестический мотив разложенного нисходящего трезвучия (Л 1/2) — исходный вариант сцепления терций — связан с Л 1/1 по принципу единства и борьбы противоположностей. Расставляя в остиной пульсации метрические акценты (выдержанный звук на сильной доле), он способствует образованию периодических структур, типологических для танцевального жанра. В *Non allegro* такие структуры воспринимаются как символ механической силы, пресекающей все попытки разорвать замкнутый круг. При этом сам Л 1/2 постоянно варьируется: меняются длительность ударного звука, рисунок разложенного трезвучия и его обращений, ритмические стопы; мотивы сцепляются в блоки, прорастают, сжимаются, увлекая за собой и преобразуя пульсацию Л 1/1, а порой вытесняют ее «за кадр».

Во вступительном разделе оба лейтмотива как бы скованы «тяжелым сном», когда «в боль-

ном мозгу возникают» — и растворяются — «самые странные видения» [1, с. 14]. Вступая на полтона выше стержневого звука, Л 1/2 дает толчок к расщеплению унисона вниз по хроматической гамме. Однако от т. 5 едва начавшееся движение притормаживается, увеличивается протяженность акцентных звуков (у фагота — почти два такта, у бас-кларнета, сползающего от *A* к *As*, словно в поисках опоры, — почти три), *poco crescendo* сменяется на *diminuendo*, и в т. 9 пульсация замирает (Пример 1).

Оцепенение разрушает Л 1/3 — двухтактная последовательность семи трезвучий, останавливающаяся на малом мажорном септаккорде и повторяемая квинтой ниже. В каждом звене секвенции верхний голос дважды обрисовывает фигуру креста, искаженную дьявольской ухмылкой скачков на уменьшенную кварту и тритон. Л 1/3 отталкивается от стержневого c^2 и опирается на линию средних голосов, хроматически нисходящую в багровый сумрак нижнего регистра (Пример 2). Однако по отношению к Л 1/1 и Л 1/2 он воспринимается как некая внешняя сила, поэтому появляется лишь в двух разделах *Non allegro* — как импульс к началу и возобновлению движения.

Разрешить последний аккорд Л 1/3 в тонику *c-moll* и начать бег по кругу понуждают отрывистые аккорды *sff* на басовых *A* и *As* из вступительного девятитакта. Раскатистые «замахи» литавр придают им сходство с ударами бича. В недавно обнаруженной записи авторского исполнения «Танцев» для Юджина Орманди 21 декабря 1940 г. Рахманинов подчеркивает ритм литавр раскатистыми голосовыми «комментариями»: нечто вроде «та-га-та-га-дам!» на двух первых и «та-ра-рам!» на третьем, усеченном замахе, интонируемом Л 1/2 в басах оркестра¹.

С началом основного раздела (2 т. до ц. 2) пульсация стискивается в аккорды струнных *molto marcato* с акцентами на первой и последней долях такта. Ю. В. Келдыш уподобил эти аккорды «втаптываниям» из «Весны священной» [2, с. 13]². В ц. 2 Л 1/2 прорывается в верхний пласт фактуры, утверждая в качестве мелодической опоры акцентированное g^1 на второй доле такта. Регистровый, метрический и функциональный конфликт разрешает лаконичная основная тема, основанная на сцеплении трех вариантов Л 1/2 в однотактное, точно повторяемое построение и в очередной раз меняющая ритмическую стопу «втаптываний».

С этого момента движущей силой развития формы становится принцип «набегающих волн»

Пример 1. Рахманинов С. В. «Симфонические танцы». Часть 1. Такты 1-9
 Example 1. Rachmaninov S. V. "Symphonic dances". Part 1. Bars 1-9

Non allegro

Flauto piccolo
 2 Flauti
 2 Oboi
 Corno inglese
 2 Clarinetti B
 Clarinetto basso B
 Sassofone
 contralto Es
 2 Fagotti
 Contrafagotto

4 Corni F
 3 Trombe C
 3 Tromboni
 e
 Tuba

Timpani Des, C, G
 Triangolo
 Tamburino
 Piatti e Cassa
 Tam-tam

Campanelli

Arpe [2]
 Piano

Non allegro

Violini I
 Violini II
 Viole
 Violoncelli
 Contrabassi

Cl. b.
 Fag. I
 V-ni I
 V-ni II
 V-lo

Пример 2. Рахманинов С. В. «Симфонические танцы». Часть 1. Цифра 1. Такты 1-4
 Example 2. Rachmaninov S. V. "Symphonic dances". Part 1. Figure 1. Bars 1-4



(Б. Асафьев) или «совокупность подъема и спада, воспринимаемая как единое целое» [3, с. 79]. Он сложился в лирической мелодике, но постепенно приобрел универсальное значение для «симфонического развития рахманиновской музыки» в целом [4, с. 397].

При распространении этого принципа на все элементы музыкальной ткани происходит «раскачивание» ритмоинтонационной и(ли) гармонической формулы с постепенным усложнением вертикали и увеличением звукового объема. По достижении кульминации размах колебаний начинает сокращаться, возвращаясь к точке отсчета, от которой отталкивается новый цикл расширения и свертывания. Иными словами волна из «естественной единицы “мелодического дыхания”» [3, с. 79] превращается в фактор формообразования.

В оркестровом вступлении к первой части «Колоколов» набегание волн ассоциируется с раскачиванием колокола. Точка отсчета — тоническое трезвучие, опетое трезвучием второй ступени в анапестическом ритме. Первая волна длится всего десять тактов, вторая (т. 5 после ц. 1 — т. 3 до ц. 4), по протяженности незначительно превышающая первую, вовлекает в игру остинатные микромотивы с хроматизмами и собственными ритмическими стопами. В самой протяженной третьей (от т. 3 до ц. 4) переклички оркестровых групп и новые ритмоинтонационные формулы — в частности, октавные зовы медных духовых, предвосхищающие громовое «Слышишь!» хора. Регулярными становятся метрические отклонения от четырехдольности ($2/4$, $3/4$).

Со вступлением голосов музыкальное развитие увязывается с поэтическим текстом. Но оркестровое послесловие возвращает к трезвучию As-dur как точке отсчета.

В Non allegro «Симфонических танцев» набегание волн обусловлено не колокольностью, а взаимодействием Л 1/1 и Л 1/2. В первой части сложной трехчастной формы — две большие волны, вздымающиеся от стержневого *c* и возвращающиеся к нему. Условно их можно определить как экспозицию (до т. 4 после ц. 4) и разработку (от т. 5 после ц. 4) с характерной для «Танцев» сжатой репризой (от ц. 9). В свою очередь в экспозиции выделяются две малые волны, которые отталкиваются от основной темы (т. 3 после ц. 2 и т. 3 после ц. 3).

В первой малой волне три «всплеска» по разложенному трезвучию g-moll к мелодической вершине d^3 и столь же стремительный спад, закрепляющий мелодическую опору g^1 в качестве тоники (2 т. до ц. 3).

Доминантовый вариант основной темы, расширенный до диапазона октавы, мог бы стать началом второго проведения. Однако каскад разложенных нисходящих трезвучий (вариант Л 1/2, ц. 3) сбрасывает мелодическую линию к стержневому *c*, гармонизованному как квинта f-moll. Отсюда начинается вторая малая волна — расширенный вариант предыдущей. Компенсируя потерю высоты, субдоминантовое проведение темы заменяет «всплески» первой волны секвентным взлетом к местной кульминации. В основе секвенции — расширенный вариант Л 1/2, в котором верхний звук разложенного секстаккорда разрешается на полтона вниз. Благодаря этому

кульминация достигается не всплесками, а энергичными прыжками по уступам, с параллельным уплотнением фактуры. На гребне волны (т. 4/3 перед ц. 4) впервые вступает tutti, разрешая бестерцовый доминантсептаккорд в тонику.

Реприза первичной формы — откат от кульминации по разложенному трезвучию *c-moll* к еле слышному *c'* у первых скрипок (т. 4. после ц. 4) — занимает всего шесть тактов.

Во второй большой волне вступление сведено к однотакту, зато основной раздел (от т. 3 перед ц. 5) существенно расширен и представляет знакомые мотивы в новых ипостасях.

Призывный клич $L 1/2$ — восходящее мажорное трезвучие у флейт и гобоев — подхватывают рокошущие пробеги оркестровых басов по разложенным трезвучиям, среди которых впервые проскальзывает уменьшенный квартсекстаккорд.

Сдвиг в образную сферу фантастического скерцо осуществляет новый вариант основной темы (т. 4 после ц. 5). Точные повторы заменяются варьированными, динамика приглушается, разрезается фактура. Диатоника вытесняется хроматикой с опорой на уменьшенные и увеличенные созвучия, не получающие разрешения вплоть до генеральной кульминации (ц. 9).

Между динамизированными вариантами начального и заключительного разделов первого круга формы вклинивается калейдоскопическая последовательность микроволн³ (от т. 7 после ц. 6 до т. 2 перед ц. 9). Каждая складывается из парных однотактов — контрастных или слитых в одно построение. Вереницу причудливых образов, выведенных из $L 1/1$ и $L 1/2$, объединяет рассредоточенная линия восхождения к кульминации по хроматическим полутонам, прерываемая лишь однажды (ц. 8). А подгоняет движение и размечает мелкие грани формы $L 1/2$ в основном виде.

В нечетных тактах второй микроволны (от ц. 7) формируется цепочка восходящих мотивов — вариантов $L 1/2$, которые напоминают «тему скачки» из «Сечи при Керженце» и в дальнейшем связываются с образами недоброй фантастики⁴.

От т. 5 после ц. 7 в спор с темой скачки ($4/4$) вступает цепочка нисходящих уменьшенных трезвучий ($3/4$) — вариант каскадного вторжения в первую малую волну (ср. ц. 3). Однако тема скачки не дает увлечь себя в нижний регистр. При поддержке аккордов валторн (варианты $L 1/1$) и фанфарных формул струнных (варианты $L 1/2$) она прирастает дополнительным тактом на

$3/4$ и по хроматически восходящим полутонам достигает промежуточной вершины — уменьшенного септаккорда в ц. 8.

С обрывом местной кульминации фактура вновь разрезается, динамика спадает до *p*, а линия хроматического восхождения перебрасывается от скрипок и деревянных духовых к синкопированным аккордам «тяжелой артиллерии» (тромбоны и туба). Переключки вариантов $L 1/2$ и энергичные «взмахи» струнных, перетекающие в мотив скачки, оттесняют на второй план сопоставления темброво и тематически контрастных однотактов. А дробление периодичных структур обеспечивает бесшовную стыковку разработочной вставки с заключительным разделом первого круга формы (ср. т. 5–6 после ц. 3 и т. 2 до ц. 9). В т. 2 после ц. 10 движение вновь возвращается к точке отсчета.

Переход в мир грез от жестокой реальности основан на приеме, восходящем к «Неоконченной» Шуберта, — гармоническом переосмыслении устоя⁵. Рахманинов разворачивает этот процесс в целое действие, перетягивая стержневое *c'* на полтона вверх и преобразуя опевающий его $L 1/2$ в квазиимпровизационный пасторальный наигрыш, основанный на фонизме чистой квинты — «души русской музыки» (М. И. Глинка)⁶.

Середина *Non allegro* противопоставляет крайним разделам темп *Lento, cis-moll*⁷ с элементами параллельно-переменного лада, простую до аскетизма фактуру и протяженную песенную тему. Ее первое проведение Рахманинов сначала хотел поручить американской певице Мариан Андерсон [5, с. 8], но затем передал саксофону. Поскольку ни до, ни после этого раздела «Танцев» композитор не применял саксофон, он консультировался с известным бродвейским музыкантом Робертом Расселом Беннетом (1894–1981)⁸. Тем не менее саксофон трактован здесь не в джазовой, а в классической традиции, насчитывавшей к тому времени сто лет, — как инструмент группы деревянных духовых, наиболее близкий человеческому голосу.

Тема *Lento* написана в форме бар, укладываемой в контур плавной волны: две варианты строфы (подъем волны) и припев (вершина и спуск). Несмотря на ремарку *molto espressivo*, пение саксофона лишено всякого намека на чувствительность. По мере подъема линию солиста поочередно оплетают подголосками наиболее близкие в данный момент по тесситуре кларнет, гобой и флейта. Все три дуэтных построения

остаются как бы недопетыми; их подхватывают и доводят до местного устоя сочувственные комментарии духовых, дополняя консонантную диатонику диссонансами и хроматизмами и разрушая периодичность (4+3 т. в каждой строфе).

Мелодический профиль строф определяют варианты Л 1/2 в ритмическом увеличении: восходящий, каждый раз поднимающийся все выше по ступеням трезвучия *cis-moll*, и два нисходящих. А в пасторальных подголосках жесткая пульсация Л 1/1 преобразуется в трепетное биевание жизни. Более того: «втора» не только гармонизирует или дублирует опорные звуки темы, но и выдвигает собственные варианты Л 1/2.

Припев — в полном соответствии с наставлениями Ганса Закса из любимых с юности «Мейстерзингеров» — вбирает характерные интонации строф, но пролагает собственный путь парящего спуска от мелодической вершины. Разложенные трезвучия сохраняются лишь в подголоске, в теме же уступают место терциям и восходящим квартам, задерживающим спад мелодической линии. Квартовым скачком завершается и второе предложение припева, создавая ощущение тональной и структурной разомкнутости. Равновесие восстанавливает «баюкающий» комментарий расширенного ансамбля духовых, выделенный сменой размера ($\frac{3}{4}$) и вступлением валторны *cantabile* с цепочкой хроматически нисходящих терций.

Во втором куплете тема остается на прежнем динамическом уровне (*mf con espressione, с diminuendo* к концу строф), но благодаря изменению фактуры обретает объемность, обогащается дополнительными штрихами. Октавный промежуток между первыми скрипками и виолончелями заполняет «концертирующий» подголосок фортепиано, которое только в этом эпизоде «Танцев» наделяется способностью петь. В конце строф мелодическую линию, готовую замереть на полуслове, поддерживают и приводят к кадансу «гусельные» аккорды арфы, основанные на фригийском тетрахорде. Соответственно ансамблевые комментарии опускаются за ненадобностью — их интонации вливаются в мелодический поток. В начале припева тему подхватывают все струнные *f molto espressivo* (кроме контрабасов) в сопровождении арфы и фортепиано. Однако долго сдерживавшийся порыв быстро угасает: к концу первого предложения динамика снижается до *p*, во втором остаются только первые скрипки и виолончели, фигурация фортепиано «ужимается», а в партии арфы *agreggiato* заменяются бряцающим перезвоном.

Попытку удержать дорогое видение принимают скрипки и виолончели, взмывая на октаву вверх от тоники фригийского *cis-moll*. В лирической мелодии, плавно ниспадающей от вершины-источника, предвосхищается цитата из Первой симфонии, но одновременно вырисовываются интонации секвенции *Dies irae*. Они исподволь формировались в опеваниях опорного звука нижним вспомогательным (т. 2 и 4 после ц. 8, первые гобой и фагот) и в подголосках припева первого куплета *Lento* (т. 4 до ц. 13 и ц. 13), где добавлялась нисходящая терция. Тот же микромотив доминирует теперь в подголоске гобоя и фагота, «вторящих» струнным в квартках и тритонах вместо ставших привычными терций и секст. Во втором проведении — октавой ниже, *pp* и без духовых — в подголосках очерчивается нисходящая хроматическая гамма. Именно она обеспечивает почти незаметное вторжение злого скерцо в заключительные такты середины.

Изломанная скачками тема бас-кларнета *pp misterioso* пролагает путь мелодическому варианту Л 1/3. Лишенный аккордовой подкладки, озаренный inferнальным светом низкого регистра, сопровождаемый лязгом тарелок и секвенцией из тритонов и квинт, сползающей по хроматической гамме над «застывшим» от середины органом пунктом *cis*, он ожесточенно рвется вверх, к *Tempo I*. Здесь линию нарастания подхватывают варианты Л 1/2, подводя к промежуточной кульминации — победному кличу трубы и валторн на первом мотиве *Dies irae*. Предзнаменование пока не распознается слухом — его «затушевывает» издевательское скерцо (ц. 18–19), напоминающее о волшебнице Наине из «Руслана»: те же инструменты (два гобоя и фагот — ответ флейты), те же динамика *p* и штрих *staccato*, тот же рисунок.

Следующая волна, набегая на *crescendo* в последнем такте хроматизированного спуска (ц. 19), объединяет важнейшие мотивные формулы предкульминационных нагнетаний («втаптывания», мотив скачки, набатное раскачивание аккордовых пластов). Замыкающие середину мажорные фанфары (ц. 21) в контексте «злого скерцо» ассоциируются с триумфом враждебных сил.

Возвращение аккордового варианта Л 1/3 в ритмическом уменьшении (т. 6 перед ц. 22) возобновляет движение по кругу.

Реприза существенно сжата: почти точно повторяется начальный (ср ц. 2 — т. 4 после ц. 3 и ц. 22 — т. 6 после ц. 23) и варьированно — заключительный (ср. ц. 9 и т. 3 после ц. 24) разделы

Пример 3. Рахманинов С. В. «Симфонические танцы». Часть 2. Вступление
 Example 3. Rachmaninov S. V. "Symphonic dances". Part 2. Introduction

The image shows a musical score for four French horns (4 Corni F) and three trumpets (3 Trombe C). The score is written in a common time signature and features complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *mf*, *f*, *dim.*, and *pp*. Performance instructions such as *con sord.* (with mutes) are present. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

первой части. А связывает их относительно тихий шеститакт — бесконфликтный отзвук былых яростных порывов.

Привычное соскальзывание к точке отсчета (c^1 в ц. 25) пресекают переключки деревянных духовых и струнных (начало коды). В ц 26 в верхнем регистре вспыхивает $L\ 1/2$, вводя педальный аккорд — свернутый в вертикаль целотоновый звукоряд. По его ступеням поднимается кварто-тритоновая фигурация, сопровождаемая *diminuendo*. Из болотного тумана, рассеивающегося под лучами солнца, вырисовывается мажорный вариант лейтмотива Первой симфонии.

В симфонии он пронизывал три быстрые части, то и дело сближаясь с интонационно родственным *Dies irae*. В коде первой части «Танцев» лейтмотив юношеской симфонии предстает очищенным от былых страстей — не апофеоз, но обретение заветного покоя, подернутого легкой грустью прощания. Возвращающиеся в ц. 28 варианты $L\ 1/1$ и $L\ 1/2$ неспешно стягивают фактуру к исходному c^2 , ставшему тоникой *C-dur*.

Средняя часть «Танцев» в цикле макроскерцо выполняет функцию трио. По традиции романтических симфоний это вальс, лишенный острых драматических контрастов. Тем не менее срединная часть неразрывно связана с крайними. Важнейшие темы опираются на варианты лейттерций, в заглавном мотиве ($L\ 2/1$) на передний план выдвигаются ключевые для финала секундовые опевания устоя, волнообразные всплески духовых во вступлении перекликаются с аналогичными оборотами *Non allegro*, сольная каденция скрипки органично вбирает в себя варианты $L\ 1/2$ (т. 6–10 после ц. 31), в коде (от т. 4 перед ц. 49) возвращаются образы фантастического скерцо, в том числе вариант темы скачки, а победная

фанфара (ц.51) предвосхищает размер ($9/8-6/8$) и синкопированные триоли финала.

До «Танцев» Рахманинов написал лишь четыре вальса⁹, причем все — в первый период творчества и все в размере $3/4$, в отличие от шестидольного *Tempo di valse*. Воспринимаемой на слух как медленный вальс двенадцатой вариации из Равсодии на тему Паганини автор предпослал определение *Tempo di menuetto*.

Зато в репертуаре Рахманинова-пианиста вальсы занимали почетное место — прежде всего сочинения Шопена и Листа, а также оригинальные опусы, транскрипции и авторские обработки произведений Гуно, А. Рубинштейна, Грига, Чайковского, И. Штрауса, Дохнаньи, Равеля, Фр. Крейсера. Сохранилось свидетельство о совместном исполнении Рахманиновым и Гольденвейзером 9 марта 1900 г. в Большом зале Российского благородного собрания четырехручного фортепианного переложения «Пляски смерти» Сен-Санса [6, с. 553] с которой среднюю часть Танцев связывают жанр, тональность и солирующая скрипка во вступительном разделе.

С образом смерти нередко ассоциируют лейттему средней части цикла ($L\ 2/1-a$) — малый увеличенный септаккорд, опеваемый снаружи и изнутри вспомогательными звуками в пунктированном ритме [7, с. 312] (Пример 3).

Вторая свободная автоцитата [1, с. 15] — соединенный вариант двух реплик оркестра из финала «Колоколов»: перед словами «Звук железный» (3 т. до ц. 104) и «что глаза сомкнутся сном» (т. 2–3 после ц. 111). В поэме их исполняли трубы с сурдинами, к которым присоединились группеттообразные квинтоли деревянных духовых — вариант заключительного мотива каждой фразы в скорбном напеве английского рожка

(т. 32 перед ц. 100, от т. 2 перед ц. 101 и т.д.). Во вступлении к Вальсу к трубам добавлены засурдиненные валторны, группеттообразный мотив снят, а трезвучия заменены септаккордами. Но главные отличия заключаются, во-первых, в фони́зме увеличенного трезвучия, который придает Л 2/1-а тревожный, а при соответствующей трактовке даже грозный оттенок. И во-вторых, в эффекте *rubato*, предписанном автором¹⁰, но не соблюдаемом большинством дирижеров.

Четкая ритмизация — по образцу «Колоколов» — превращает Л 2/1-а в *memento mori*. Между тем сам Рахманинов в упомянутой записи играл эти аккорды мягко, неспешно, даже с оттенком жалобы. Такая трактовка открывает простор для образных перевоплощений Л 2/1.

Tempo di valse устанавливается в четвертом такте, вместе с формулой бас — два аккорда. *Rubato* и вальсовая формула сопоставляются во вступлении трижды, и с каждым разом Л 2/1-а смягчается. В третьем *a tempo* на вальсовый аккомпанемент накладывается соло скрипки в низком регистре. С цыганской страстностью и ритмической свободой она повторяет микромотив в объеме восходящей терции (Л 2/2), который окажется не менее многозначным, чем Л 2/1. Во вступлении он преодолевает «назойливость» аккомпанемента [1, с. 12], незаметно перетекая в сольную каденцию с изломами разложенных трезвучий и «цыганскими» увеличенными секундами.

В основном разделе *Andante con moto* обозначение *rubato* не встречается, зато тщательно прописаны темповые сдвиги, которые сам композитор считал особо уместными при исполнении вальсов и подчеркивал, что они «определяются сердцем, чувствами» [6, с. 119–120]. Ко второй части «Танцев», где чувство постоянно сдерживается, прорываясь словно против воли, а порывы умиряются грустной усмешкой сожаления и смирения, идеально подходит метафорический подзаголовок «Сумерки», который, согласно воспоминаниям С. А. Сатиной, поначалу планировал композитор [8, с. 102].

Форма выстроена по принципу набегающих волн, только волны здесь более широкие и плавные, чем в *Non allegro*: каждая — раздел сложной трехчастной формы. В основной теме (от ц. 32) первое предложение — подъем волны, второе — спад. Несмотря на ремарку *espressivo*, она исполнена меланхолической сдержанности. Сплетенная почти сплошь из терций и разложенных трезвучий мелодия английского рожка (в верхних регистрах сме-

няемого гобоем) в конце каждой фразы подъема откатывается вниз, а при спуске приподнимается вверх. Динамика не выходит за рамки *p — mf — p*, подъем завершается цезурой и *diminuendo*, а в начале спуска, отмеченном расширением такта ($\frac{9}{8}$), проскальзывают обороты *lamento*.

Как и в середине *Non allegro*, второе проведение основной темы (от т. 6 после ц. 33) заметно теплее, однако структура и динамический профиль сохраняются.

Уравновешенности основной темы противопоставлена середина простой трехчастной формы (от ц. 35). Подъем волны занимает здесь те же восемь тактов, однако Л 2/2 ускоряет движение, вносит гармоническую неустойчивость, насыщает фактуру подголосками, оттесняящими вальсовую формулу, и формирует периодичные структуры, не вступая в противоречие с принципом *rubato*. Спуск (от ц. 36) начинается почти как в первой части, но удлиняется благодаря включению опущенного во вступлении группеттообразного мотива из «Колоколов» (Л 2/1-б, т. 2 и 4 после ц. 36). Вписываясь в размер $\frac{6}{8}$ и сопровождаясь вальсовой формулой фортепиано, он звучит почти игриво, особенно в сопоставлении со страстными репликами разделенных струнных.

От т. 6 после ц. 36 параллельно с томным (*p morendo*) ниспаданием деревянных духовых по частично опетым хроматическим полутонам начинает формироваться новая волна. Вальсовая пульсация возобновляется, движение активизируется пассажами шестнадцатых (от т. 5 перед ц. 37), в самом конце спада предписывается *accelerando*, а в цезуре на половинном кадансе — *crescendo*, сдвигающее репризу на полтона вверх. Сам Рахманинов, видимо, придавал важное значение этому моменту «перехлеста» волн, неоднократно проигрывая для Орманди предрепризные такты, вовлекающие в вихрь вальса.

В динамической репризе (от т. 4 после ц. 37) — с четко прочерченной мелодией скрипок, рельефными педальными подголосками низких духовых и завораживающим кружением пассажей в верхнем регистре — основная тема повторяется практически без изменений, не считая тональности. Соответственно к концу волны динамика спадает, полетное движение замирает, и Л 2/1-а (*a tempo meno mosso*) с горестным смирением констатирует тщетность всколыхнувшихся надежд.

Середина сложной трехчастной формы (*Tempo precedente*) — вторая попытка вырваться из оцепенения. Новый вариант Л 2/2 в парал-

лельных терциях то и дело сбивает вальсовое дыхание с триолей на простую трехдольную (т. 3–2 перед и т. 3–4 после ц. 40). Спуск еще более растягивается благодаря включению интонаций Л 2/1-а, воссоединяющегося с Л 2/1-б в ц. 41. По мере ниспадания волны беззаботный танец омрачается сетованиями скрипок и виолончелей в октаву с глубокими вздохами на синкопированных пятых долях такта (*a tempo poco meno mosso*, 4 т. до ц.42).

Неожиданное просветление вносит новый вариант Л 2/1-а, со скачком на квинту вверх (т. 4–7 после ц. 42). Первый отклик — страстное и полнозвучное *Tempo primo* — замирает в мечтательной задумчивости (от т. 5 перед ц. 44). Второй (от т. 1 перед ц. 45) прерывается жестким вариантом Л 2/1-а у труб и тромбоннов — без сурдин и без *rubato*!

В репризе сумерки сгущаются, краски темнеют. «Цыганская» каденция усекается и передается от солирующей скрипки альтам с сурдинами, вихреобразные подголоски к основной теме «закручивают» фаготы. Последний шанс разжать объятия ночи дает второе предложение основной темы — неизменное в предыдущих репризах. Вместо привычного спада восходящая секвенция с вычленениями возносит генеральную кульминацию (т. 5 перед ц. 48) на полторы октавы вверх. В напрягающий все силы порыв вовлекаются «цыганские» секунды и Л 2/1-а, а на вершине впервые появляется *ff*.

Спад волны — вариант первой середины вальса (ср. ц. 36), без диалогического сопоставления *f* и *p* в соседних тактах, но с последовательным снижением динамики к ц. 48, где вздохи сожаления прямо перетекают в коду (от т. 4 перед ц. 49).

Трансформацию вальса в фантастическое скерцо едва ли не впервые в истории музыки осуществил Чайковский в Первой симфонии, переклички с которой отмечались ранее [1, с. 14]. У Рахманинова связующей нитью в жанровой модуляции становится Л 2/2. В каждой микроволне *accelerando* подъем основан на его вариантах, а на спуске возвращается «тема скачки» из *Non allegro* (формула бас-аккорд на $\frac{3}{4}$ в рамках основного размера $\frac{6}{8}$). *Vivo* направляет движение к кульминационной фанfare, радостным топотом приветствующей торжество фантазматической лирики (ц. 51).

После краткой паузы — стремительная развязка (ц.52). Растворяется во мраке «тема скачки». В *a tempo poco meno mosso* (ц. 54) всплыва-

ет последнее воспоминание о вальсе, стираемое *Tempo precedente (senza ritenuto)*. В тишине растворяются унисонные восьмушки, как бы замыкающие круг земной жизни.

Финал — наиболее многозначная часть цикла, открывающая простор для полярно противоположных трактовок концепции сочинения в целом [1, с. 11]. Предоставив каждому слушателю право «находить собственное толкование» [6, с. 141], Рахманинов все же наметил в нотном тексте смысловые ориентиры. Как и у Берлиоза в «Фантастической симфонии» бой часов возвещает о наступлении полуночи. Соответственно, основной раздел воспринимается как хоровод шабаша — опять же по аналогии с Берлиозом и «Ночью на Лысой горе» Мусоргского, написанной в той же тональности. В литературе встречаются и другие, близкие по смыслу, определения: «пляска смерти» [2, с. 14], «пляска в аду» [9, с. 33]. В подробных оргиях нередко участвуют скелеты, которых Берлиоз и Мусоргский изображали при помощи струнных *col legno*, а Сен-Санс в «Dance macabre» — и вслед за ним Рахманинов — тембром ксилофона.

Менее очевидные авторские «указатели» — образные и тональные переклички с главной партией и генеральной кульминацией финала Первой симфонии самого Рахманинова.

Многозначности третьей части «Танцев» способствует техника «сближения», восходящая, с одной стороны, к Глинке [1, с. 19], а с другой — к «шутовской пародии» [10, с. 8] в финале симфонии Берлиоза, которая вряд ли случайно оказалась под рукой в период сочинения «Танцев», поначалу названных «Фантастическими». «Сложнейшая монотематическая структура» [9, с. 33] основана на интонационном родстве трех тем: главной партии — «испанской хоты, трансформированной и гротесковой» (Л 3/1) [9, с. 33], побочной, восходящей к девятому номеру «Всенощной», и мотива *Dies Irae*, который с главной партией связывает цепочка нисходящих терций (Л 3/2-б), а с побочной — три начальных звука (Л 3/2-а).

Тема хоты — одноктакт, состоящий из контрастных микромотивов: триольной фанфары (Л 3/1-а) и варианта Л 3/2-б¹¹ (Пример 4).

В медленном вступлении *Lento assai* Л 3/1-а расчленяется на унисонный «выкрик» *tutti sf* и собственно фанфару в анапестическом ритме, которая вскоре заживет самостоятельной жизнью. А Л 3/2-б переформатируется в жалобные вздохи.

Основной темп устанавливается во вступлении (ц. 56), что опять-таки напоминает о финале

Пример 4. Рахманинов С. В. «Симфонические танцы». Часть 3. Главная партия
Example 4. Rachmaninov S. V. "Symphonic Dances". Part 3. Main Part

Тема хоты [54]

Пример 5. Рахманинов С. В. «Симфонические танцы». Часть 5. Связующая партия
Example 5. Rachmaninov S. V. "Symphonic Dances". Part 5. Transitional part

[60]

Tr-lo
T-rino
Cassa

div.
non div.
arco
div.

«Фантастической». *Allegro vivace* вводит и «подстегивает» восходящий микромотив первых скрипок, который в дальнейшем нередко соединяется с разложенным трезвучием.

Грузный топот струнных *pesante* возвещает о полном сборе «страшной толпы теней, колдунов и чудовищ» [10, с. 8], которые с последним ударом часов (ц. 57) пускаются в пляс.

Главная партия (от ц. 58) занимает неполных пять тактов, успевая спуститься на две октавы. В связующей (от т. 2 перед ц. 59, *пример 5*) очерчивается мотив *Dies Irae* у первой валторны, а в проведение темы хоты (от т. 3 перед ц. 60) вводятся синкопированные сопоставления аккордов и производный от них мотив деревянных духовых, основанный на типичной для мелодики Рахманинова формуле раскачивания вниз от опорного звука [11, с. 84–85]. В данном случае они воспринимаются как маскарадные посредники между хотой и *Dies irae*. Здесь же образуются мотивные комплексы, которые станут актуальными в разработке: соединение темы хоты с восходящим микромотивом и «эмансипированная» фанфара, на фоне которой низкие духовые предлагают очередной вариант Л 3/2-б, хроматизированный и «ужатый» до секунд вместо терций.

От ц. 61 начинается подготовка побочной. Однако в т. 3 перед ц. 65 под ее маской является *Dies Irae*. Сложилось мнение, что Рахманинов в своих произведениях использует только первую фразу секвенции [4, с. 359]; [11, с. 62]; [12, с. 19]. Исключе-

ние из правила, наблюдаемое в «Танцах», отсылает опять-таки к «Фантастической» Берлиоза.

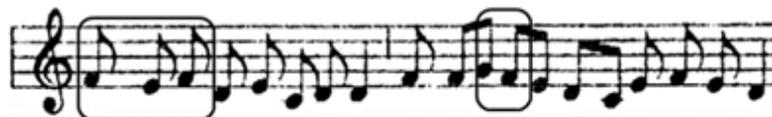
Неистовый французский романтик весьма свободно трактовал канонические песнопения. Свидетельство тому по отношению к тексту — Реквием, а по отношению к музыке — цитата *Dies Irae* в финале «Фантастической». Как известно, в тексте секвенции восемнадцать трехстрочных строф и две двустрочные. Музыка объединяет стихи трехстрочных строф в пары (AA-BB-CC), точно повторяемые шесть раз, а двустрочное заключение новое (D-E).

Берлиоза текстомузыкальная структура не интересовала, он распределил материал двух первых строк на три построения (A – B, от *Tuba mirum* — A¹, от *per sepulcra regionum*), отбросил третью текстомузыкальную фразу первого стиха (*Teste David cum Sybilla*) и сочинил новую музыку на третью фразу второго (*Coget omnes ante thronum*), частично использовав интонации двух последних строк секвенции.

Рахманинов ограничился двумя фразами первого стиха, но трактовал канонический оригинал не менее свободно, чем Берлиоз (*Пример 6*): опустил все повторения звуков и «отредактировал» окончание второй фразы аллюзией конечной строки из темы знаменного малого роспева воскресных тропарей (B), на которой основан № 9 Всенощной. Предпосылкой для соединения мотивов является схожесть заглавной интонации *Dies Irae* (A) и начальной строки тропарей (B).

Пример 6 Example 6

A. *Dies irae*



1. Di - es i - rae, di - es il - la, Sol - vet sae - clum in fa - vil - la:
2. Quan - tus tremor est fu - tu - rus. Quan - do iu - dex est ven - tu - rus.

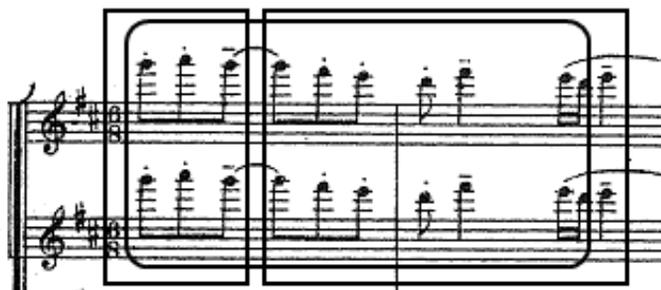
Б. Мал. знам. росп. нач. строка В. Конечная строка



Ч. III. Связующая партия.
Соединение интонаций А с Б



Соединение интонаций А и Б
со строкой В



Таким образом, в своем последнем сочинении Рахманинов попытался чисто музыкальными средствами найти ответ на вопрос, волновавший его в течение многих лет, — о символическом смысле интонационной общности католической секвенции со знаменным распевом [4, с. 357–358]. Однозначно расшифровать его ответ вряд ли когда-нибудь удастся. Ограничимся констатацией фактов.

Синтезированную тему проводят в высочайшем регистре пикколо и флейта в октаву, а дублирует ксилофон, специально припасенный для картины шабаша, что создает ощущение пародийности.

Подобная трактовка опять-таки «подсказана» Берлиозом. В «Фантастической» каждую фразу возглашают офиклеиды и фаготы (половинные с точкой), в первом уменьшении (четверти с точкой) перехватывают валторны и тромбоны, а во втором (четверти и восьмушки) — «кривляющееся» высокое дерево в сопровождении *pizzicato* струнных (еще один вариант перестука костей). При этом происходит ритмическое переинтонирование мотива *Dies Irae*, благодаря которому последовательность двух нисходящих терций превращается в нисходящую секвенцию трех восходящих секунд, как в прелюдии *cis-moll* [1, с. 18]. Быть может, и эту идею Рахманинов заимствовал у Берлиоза?

Синтезированная тема проводится дважды и оба раза не доходит до устоя благодаря вторжению темы хоты (первая валторна — фагот), соединенной с восходящим микромотивом. А в ц. 66 вариант темы хоты трансформируется в гаммообразно нисходящий пассаж, который вводит каждое проведение побочной партии.

В теме (от т. 3 перед ц. 67), всегда начинающейся в нижнем регистре, оригинальным образом сплавлены интонации *Dies Irae* и православного напева (Пример 7)¹². Легко опознаваемый общий зачин через синкопу сцепляется с началом секвенции (А), однако от ее пятого звука мелодическая линия поднимается поступенно вверх, как в строке знаменного малого распева на слове «удивися» (Б). Повторение второй половины предыдущего такта уже не достигает мелодической вершины *a* и в третьем такте сцепляется с конечной строкой запева к тропарям на словах «оправданием Твоим» (В).

При первом появлении побочная партия озарена мрачным светом секстаккорда *C-dur*, который разрешится в тонику *e-moll* только в конце первого предложения (1 т. до ц. 67), и отягчена ритмизованными аккордами, напоминающими о «втаптываниях» первой части. Синкопы и неравномерные акценты восходят к практике пореформенного пения в русской православной церкви, где стало обя-

зательным совпадением словесных акцентов тонического стиха с музыкальными. В знаменном малом роспеве, использованном в № 9 Всенощной, ударные слоги отмечены более протяженными звуками, которые ассоциируются с сильными и относительно сильными долями такта. Но в побочной партии финала «Танцев» Рахманинов перебивает

и одновременно заостряет ритмические акценты, что вызывает ассоциации не столько с православным пением, сколько с иррегулярной метрикой Стравинского и даже с джазом [13; 14, с. 76–77].

Во втором предложении побочной (от ц. 67) замена повторения консеквентным смещением расширяет диапазон темы до сексты, а протя-

Пример 7
Example 7

Dies irae

1. Di - es i - rae, di - es il - la, Sol - vet sae - clum in fa - vil - la:
2. Quan - tus tremor est fu - tu - rus. Quan - do iu - dex est ven - tu - rus.

Знаменный малый роспев

А
Б
В

Дн - гел - ский со - бора оу - ди - би - са, зра - че - в - в - мёр - твых в мёр - тв - ний - ша - са,
Бла - го - сло - вѣнх ѿ - си - го - с - по - ди, на - ш - чи ма - ю - прав - да - нї - снх тво - имх.

Часть III. Начало побочной партии

Fl. Cl.
Cor.
Fag.
Flati Archi

А Б А Б

В

67

женность — до четырех с лишним тактов. В начале пятого вторгается восходящий микромотив, раздвигая звуковое пространство (пять октав по вертикали в т. 4 после ц. 68).

Дублированное ксилофоном лавинообразное низвержение с вершины e^4 предваряет второе проведение побочной (от 2 т. до ц. 69). Сама тема практически не меняется, но удваивается в октаву скрипками и интенсифицируется дублировками духовых и бубна — древнего атрибута шаманских заклинаний и языческих оргий. Активизируются «втаптывания», а трубы — тихо, но настойчиво — интонируют вариант фанфары.

Заключительная партия (от т. 4 до ц. 70) — первое громогласное tutti финала, «радостный рев» участников «дьявольской оргии» [10, с. 8]. Оstinatный «адский туш» раскачивается вокруг устоя e , сопровождается акцентами тарелок и большого барабана, вариантом Л 3/2-а в унисоне валторн, тритоновыми скачками басов и подытоживается победной фанфарой.

Срединный раздел финала формально начинается с *Lento assai*. *Come prima*. Однако при внимательном рассмотрении два последних такта *Allegro vivace* и следующие за ними девять тактов *Lento assai* — вариант медленного вступления к финалу. *L'istesso tempo* основано на том же материале, но у виолончелей *marcato* терции заменяются стонущими секундами. В подголосках засурдиненных скрипок утверждаются восходящие интонации — пока не противовес, скорее робкая мольба. Появляются и почти забытые волнообразные структуры — глиссандирующие всплески в конце четырехтактных блоков. Заклучительное глиссандо, вздымаясь по ступеням уменьшенного септаккорда, истаивает на вершине волны — как знак вопроса.

Ответ поначалу звучит угрожающе. После генеральной паузы в т. 4 до ц. 73 на передний план выдвигается выдерживавшийся на протяжении *L'istesso tempo* органнй пункт e в зловещем тремоло виолончелей. Не предвещают добра и соло бас-кларнета, и остановка на увеличенном трезвучии перед сменой знаков. Однако в *L'istesso tempo, ma agitato* все преобразается.

Как и в первой части «Танцев», лирическая середина противопоставлена враждебной реальности. Но образный строй разный: там музыка воспоминаний, здесь страстный монолог, вызывающий ассоциации со 129 псалмом («Из глубины взываю к Тебе, Господи»). Его форма основа-

на на принципе набегающих волн, отброшенном в первом разделе финала.

Открывает *L'istesso tempo, ma agitato* бывшая тема бас-кларнета, перемещенная на полторы октавы вверх и согретая тембром валторны. Разложенные трезвучия арфы передают мелодическую линию кларнету с ремаркой *dolce*, как бы парящему над устоем des^2 . От него отталкивается свободная нисходящая секвенция *molto espressivo* у струнных. При повторении второго и третьего построений кватрой выше секвенция продлевается, образуя местную кульминацию (4 т. до ц.76) а затем перетекает в умиротворенное дополнение на органном пункте тоники *Des-dur* (от ц. 76). Однако засурдиненная труба *lamentoso* разрушает заветный покой жалобным стоном (мотив секвенции).

Вторая волна (от ц.77), начинаясь на полтона выше первой, оказывается более крутой и драматичной. Тема валторны рвется к кульминационному *lamentoso* (ц. 78), изливающему всю полноту отчаяния. Именно здесь валторны рельефно прочерчивают интонацию *Dies irae*, которая ранее мелькала в подголосках, не фиксируясь слухом.

Возвращение в теплое лоно *Des-dur* закреплено медлительной третьей волной расширенного дополнения, или коды эпизода (ц. 80–6 т. до ц. 82). Однако «музыка бесконечной нежности и покоя» [7, с.230] не может длиться вечно. На вершине волны в плавно покачивающуюся фигурацию инкрустируется секвенция первой фразы *Dies irae*, помеченная ремаркой *dolce* (т. 5–8 после ц. 80), а в начале спуска обрисовывается хроматически нисходящая цепочка сцепленных терций, тщательно избегавшихся в трех основных темах эпизода.

Разработка *Allegro vivace* увенчивается генеральной кульминацией, где *Dies irae* окончательно сбрасывает игровые маски, представляя во всем своем устрашающем великолепии (т. 4 перед ц. 94). Узловое событие предрекают соло трубы в ц. 85 и проведение валторнами, фаготами и бас-кларнетом первой фразы секвенции в ритмическом увеличении (ц. 87).

С утверждением органного пункта a стартует предыктовое нарастание, в ходе которого господствовавшая в первом разделе тема хоты вытесняется формулой раскачивания (4 т. до ц. 90), вариантами Л 3/2-а (ц. 90) и, наконец, полным проведением первой фразы секвенции в уменьшении (ц. 91).

Промежуточный итог столь тщательной подготовки — новая тема, выведенная из Л 3/2-а (ц.

92). После иступленного языческого пляса ее тональная устойчивость (мелодический D-dur) и синкопированный ритм обычно ассоциируются с утверждением «позитивного национально-эпического начала» [7, с. 321]. Однако три проведения — в мелодических D, E и Fis, подобно ступеням трона подводят к безраздельно царящему на вершине кульминации Dies irae. Четвертое, сокращенное проведение (ц. 94) — предыкт к репризе, где темы хоты и Dies irae окончательно примиряются — как в финале «Фантастической» Берлиоза.

Столь бесспорный итог разработки делает бессмысленным дальнейшее существование Л 3/1. Поэтому уже в одиннадцатом такте репризы пассаж, нисходящий от f^3 до E, повергает в ад пылающий, с тремоло малого барабана и рывкающими аккордами меди (ц. 96), напоминающими об «ариозо Огня» из третьей части «Колоколов» (ср. ц. 77).

В репризном проведении побочной ее тема постепенно сближается с заключительным разделом № 9 Всенощной (от «Слава Отцу и Сыну»). От ц. 97 выделяются отдельные попевки, в ц. 98 четко определяется сходство со строкой «Радость же Еве». С этого момента исчезают «втаптывания» и малый барабан, на передний план выдвигается многоголосный хор струнных — правда, по-прежнему *staccato*. Окончательную кристаллизацию темы сам Рахманинов подтверждает словом «Alliluya» над т. 2 после ц. 99. Но тут происходит нечто странное: «хор» сохраняется лишь в двух последних тактах темы — как разухабистый припев к двум предыдущим. Их же интонируют трубы с ксилофоном, создающие впечатление карнавального гротеска. Невольно вспоминаются наброски сценария балета «Паганини» в письме к Фокину [1, с. 12], где Рахманинов предлагает подчеркнуть в финале карикатурное сходство «некоторых персонажей нечистой силы» с самим Паганини, а в последней вариации представить «торжество победителей» [15, с. 114].

Не оно ли воплощено в «адском туше» заключительной партии, где утверждение мажорной тоники остраивается натуральной септимой и увеличенным трезвучием (от т. 10 до конца сочинения)? И разряжают ли ситуацию три заключительных такта, где громовые удары оркестра с форшлагами малого барабана в равной степени могут ассоциироваться как с долгожданным торжеством добра над злом [2, с. 15], так и со зверским убийством грешника?

Примечания

¹ Часть I (Зейфас Н. М., Ковалев А. Б., Гончарова С. А. Симфонические танцы: 80 лет спустя. Часть I: Посвящение великому оркестру) опубликована в журнале «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» в 2020 году в № 2(56) (С. 10-22).

² Это второе исполнение для Орманди (первое скорее всего состоялось в сентябре [15, с. 357]), поэтому Рахманинов играет «Танцы» фрагментами, без репризы финала, с остановками, повторениями и словесными комментариями, которые до сих пор остаются нерасшифрованными. Запись, сделанная, видимо, без ведома композитора, издана фирмой Marston в комплекте из трех CD под общим заглавием «Rachmaninoff plays symphonic Dances. Newly discovered 1940 recording» и со вступительной статьей Ричарда Тарускина [5].

³ В отличие от «Весны», которую Рахманинов высоко ценил [6, с. 144], «втаптывания» в «Танцах» строго периодичны.

⁴ Мы вводим этот рабочий термин для характеристики волнообразных построений длительностью до двух тактов, которые не становятся самостоятельными единицами формообразования.

⁵ В трансляционной записи исполнения «Танцев» 20 декабря 1942 г. Нью-Йоркскими филармонистами под управлением Д. Митропулоса эта волна динамизирована пробегом триолей фортепиано вверх и вниз по ступеням хроматической гаммы. Р. Тарускин полагает, что правка (наряду с двумя другими) была внесена на репетициях к мировой премьере, которая не записывалась. Фирма Boosey & Hawkes включила все три правки в издание 2005 г. Приносим извинения за неточность, допущенную в первой части статьи, где говорилось об отсутствии «вообще каких-либо правок» в «Танцах» [1, с. 11]. Здесь же отметим еще одну неточность: Гарри Гланц, с которым Рахманинов консультировался во время работы над партитурой «Танцев», был первым трубачом не Филадельфийского [1, с. 20], но Нью-Йоркского филармонического оркестра [15, с. 484].

⁶ Свообразным эскизом к этому разделу «Танцев» стал переход к середине крайних разделов Скерцо Второй симфонии [1, с. 15–17].

⁷ Полный текст высказывания: «Квинта есть душа русской мелодии; обращайтесь к ней» [16, с. 214, сн. 1].

⁸ Тональность «Вокализа», с которым иногда сравнивают эту тему [7, с. 295].

⁹ Автор симфонических и камерных произ-

ведений работал на Бродвее с 1919 г. в качестве аранжировщика и дирижера. С Рахманиновым его познакомил в 1931 г. Фриц Крейслер. Беннет подтвердил корректность авторской записи партии альт-саксофона in Es в «экзотической» тональности a \acute{e} s-moll, после чего Рахманинов проиграл коллеге произведение целиком, подпевая, присвистывая, притоптывая, «как это делаем все мы, пытаясь воспроизвести звучание оркестра на клавишах» [17, с. 361, 280].

¹⁰ Первая часть незавершенной сюиты для исполнения на фортепиано в шесть рук сестрами Скалон (Ивановка, 15 августа 1890), вторая из «Салонных пьес» для фортепиано op. 10 (1893–94), четвертая из Шести пьес для фортепиано в четыре руки op. 11 (1894) и вторая часть Сюиты № 2 op. 17 для двух фортепиано в четыре руки (1901).

¹¹ Реплика *Tempo rubato* размещена под определением основного темпа *Andante con moto* (*Tempo di valse*).

¹² Комбинацию этих микромотивов легко обнаружить во вступительном *Marciale* финала Первой симфонии, где лейтмотив произведения соединяется с фанфарой по вертикали.

¹³ Ю. В. Келдыш полагал, что тема побочной вырастает из начальных интонаций *Dies Irae* и лишь постепенно обнаруживает свою связь с мелодикой знаменного роспева [2, с. 14].

Список источников

1. *Зейфас Н. М., Ковалев А. Б., Гончарова С. А.* Симфонические танцы: 80 лет спустя. Часть I: Посвящение великому оркестру // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 2(56). С. 10–22.
2. *Келдыш Ю. В.* Последнее произведение Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1943). Науч. тр. Московской государственной консерватории. М.: Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1995. С. 8–15.
3. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений: учебник, Ч. 1: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
4. Воспоминания о Рахманинове: [в 2 томах]. Т. 2. / сост., ред., пред., ком. и указ. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. 666 с.
5. *Taruskin R.* Booklet // *Rachmaninoff Plays Symphonic Dances: Newly Discovered 1940 Recording*. Chester: Marston Records, 2018. P. 8-23.
6. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: в 3 томах. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / сост.-ред., автор вст. статьи, комм., указат. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978. 468 с.
7. *Кандинский А. И.* «Симфонические танцы» Рахманинова (К проблеме историзма) // Статьи о русской музыке. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 292–328.
8. Воспоминания о Рахманинове: в 2 томах. Т. 1. / сост., ред., пред., ком. и указ. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. 528 с.
9. *Сыров В. Н.* Испанские реминисценции в музыке Рахманинова: русский контекст // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 3 (24). С. 31–34.
10. *Саква К. К.* Предисловие // Берлиоз Г. Фантастическая симфония. Партитура. М.: Гос. муз. издательство, 1953. С. 3–8.
11. *Скафтымова Л. А.* О *Dies irae* у Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1943). Научн. труды Моск. гос. консерватории. М.: Изд-во МГК, 1995. С. 84–90.
12. *Скафтымова Л. А.* С. Рахманинов: особенности позднего периода творчества // С. В. Рахманинов и мировая культура: матер. V Междунар. науч.-практ. конф., 15–16 мая 2013 г. Ивановка: РИО МУРИ, 2014. С. 56–63.
13. *Васильев Ю. В.* Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1943). Науч. тр. Московской государственной консерватории. М.: Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1995. С. 172–183.
14. *Ляхович А. В.* Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2013. 184 с.
15. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: в 3 томах. Т. 3: Письма / сост.-ред., автор вст. статьи, комм., указат. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. 572 с.
16. *Арнольд Ю. К.* Из воспоминаний // Глинка в воспоминаниях современников / общ. ред. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 203–223.
17. *Bertensson S.* *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*. Bloomington; Indianapolis: Indiana univ. press, cop. 2001. Reprint. Originally published: New York: New York University Press, 1956. 464 p.

Referenses

1. Zejfas, N. M., and Kovalev, A. B., and Goncharova, S. A. (2020), “Symphonic dances: 80 years later. Part I: Dedication to the Great Orchestra”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 2 (56), pp. 10-22.
2. Keldysh, Yu. V. (1995), “Rachmaninoff’s last work”, *S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873-1943). Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii* [S. V. Rachmaninov. On the 120th anniversary of his birth (1873-1943). Scientific works of the Moscow State Conservatory], Moscow Conservatory NTC “Conservatory”, Moscow, Russia, pp. 8-15.
3. Mazel’, L. A., and Cukkerman, V. A. (1967), *Analiz muzykal’nyh proizvedenij: uchebnik* [Analysis of musical works: textbook], Muzyka, Moscow, USSR.
4. Apetyan, Z. A. (ed.) (1988), *Vospominaniya o Rakhmaninove* [Memories of Rachmaninoff], vol. 2, Muzyka, Moscow, USSR.
5. Taruskin, R. (2018), *Booklet*, Rachmaninoff Plays Symphonic Dances: Newly Discovered 1940 Recording, Marston Records, Chester, UK, pp. 8-23.
6. Rahmaninov, S. V. (1978), *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage: in three volumes], in Apetyan, Z. A. (ed.), vol. 1, Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
7. Kandinskij, A. I. (2010), “Rachmaninov’s “Symphonic Dances” (On the Problem of Historicism)”, *Stat’i o russkoj muzyke* [Articles about Russian music], Moscow Conservatory Scientific and Publishing Center, Moscow, Russia, pp. 292-328.
8. Apetyan, Z. A. (ed.) (1988), *Vospominaniya o Rakhmaninove* [Memories of Rachmaninoff], vol.1, Muzyka, Moscow, USSR.
9. Syrov, V. N. (2012), “Spanish Reminiscences in Rachmaninov’s Music: the Russian context”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 3 (24), pp. 31-34.
10. Sakva, K. K. (1953), “Preface”, *Berlioz G. Fantasticheskaya simfoniya. Partitura* [Berlioz G. The Fantastic Symphony. The score], Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, Moscow, USSR, pp. 3-8.
11. Skaftymova, L. A. (1995), “About Rachmaninoff’s Dies irae”, *S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873-1943). Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii* [S. V. Rachmaninov. On the 120th anniversary of his birth (1873-1943). Scientific works of the Moscow State Conservatory], Moscow Conservatory NTC “Conservatory”, Moscow, Russia, pp. 84-90.
12. Skaftymova, L. A. (2014), “S. Rachmaninov: features of the late period of creativity”, *S. V. Rakhmaninov i mirovaya kul’tura: materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 15-16 maya 2013* [S. V. Rachmaninov and World Culture: Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference, May 15-16, 2013], RIO MURI, Ivanovka, Russia, pp. 56-63.
13. Vasil’ev, Yu. V. (1995), “Rachmaninoff and jazz”, *S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873-1943). Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii* [S. V. Rachmaninov. On the 120th anniversary of his birth (1873-1943). Scientific works of the Moscow State Conservatory], Moscow Conservatory NTC “Conservatory”, Moscow, Russia, pp. 172-183.
14. Lyahovich, A. V. (2013), *Simvolika v pozdnih proizvedeniyah Rahmaninova: monografiya*, [Symbolism in Rachmaninov’s later works: a monograph], Izdatel’stvo R. V. Pershina, Tambov, Russia.
15. Rahmaninov, S. V. (1980), *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage], Apetyan, Z. A. (ed.), vol. 3, Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
16. Arnol’d, Yu. K. (1955), “From my memories”, *Glinka v vospominaniyah sovremennikov* [Glinka in the memoirs of his contemporaries], Orlova, A.A. (ed.), Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, Moscow, USSR, pp. 203-223.
17. Bertensson, S. (1956), *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, Bloomington; Indianapolis: Indiana univ. press, cop. 2001, Reprint, originally published, University Press, New York, USA.

Информация об авторах

Н. М. Зейфас — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки

А. Б. Ковалев — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки

Information about the authors

N. M. Zejfas — Doctor of Art History, Professor of the Department of History and Theory of Music

A. B. Kovalev — Doctor of Art History, Professor of the Department of History and Theory of Music

Вклад авторов

Зейфас Н. М. — разработка концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (проведение исследования, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Ковалев А. Б. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Zeifas N. M. — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Kovalev A. B. — participation in the development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing the text (drafting the manuscript, making comments of intellectual content), approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 17.10.2024; одобрена после рецензирования 11.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 17.10.2024; approved after reviewing 11.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.

Научная статья

УДК 785.11

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.004

Эпизод из жизни артиста: об участии А. К. Глазунова в Русском симфоническом концерте памяти Н. А. Римского-Корсакова

Брагинская Наталия Александровна

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,

Санкт-Петербург, Россия

E-mail: nb-sky@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1346-853X>

Аннотация. В статье впервые обсуждаются исторические сведения о таком значительном событии в отечественной культуре начала XX века, как Русский симфонический концерт памяти Н. А. Римского-Корсакова, прошедший в Большом зале Петербургской консерватории 17/30 января 1909 года, завершая череду крупных мемориальных событий сезона 1908/09. В концертной программе, составленной главным образом из сочинений самого Н. А. Римского-Корсакова, «встретились» две оркестровые пьесы, которыми почтили ушедшего учителя два его самых знаменитых ученика: Прелюдия ор. 85 № 2 маститого А. К. Глазунова и «Погребальная песня» ор. 5 начинающего И. Ф. Стравинского. Именно наличие в афише «Погребальной песни», более века считавшейся утраченной и обнаруженной лишь несколько лет назад, заставило в наши дни вспомнить о концерте, в котором музыкальная эпитафия молодого Стравинского прозвучала первый и единственный раз при жизни автора. Тем не менее, главным героем научного повествования становится не Стравинский, а его старший современник, Глазунов. Анализ архивных документов и музыкальной периодики 1908–1909 годов позволил выявить новые для биографики Глазунова факты, характеризующие его разносторонний вклад в чествование памяти Римского-Корсакова.

Ключевые слова. Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, Прелюдия ор. 85 № 2, Беляевские концерты

Для цитирования: Брагинская Н. А. Эпизод из жизни артиста: об участии А. К. Глазунова в Русском симфоническом концерте памяти Н. А. Римского-Корсакова // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 4 (75). С. 35–44. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.004>

Original article

An episode from the life of the artist: on the participation of Alexander Glazunov in the Russian Symphony Concert in memory of Nikolai Rimsky-Korsakov

Braginskaya Natalia A.

St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,

St. Petersburg, Russia

E-mail: nb-sky@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1346-853X>

Abstract. The article is the first to discuss historical information about a significant event in Russian culture at the beginning of the twentieth century — the Russian Symphony Concert in memory of Nikolai Rimsky-Korsakov (January 17/30, 1909, Grand Hall of the St. Petersburg Conservatory), which completed the series of major memorial events of that season. In the concert program, composed mainly of the works of Rimsky-Korsakov himself, two orchestral pieces by the two of his most famous disciples «met» as a tribute to their departed teacher: Prelude op. 85 № 2 of the venerable Alexander Glazunov and «Funeral Song» op. 5 of the beginner Igor Stravinsky. It was a presence in the poster of the «Funeral Song», considered lost for more than a century and discovered only a few years ago, that today made us recall the concert in which the young Stravinsky's musical epitaph was performed for the first and only time during the author's lifetime. However, the main character of the scientific narrative is not Stravinsky, but his older contemporary. Analysis of archival documents and music periodicals of 1908–1909 made it possible to identify new facts for Glazunov's biography, characterizing his various contribution to honoring the memory of Rimsky-Korsakov.

Keywords. Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexander Glazunov, Prelude op. 85 № 2, Belyaev Concerts

For citation: Braginskaya N. A. An episode from the life of the artist: on the participation of Alexander Glazunov in the Russian Symphony Concert in memory of Nikolai Rimsky-Korsakov. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 4(75); 35–44 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.004>

В нынешнем году, отмеченном празднованием 180-летия со дня рождения Николая Андреевича Римского-Корсакова, уместно вспомнить и другую дату: 115 лет назад, 17/30 января 1909 года, в Большом зале Санкт-Петербургской консерватории состоялось знаменательное событие — Первый Русский симфонический концерт сезона 1908/09, посвященный памяти Н. А. Римского-Корсакова. Далекий мемориальный вечер стал объектом пристального внимания в наши дни, через 100 с лишним лет, благодаря тому, что в рамках той концертной программы первый и единственный раз при жизни автора прозвучала «Погребальная песня», написанная на смерть Римского-Корсакова его осиротевшим учеником — молодым, еще не известным Игорем Стравинским. Сенсационная находка ранней оркестровой пьесы русского мастера в Петербургской консерватории положила начало новой жизни сочинения после векового забвения. Но в данной статье речь пойдет не о И. Ф. Стравинском, а о А. К. Глазунове и его персональном вкладе в памятный концерт.

Несомненно, А. К. Глазунов как директор Петербургской консерватории и лидер Беляевского Попечительного совета находился в эпицентре чествования памяти своего великого учителя, выступая на разных этапах мемориальных торжеств в разных качествах — организатора, дирижера, композитора. Он принимал самое активное участие в подготовке и проведении траурных церемоний после кончины Римского-Корсакова, начиная с отпевания, проходившего в консерваторской церкви, о чем семья Николая Андреевича была оповещена телеграммой, отправленной лично Александром Константиновичем [1]. Другой документ, письмо А. К. Глазунова к П. П. Вантробе¹ от 9 июля 1908 года [2], подчеркивает роль Глазунова в увековечении памяти учителя. Сообщаемая им информация о снимках покойного Н. А. Римского-Корсакова, выполненных петербургским фотографом М. С. Иоффе², проливает свет на историю создания репрезентативного портрета Николая Андреевича, украшавшего консерваторский Малый зал в историческом здании на Театральной площади. Как установила ранее искусствовед И. Ф. Лобашева, полотно кисти известного художника Э. О. Визеля³ было написано «для Петербургской консерватории в 1908–1909 годах» [3, с. 22]. Логично предположить, что исходными материалами для посмертного портрета послужили, в том числе, и талантливые фотографии Иоффе, одобренные родными

Римского-Корсакова, как указывает в упомянутом выше письме инициировавший съемку Глазунов.

Разумеется, Александр Константинович не остался в стороне от череды мемориальных концертов, ставших в российской столице откликом на уход из жизни Н. А. Римского-Корсакова 8/21 июня 1908 года. Поскольку практически все музыкальные коллективы находились в это время на отдыхе, чествования памяти композитора начались в Петербурге лишь осенью, после завершения поры летних отпусков. Проблему обозначил А. А. Архангельский в своей июньской телеграмме-соболезновании, адресованной Н. Н. Римской-Корсаковой: «Скорблю, что не могу собрать хора, откладываю это до сентября» [4]⁴. Важнейшие музыкально-мемориальные события удалось восстановить в процессе изучения музыкальной прессы 1908–1909 годов, а также документов из фондов Отдела рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ) и Кабинета рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ). Ниже приводится список ключевых спектаклей и концертов в хронологическом порядке, с датами по старому стилю.

- 26 сентября 1908. *Маринский театр* (спектакль «Снегурочка», дирижер Э. Ф. Направник) [5]
- 4 октября 1908. *1 Симфоническое собрание ИРМО* (Большой зал консерватории, дирижер В. И. Сафонов) [6, стб. 882–884]
- 6 октября 1908. *Вечера современной музыки*, 43 вечер (Концертный зал при Реформатском училище) [6, стб. 884]
- 11 октября 1908. *1 Концерт Зилоти* (Большой зал консерватории, дирижер А. И. Зилоти) [7]
- 30 октября 1908. *Концерт учащихся консерватории* (Большой зал консерватории, дирижер Н. Н. Черепнин) [8]
- 7 ноября 1908. *1 Концерт гр. Шереметева* (Большой зал консерватории, дирижеры М. В. Владимиров, А. Д. Шереметев, А. К. Глазунов) [9; 10]
- 15 декабря 1908. *Концерт учащихся Санкт-Петербургской музыкальной школы* [11]
- 22 декабря 1908. *Концерт Придворного оркестра* (Михайловский театр, дирижер Г. И. Варлих) [12]
- 17 января 1909. *1 Русский симфонический концерт* (Большой зал консерватории, дирижер Ф. М. Blumenфельд) [13].

Символично, что пять из девяти программ были даны в Большом зале консерватории, в которой Н. А. Римский-Корсаков прослужил 37 лет; зал этот к тому же считался одной из самых престижных концертных площадок города. После сентябрьского спектакля «Снегурочка» в Мариинском театре, где перед началом оперы публика, оркестр и певцы стоя почтили память автора, лидирующую позицию в посмертных чествованиях композитора заняло Императорское Русское музыкальное общество, патронат консерватории. Концерт 4 октября имел особый подтекст. «После двухлетнего перерыва Спб. Отд. ИРМО возобновило свои симфонические собрания, — писал безымянный рецензент. — Упадок и прекращение их были связаны с историей увольнения Римского-Корсакова из Консерватории. Судьбе было угодно, чтобы первый концерт после всего пережитого обществом был посвящен этому же композитору, вернее, его светлой памяти» [6, стб. 882].

Но почему Беляевское предприятие так поздно отреагировало на факт потери в своих рядах центральной фигуры, каковой являлся Н. А. Римский-Корсаков? И должно ли расценивать этот временной «сдвиг» как упущение беляевских лидеров? Как видно из списка, I Русский симфонический концерт, данный 17 января 1909-го в Петербургской консерватории, был позднейшим, фактически итоговым в ряду крупных столичных концертов и спектаклей памяти Римского-Корсакова. Между тем, на основе статистических данных о циклах Русских симфонических концертов, собранных в объемном рукописном труде Э. Э. Язовицкой [14], можно заключить, что три концерта XXIII сезона, прошедших в январе–феврале 1909-го, были нормой, поскольку открытие концертного сезона в разгар зимы стало типичным для беляевских циклов, начиная с 1907/08 года.

Безусловно, Глазунов занимался формированием репертуара Русских симфонических концертов; при его прямом участии сложилась мемориальная программа, в которой свое место заняло и музыкальное приношение И. Ф. Стравинского. Стравинский еще поздним летом 1908-го начал хлопотать о включении готовой поминальной пьесы в какой-либо петербургский концерт. Уже получив отказ от Зилоти⁵, как и его совет обратиться к Глазунову или Шереметеву, он писал 11 августа из Устилуга вдове Николая Андреевича, Н. Н. Римской-Корсаковой о зыбких планах на Русские симфонические концерты: «К Глазунову

я не обращался, ибо думаю, что на мое письмо и произведение он не обратит должного внимания, как-то индифферентен он ко мне, и поэтому я невольно стесняюсь обращаться к нему. <...> Я думаю, что он исполнит, если это будет Ваше желание» [15, с. 196].

Стравинский не ошибался в своих заключениях по поводу отношения Глазунова к его композиторской деятельности. Приведем показательные цитаты из двух писем. Вот что писал 1 апреля 1926 года К. Н. Игумнов, в тот момент директор Московской консерватории, своему коллеге, директору Ленинградской консерватории, А. К. Глазунову, поздравляя его с 20-летием пребывания на этом посту: «Ваше творчество сейчас особенно ценно. Не будучи огульным отрицателем всех новейших течений, я, однако, не могу не сказать, что при наличии дегенеративной и наглой, но, к сожалению, талантливой разнузданности Стравинского, при наличии пошлой и, кажется, бездарной развязности Мило [Мийо. — *Н.Б.*] и К*, при наличии всяких Хиндемитов и tutti quanti [всех подобных. — *Н.Б.*], мысль моя с особой радостью останавливается на Ваших творениях, чуждых крикливости, строгих по своим художественным задачам, столь целомудренных в отношении формы и языка...» [16, с. 380].

Ответ Глазунова от 17 апреля 1926-го был следующим: «С Вашим отзывом о Стравинском я не вполне согласен: его прежнее дарование выразилось главным образом во внешних проявлениях: мы с С. В. Рахманиновым хвалили красочную и виртуозную оркестровку его ранних произведений <...>. Но что стало с ним за последнее время! Как он пошел назад! Хорошим музыкантом я никогда не считал Стравинского. Я имею доказательства, что у него не был развит слух, о чем мне говаривал его учитель Римский-Корсаков...» [16, с. 379]⁶.

Надо отдать должное толерантности Глазунова, в 1909 году все же допустившего пьесу начинающего композитора Стравинского в столь ответственный концерт⁷. Правда, до сих пор не ясно, в какой момент «Погребальную песню» включили в январскую беляевскую программу, поскольку в официальном анонсе Русских симфонических концертов сезона 1908/09, опубликованном в «Русской музыкальной газете» за 11 октября, имя Стравинского отсутствовало. Полный перечень запланированных к показу сочинений содержал оркестровую пьесу Глазунова и целый ряд композиций Римского-Корсакова: «Антар», «Сказка», трио «Стрекозы», прелюдия-кантата «Из Гомера». Были

названы и дирижеры трех концертов: «А. Глазунов, Ф. Блуменфельд и Н. Черепнин» [17].

Но выступал ли Глазунов в роли дирижера концертной программы 17 января 1909, как указывалось и в упомянутом газетном объявлении, и в академической литературе в дальнейшем (см. [18, с. 480; 19, с. 366])? В. П. Варунц в первом томе переписки Стравинского уточняет, что из-за болезни Глазунова 17 января за дирижерским пультом его заменил Феликс Блуменфельд [15, с. 200]. Впрочем, и этот факт требует корректировки.

В КР РИИИ нам удалось обнаружить любопытный документ — миниатюрную черно-белую афишку I Русского симфонического концерта, отпечатанную на очень тонкой бумаге, размером 41 на 17,5 см [20]; такие рекламные листки, по-видимому, не только развешивались, но и просто раскладывались в местах скопления музыкальной публики. В тексте этого маленького постера под полной программой и именами исполнителей, включая имя дирижера Феликса Блуменфельда (!), было указано: «...печать разрешена 22 декабря 1908 г., за СПб. Градон[ачальника] помощник его Лысогорский. Типогр[афия] Императорских театр[ов]. Мох[овая], 40. № 18». То есть о выступлении Блуменфельда было известно почти за месяц до концерта, и речи об экстренной замене дирижера не шло.

Переписка Глазунова, хранящаяся в ОР РНБ, тоже не содержит отметок о болезни композитора в дни, предшествовавшие концерту 17 января 1909 года⁸. Напротив, в канун концерта, 16 января, через мать, Елену Павловну, и библиотекаря А. И. Фрибуса Глазунов ведет деловые переговоры с дирижером Юрием Сахновским о пересылке из Петербурга в Москву нотных материалов своей «Саломеи» [22]⁹.

Отказу от дирижирования важнейшим в музыкальной жизни столицы мемориальным концертом могла способствовать объективная перегруженность Глазунова: из той же «Русской музыкальной газеты» известно, что к началу ноября Александр Константинович добавил к своим многочисленным обязанностям художественное руководство Оркестром гр. Шереметева [9, стб. 1030]. Но вот парадокс: именно Шереметевский симфонический оркестр был ангажирован в тот вечер 17 января 1909-го для проведения I Русского симфонического концерта! Возможно, Глазунов, очень тяжело переживавший смерть Римского-Корсакова, не находил в себе силы, чтобы встать за дирижерский пульт в тот момент и провести

целый концерт¹⁰. Возможно, он не желал дирижировать сочинением Стравинского...

Есть и еще одна гипотеза, на сей раз затрагивающая амбиции Глазунова-композитора. В осенний концерт ИРМО памяти Римского-Корсакова Глазунов уже внес свой композиторский вклад, инструментовав чужое произведение — Траурный марш Шопена. Однако в тот вечер он не дирижировал. Перед оркестром Мариинского театра в Большом зале консерватории 4 октября 1908-го впервые стоял дирижер БЕЗ палочки — Василий Сафонов, «один из лучших русских симфонических дирижеров, в настоящее время еще законтрактованный нью-йоркским филармоническим обществом», как писалось в рецензии. «Концерт начался с “Похоронного марша” Шопена (из сонаты b-moll), оркестрованного А. Глазуновым. Прослушанный публикой стоя, марш произвел надлежащее — торжественно-печальное впечатление. <...> Дополнения, сделанные таким превосходным инструментатором, как Глазунов, не исказили марша; напротив, он — для оркестра — сделался звучнее, торжественнее; глухие погребальные аккорды вначале, удары колокола в заключительной репризе и медная фанфара там же — все это сделано с большим вкусом» [6, стб. 883]. Глазуновская версия марша снискала огромную популярность, в том числе и в советской России. Некоторое время назад театровед С. А. Конаев обнаружил материалы уникальной «Похоронной папки» Большого театра с оркестровыми голосами Траурного марша Шопена — Глазунова, буквально испещренными ремарками музыкантов, игравших эту пьесу на больших гражданских панихидах столицы десятки и сотни раз между 1934 и 1981 годами [23]!

Но в мемориальной программе 17 января 1909 года, помимо произведений Римского-Корсакова и пьесы Стравинского, звучало также оригинальное сочинение Глазунова, о котором широкой публике было объявлено уже осенью: «“Элегия памяти Н. А. Римского-Корсакова”, написанная А. Глазуновым» [17]. Наверное, поэтому М. А. Ганина датировала сочинение 1908 годом [19, с. 366]. В действительности, 26-м августа 1908 года композитор пометил лишь черновой автограф¹¹, хранящийся в ОР РНБ [24]. Он представляет собой полную версию музыкального текста пьесы, выполненного черными чернилами на трех нотных станах, с пометками, карандашными пометками, включая разметку инструментовки. Вероятно, именно на основе этого варианта партитулы

Глазунов делал оркестровку и писал полную партитуру к концерту 17 января 1909-го. Чистовой автограф партитуры, хранящийся в Москве, в Российском национальном музее музыки, по словам Э. Э. Язовицкой, датирован 3 января 1909 года [18, с. 480]. Т. е. работа над партитурой была завершена за две недели до первого исполнения сочинения! С учетом необходимости расписывать партии для большого оркестра и корректировать их — срок едва ли не критический, что могло заставить автора изрядно понервничать и не брать на себя еще и заботы по дирижерской подготовке всей довольно масштабной концертной программы.

Еще один казус связан с названием поминальной пьесы Глазунова. Дело в том, что «Элегии памяти Н. А. Римского-Корсакова», как она фигурировала и в афишах концерта и в рецензиях на него, в опусниках композитора мы не найдем. Уже после концерта, вероятно, перед изданием пьесы у Беляева в 1911 году, Глазунов счел нужным изменить название — с элегии на прелюдию: жанр мемориальной прелюдии был узаконен в корсаковском кругу самим Николаем Андреевичем, создавшим в 1904 году оркестровую прелюдию «Над могилой» на смерть М. П. Беляева¹². В данном контексте неслучайным видится как жанровое определение мемориальной Прелюдии М. О. Штейнберга, прозвучавшей в Концерте Зилоти, так и первоначальное наименование будущей «Погребальной песни» Стравинского, о чем говорил анонс в «Русской музыкальной газете», появившийся 25 октября: «Молодой композитор И. Ф. Стравинский написал оркестровый “Прелюд”, посвященный памяти Римского-Корсакова» [26]. Правда, и здесь никаких указаний на ближайшее исполнение пьесы Стравинского не было, в отличие от уже заявленной двумя неделями ранее премьеры пьесы Глазунова, пусть и не завершенной к тому моменту.

Прелюдия e-moll «Памяти Н. А. Римского-Корсакова» op. 85 № 2 Глазунова примыкает к небольшому кругу лирико-экспрессивных его сочинений для оркестра, включающему трагическое *Mesto es-moll* из Восьмой симфонии op. 83 (1906), Прелюдию a-moll памяти В. В. Стасова op. 85 № 1 (1906), драматическую увертюру «Песнь судьбы» d-moll op. 84 (1908).

Надо сказать, рецензенты 1909 года отнеслись весьма скептически к элегии-прелюдии Глазунова, отказывая ее музыке в подлинной эмоциональности. Впрочем, такая же участь постигла и «Погребальную песню» Стравинского. Приведем некото-

рые образцы критических откликов. Фролов В. К.: «Что касается Элегии г-на Глазунова, то она, к сожалению, не оправдала всеобщих ожиданий» [27]. Кнорозовский И. М.: «...Погребальная песнь Стравинского далека от скорбного характера, который, казалось бы, вызывается темой. Но в то время, как у Глазунова это отсутствие трагического настроения заменяется мистицизмом, у г-на Стравинского остается пустое место» [28]. Гольденблум М. А.: «...Программа вечера была пополнена двумя “поминальными” произведениями гг. Глазунова и Стравинского, оказавшимися холодными, неискренними, продиктованными, во всяком случае, не истинным чувством. Право, покойный Римский-Корсаков мог рассчитывать, что смерть его возбudit в его учениках более теплые чувства и более искренние слезы!» [29].

Наиболее позитивно отозвался о сочинении Глазунова безымянный критик «Русской музыкальной газеты» (от 25 января 1909), которым, скорее всего, был Н. Ф. Финдейзен, сочувственно высказавшийся и о пьесе Стравинского¹³: «Из двух произведений, посвященных памяти Р.-Корсакова, “Песнь” г. Стравинского написана с настроением, но недостаточно хорошо спаяна в формальном отношении. Она звучит хорошо и эффектно. В оценке “Элегии” Глазунова мы разойдемся и с публикой, и с критикой, насколько нам пришлось слышать и читать отзывы. Это положительно прекрасная, содержательная и художественная вещь, не говорим уже об инструментовке, о намеренных, как бы навеянных творчеством усопшего художника — реминисценциях мелодических и гармонических¹⁴. “Элегия” — произведение мастерское, благородное по складу, по музыке, по выраженному в нем чувству. Глазунов хорошо, художнически помянул своего дорогого учителя» [13].

Но не только сходство преобладавших несправедливо жестких оценок современников сближало прекрасные мемориальные пьесы Глазунова и Стравинского. В Элегии и «Погребальной песне» наблюдаются параллели композиционно-стилистического свойства, хотя авторы работали совершенно независимо друг от друга. Прежде всего, сочинения имеют примерно одинаковую продолжительность, около 11 минут, и предназначены для сходного, тройного состава оркестра с арфой¹⁵. Обе написаны в минорных тональностях (e-moll у Глазунова, a-moll у Стравинского) и в спокойном темпе (*Andante lugubre* и *Largo*), что обусловлено спецификой «прощальных» посвящений. В каждом из сочинений так или иначе воскре-

шается образ Римского-Корсакова-композитора: у Глазунова через вполне конкретные тематические аллюзии на ряд оперных сцен мастера (см. прим. 14), у Стравинского — опосредованно, путем октавонических последований в кодовом разделе. Оба автора в отдельных эпизодах своих сочинений опираются на православную литургику. Так, Глазунов, по мысли Ю. В. Келдыша, включил интонации темы «вхождения во святой град» из «Сказания о невидимом граде Китеже» в траурный раздел «в духе заупокойного церковного пения» [30, с. 229]; Стравинский же в программном толковании своего ор. 5 вспоминал «сдержанно тремолирующий рокот» фоновых звучностей, подобный «вибрации низких голосов, поющих хором» [31, с. 66]. В старости он по памяти аттестовал «Погребальную песню» как сочинение «наиболее передовое по использованию хроматической гармонии» [32, с. 42]. По части хроматизмов не уступал своему младшему современнику и Глазунов: начальный раздел его Элегии предельно неустойчив, ключевые знаки отсутствуют, именно гемитонные ходы в пределах тритона в басовом регистре формируют роковой образ, неотступно возвращающийся на протяжении сочинения. Наконец, в обеих пьесах прослеживаются впечатляющие связи с Вагнером. Детальный анализ «Погребальной песни» как кульминации вагнерианства в творчестве молодого Стравинского представлен нами на страницах докторской диссертации [33, с. 413–416]. Но и в Прелюдии Глазунова великолепный центральный раздел являет собой пресловутую вагнеровскую «бесконечную мелодию»: специфика оркестровой фактуры, гармоническая пульсация, мотивные линии и их сплетения — во всем угадываются черты магнетического влияния автора «Парсифаля», преломленные сквозь призму северного модерна. Тогда, в 1900-е, и увенчанный лаврами А. К. Глазунов, и начинающий И. Ф. Стравинский шли в авангарде своего времени, как, впрочем, и сам Н. А. Римский-Корсаков. Их музыкальный авангард был окрашен в вагнеровские тона.

С позиций сегодняшнего дня можно увидеть нечто символичное в расположении сочинений-посвящений в целостной композиции концертного вечера 17 января 1909 года: Элегия Глазунова открывала первое отделение, «Погребальная песня» Стравинского по закону симметрии — второе. О порядке концертных номеров позволяет судить программка, сохранившаяся в архиве Зубовского института [20, л. 1–7]. Под стилизованной обложкой, выполненной мирискусником Ива-

ном Билибиным, — не только полный перечень прозвучавших сочинений и состав исполнителей, но и программы «Антара» и «Сказки», стихотворные тексты трио «Стрекозы» и прелюдии-кантаты «Из Гомера», репродукции портретов М. П. Беляева и Н. А. Римского-Корсакова. Сочинения Глазунова и Стравинского снабжены здесь выразительными ремарками: «рукопись, в 1-й раз».

Выявленные документальные источники позволили достаточно детально обрисовать обстоятельства подготовки к I Русскому симфоническому концерту и представить полный список сочинений, в нем исполненных. В совокупности эти данные обеспечивают возможность современной реконструкции концерта памяти Н. А. Римского-Корсакова, который в идеале мог бы состояться во вновь отстроенном Большом зале Санкт-Петербургской консерватории на Театральной площади, 3, по завершении реставрационных работ в историческом здании.

Примечания

¹ Вантроба Павел Петрович (1886–1964) — кларнетист, выпускник Петербургской консерватории (1908) по классу В. Ф. Бреккера. В 1905–1918 работал в симфонических оркестрах Одессы, Ялты, Ростова-на-Дону; в 1918–1950 был солистом оркестра Мариинского/Кировского театра.

² Иоффе Марк Семенович / Мордух Бер Соломонович (1864–1941) — художник, с 1882 года обучался в Императорской Академии художеств, в 1891-м получил звание «классный художник 1 степени». В январе 1904 года «Художник М. С. Иоффе» открыл фотоателье на Невском проспекте, 29 с отделениями на Старо-Петергофском, 28, Садовой, 71 и 8-й Рождественской, 48. В 1907 году с ним сотрудничал в качестве ретушера Марк Шагал. Член Санкт-Петербургского общества художников, Товарищества художников, Еврейского общества поощрения художников и др. В 1924 году эмигрировал, поселился в Нью-Йорке. Написал портрет Иегуди Менухина (1932).

³ Визель Эмиль Оскарович (1866–1943) — живописец, график, мастер портретного и пейзажного жанров, театральный художник. Хранитель музея и действительный член Императорской Академии художеств (ИАХ). По окончании ИАХ учился в Мюнхене и в Париже. Специалист по творчеству Э. О. Визеля И. Ф. Лобашева выделяет в самостоятельное направление его творчества портреты музыкантов. Помимо Н. А. Римского-Корсакова, это П. И. Чайковский, Л. В. Собинов, В. В. Софрониц-

кий, а также И. А. Вышнеградский, Н. Н. Черепнин и др. [3, с. 23]. Любопытно, что среди поздних работ Визеля есть малоизвестный посмертный портрет А. К. Глазунова (1939).

⁴ Женский хор А. А. Архангельского принимал участие в описываемом I Русском симфоническом концерте 17/30 января 1909 года.

⁵ Как объяснял Стравинский в письме к Н. Н. Римской-Корсаковой от 11 августа 1908 года, А. И. Зилоти «ответил, что он не считает возможным исполнить две траурные вещи в один концерт, о чем жалеет» [15, с. 195]. В программе I концерта Зилоти уже была заявлена поминальная Прелюдия для оркестра М. О. Штейнберга.

⁶ Примечательно, что переписка относится к поре, когда отечественное искусство еще не пытались насильственным путем направить в русло социалистического реализма, а поток «новых песен с Запада» (Б. В. Асафьев) еще не был обрублен «железным занавесом».

⁷ В отличие от А. И. Зилоти, Глазунова не смутило соседство двух поминальных пьес в одной программе.

⁸ Серьезно болен был, скорее, Ф. М. Blumenфельд, о чем свидетельствует его переписка с Э. Ф. Направником, начиная с 22 января 1909 года [21].

⁹ «Вступление» и «Пляска Саломеи» — все, что осталось от музыки А. К. Глазунова к запрещенному Святейшим синодом проекту постановки драмы О. Уайльда в Петербурге!

¹⁰ Впрочем, чисто симфоническими фрагментами программы I Концерта гр. Шереметева 16 ноября А. К. Глазунов руководил, то были Фортепианный концерт Н. А. Римского-Корсакова (солист Артур Лемба) и сюита из «Царя Салтана» [9, стб. 1029].

¹¹ Именно «черновой автограф», как атрибуировала эту рукопись А. С. Ляпунова, а не «эскиз» — по версии Э. Э. Язовицкой [18, с. 480].

¹² Проблематика мемориальных сочинений в отечественной музыке рубежа XIX–XX веков, их жанровые и стилистические особенности обсуждаются в диссертации Н. В. Русановой [25].

¹³ Заметим, эта рецензия не вошла в подборку откликов на концерт, опубликованных В. П. Варунцем в Приложении к Первому тому переписки И. Ф. Стравинского [15].

¹⁴ Вероятно, имелись в виду отзвуки «Садко» и «Китежа», о которых впоследствии напишет и Ю. В. Келдыш [30, с. 229].

¹⁵ У Глазунова «тяжелая» медь дополнена второй тубой.

Список источников

1. Глазунов А. К. Телеграмма Римским-Корсаковым в Любенск от 9 июня 1908 года // ОР РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 748.
2. Глазунов А. К. Письмо П. П. Вантробе от 9 июля 1908 года // ОР РНБ. Ф. 187. Ед. хр. 720.
3. Лобашева И. Ф. Художественная и музейная деятельность Э. О. Визеля в системе Академии художеств России конца XIX — начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. М.: Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств, 2007. 26 с.
4. Архангельский А. А. Телеграмма Н. Н. Римской-Корсаковой от 14 июня 1908 года // ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 776. № 23.
5. Мариинский театр. CXI. Снегурочка // Русская музыкальная газета. 1908. № 41. 11 октября. Стб. 878–882.
6. Концерты. I симфон[ическое] собрание ИРМО и Вечер современной музыки, посвященные памяти Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. 1908. № 41. 11 октября. Стб. 882–884.
7. Концерты. I концерт А. Зилоти // Русская музыкальная газета. 1908. № 42. 19 октября. Стб. 909–910.
8. Концерты: Учащихся Консерватории в память Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. 1908. № 45. 12 ноября. Стб. 1008.
9. Концерты: I-й (в память Р.-Корсакова) гр. А. Шереметева // Русская музыкальная газета. 1908. № 46. 16 ноября. Стб. 1029–1030.
10. Сводная таблица общедоступных концертов графа А. Д. Шереметева // КР РИИИ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 170.
11. С.-Петербургская Музыкальная Школа. Музыкальный вечер учащихся памяти Н. А. Римского-Корсакова. Программка концерта // ОР РНБ. Ф. 746. Оп. 1. № 87. Л. 1–2.
12. Концерты. Концерт Придворного оркестра // Русская музыкальная газета. 1909. № 1. 4 января. Стб. 20.
13. Хроника. С.-Петербург. Концерты. I русский симфонический концерт // Русская музыкальная газета. 1909. № 4. 25 января. Стб. 110–111.

14. Язовицкая Э. Э. Русские симфонические концерты и Русские квартетные вечера, основанные М. П. Беляевым. Свод программ // КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. № 710. 434 с.
15. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. I: 1882–1912 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. 551 с.
16. Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания / сост., вступ. ст. и прим. М. А. Ганиной. М.: Музгиз, 1958. 549 с.
17. Разные известия // Русская музыкальная газета. 1908. № 41. 11 октября. Стб. 884–885.
18. Язовицкая Э. Э. Хронограф сочинений Глазунова // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Т. 2 / ред. коллегия: Ю. В. Келдыш и др. Л.: Музгиз, 1960. С. 470–537.
19. Ганина М. А. А. К. Глазунов. Жизнь и творчество. Л.: Музгиз, 1961. 389 с.
20. Программы концертов // КР РИИИ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 153.
21. Блуменфельд Ф. М. Письмо Э. Ф. Направнику от 22 января 1909 года // КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 2. Ед. хр. 224.
22. Переписка дирижера Ю. С. Сахновского с Е. П. Глазуновой 15–16 января 1909 года // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2775.
23. «Похоронная папка» Большого театра / редакция журнала; коммент. С. А. Конаева // ТеатрЪ. 2012. № 6–7. С. 234–241. URL: <https://oteatre.info/pohoronnaya-papka-bolshogo-teatra/> (дата обращения: 19.08.2024).
24. Глазунов Александр Константинович. Прелюдия памяти Н. А. Римского-Корсакова, ор. 85 № 2 (черновой автограф) // Ф. 640. Оп. 1. № 1179.
25. Русанова Н. В. Поэтика музыкальных посвящений в русской инструментальной музыке конца XIX — начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения, 17.00.02. М.: МГК, 2017. 181 с.
26. Разные известия // Русская музыкальная газета. 1908. № 43. 25 октября. Стб. 951.
27. В. Л. [Фролов В. К.] Первый русский симфонический концерт // Петербургский листок. 1909. 18 января.
28. Кнорозовский И. М. Музыкальные заметки // Театр и искусство. 1909. № 5. С. 92.
29. М. Г-ъ [Гольденблюм М. А.] Первый русский симфонический концерт // Вечер. 1909. 18 января.
30. Келдыш Ю. В. Симфоническое творчество // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2 т. Т. 1 / ред. коллегия: Ю. В. Келдыш и др. Л.: Музгиз, 1959. С. 115–324.
31. Стравинский И. Хроника моей жизни / предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершиной. М.: Композитор, 2005. 463 с.
32. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 с.
33. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: дис. ... доктора искусствоведения. 5.10.3. М.: ГИИ, 2024. 500 с.

References

1. Glazunov, A. K. (1908), “Telegram to Rimsky-Korsakov family to Lyubensk (dated June 9, 1908)”, Typewritten manuscript, National library of Russia Manuscript Department, collection 640, no. 748, St. Petersburg, Russia.
2. Glazunov, A. K. (1908), “Letter to Pyotr Vantroba (dated July 9, 1908)”, Handwritten manuscript, National library of Russia Manuscript Department, collection 187, no. 720, St. Petersburg, Russia.
3. Lobasheva, I. F. (2007), “Artistic and museum activities of E. O. Vizel in the system of the Academy of Arts of Russia in the late 19th — early 20th centuries”, Abstract of Ph.D. dissertation, fine arts, decorative arts and architecture, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia.
4. Arkhangel'sky, A. A. (1908), “Telegram to N. N. Rimsky-Korsakov (dated June 14, 1908)”, Typewritten manuscript, National library of Russia Manuscript Department, collection 640, inventory 1, no. 776, item 23, St. Petersburg, Russia.
5. “Mariinsky Theatre. CXI. Snow Maiden” (1908), *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Newspaper], no. 41, October 11, col. 878–882.
6. “Concerts. The 1st IRMO Symphony Assembly and an Evening of Contemporary Music Dedicated to the Memory of Rimsky-Korsakov (1908), *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Newspaper], no. 41, October 11, col. 882–884.
7. “Concerts. The 1st Concert of A. Ziloti” (1908), *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Newspaper], no. 42, October 19, col. 909–910.

8. “Concerts: Students of the Conservatory in memory of Rimsky-Korsakov” (1908), *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Newspaper], no. 45, November 12, col. 1008.
9. “Concerts. The 1st one (in memory of R.-Korsakov) of Count A. Sheremetev” (1908), *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Newspaper], no. 46, November 16, col. 1029–1030.
10. “Summary table of publicly available concerts of Count A. D. Sheremetev”, Typewritten manuscript, Russian Institute for the History of the Arts Manuscript Department, collection 4, inventory 1, no. 170, St. Petersburg, Russia.
11. “St. Petersburg Music School. Musical evening of students in memory of N. A. Rimsky-Korsakov. Concert program” (1908), Printed issue, National library of Russia Manuscript Department, collection 746, inventory 1, no. 87, sheets 1–2, St. Petersburg, Russia.
12. “Concerts. Concert of the Court Orchestra” (1909), *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Newspaper], no. 1, January 4, col. 20.
13. “Chronicle. St. Petersburg. Concerts. The 1st Russian Symphony Concert” (1909), *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Newspaper], no. 4, January 25, col. 110–111.
14. Yazovitskaya, E. E., “Russian Symphony Concerts and Russian Quartet Evenings, founded by M. P. Belyaev. Collection of programs”, Typewritten manuscript, Russian Institute for the History of the Arts Manuscript Department, collection 71, inventory 1, no. 710, St. Petersburg, Russia.
15. Stravinsky, I. F. (1998), *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii: v 3 t. T. I: 1882–1912* [Correspondence with Russian correspondents. Materials for the biography: in 3 vols., vol. I: 1882–1912], ed. by V. P. Varunts, Composer, Moscow, Russia.
16. Glazunov, A. K. (1958), *Pis'ma, stat'i, vospominaniya* [Letters, articles, memories], ed. by M. A. Ganina, Muzgiz, Moscow, USSR-Russia.
17. “Various news” (1908), *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Newspaper], no. 41, October 11, col. 884–885.
18. Yazovitskaya, E. E. (1960), “Chronograph of Glazunov's works”, *Glazunov. Issledovaniya. Materialy. Publikatsii. Pis'ma: v 2 t. T. 2* [Glazunov. Research. Materials. Publications. Letters: in 2 vols. Vol. 2], ed. by Yu. V. Keldysh and others, Muzgiz, Leningrad, USSR-Russia, pp. 470–537.
19. Ganina, M. A. (1961), *A. K. Glazunov. Zhizn' i tvorchestvo* [A. K. Glazunov. Life and Work], Muzgiz, Leningrad, USSR-Russia.
20. “Concert programs”, Printed issues, Russian Institute for the History of the Arts Manuscript Department, collection 4, inventory 1, no. 153, St. Petersburg, Russia.
21. Blumenfeld, F. M. (1909), “Letter to E. F. Napravnik (dated January 22, 1909)”, Handwritten manuscript, Russian Institute for the History of the Arts Manuscript Department, collection 21, inventory 2, no. 224, St. Petersburg, Russia.
22. “Correspondence between a conductor Yu. S. Sakhnovsky and E. P. Glazunova (dated January 15–16, 1909)”, Typewritten manuscripts, National library of Russia Manuscript Department, collection 816, inventory 3, no. 2775, St. Petersburg, Russia.
23. “‘Funeral Folder’ of the Bolshoi Theatre” (2012), *Teatr* [Theater], no. 6–7, pp. 234–241, comment. by S. A. Konaev.
24. “Glazunov Alexander Konstantinovich. Prelude in memory of N. A. Rimsky-Korsakov op. 85 No. 2 (draft autograph, dated August 26, 1908)”, Handwritten manuscript, National library of Russia Manuscript Department, collection 640, inventory 1, no. 1179, St. Petersburg, Russia.
25. Rusanova, N. V. (2017), “Poetics of musical dedications in Russian instrumental music of the late 19th — early 20th centuries”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
26. “Various news” (1908), *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Newspaper], no. 43, October 25, col. 951.
27. Frolov, V. K. (1909), “The First Russian Symphony Concert”, *Peterburgskiy listok* [Petersburg leaflet], January 18.
28. Knorozovsky, I. M. (1909), “Music notes”, *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art], no. 5, p. 92.
29. Goldenblum, M. A. (1909), “The First Russian Symphony Concert”, *Vecher* [Evening], January 18.
30. Keldysh, Yu. V. (1959), “Symphonic works”, *Glazunov. Issledovaniya. Materialy. Publikatsii. Pis'ma: v 2 t. T. 1* [Glazunov. Research. Materials. Publications. Letters: in 2 vols. Vol. 1], ed. by Yu. V. Keldysh and others, Muzgiz, Leningrad, USSR-Russia, pp. 115–324.
31. Stravinsky, I. (2005), *Khronika moyey zhizni* [Chronicle of my life], ed. by I. Ya. Vershinina, Composer, Moscow, Russia.

32. Stravinsky, I. (1971), *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Comments], ed. by M. S. Druskin, Music, Leningrad, USSR-Russia.
33. Braginskaya, N. A. (2024), "Igor Stravinsky in a dialogue with European music culture", Abstract of D. Sc. dissertation, musical art, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Н. А. Брагинская — доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки

Information about the author

N. A. Braginskaya — Doctor of Art History, Associate professor, Head of the Western Music History Department

Статья поступила в редакцию 22.08.2024; одобрена после рецензирования 13.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 22.08.2024; approved after reviewing 13.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.

Научная статья

УДК 783.1

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.005

О расширении понятия логических отношений в звуковысотных организациях музыки XX века: толерантность

Александрова Людмила Викторовна

Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки,

Новосибирск, Россия

E-mail: alura4556@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3607-7593>

Аннотация. В статье вводится понятие отношения толерантности, возникшее на основе двенадцатизвуковой высотной организации музыки второй половины XX века. Это отношение представляет собой особый тип взаимодействия музыкальных тонов эмпирической музыкальной системы (ЭМС), рассмотрение которого целесообразно на уровне абстракции и предполагает обращение к музыкально-теоретической системе (МТС), способной моделировать творческие процессы на основе математической теории множеств. В этом смысле толерантность трактуется в узком значении как отношение тонов, так и в широком, при котором данное отношение, благодаря конструктивной функциональности, переводит микропроцессы в формообразующие, способствуя при этом художественной целостности произведения. На начальном этапе определения толерантного отношения проводится сопоставление с отношением эквивалентности. В данной работе в качестве теоретической базы для иллюстрации действия отношения толерантности рассматривается диатоническая система, делаются ссылки на некоторые типы звуковысотных организаций музыки XX в., анализируются развернутый фрагмент из II ч. Пятой сонаты Б. Тищенко и Вариации для скрипки и фортепиано А. Абраменко, содержится обращение к творческому методу нидерландского художника-графика М. Эшера, а также привлекается аналогия из лингвистического опыта.

Ключевые слова: отношение толерантности, музыкально-теоретическая система, математическая теория множеств, конструктивная функциональность

Для цитирования: Александрова Л. В. О расширении понятия логических отношений в звуковысотных организациях музыки XX века: толерантность // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 4 (75). С. 45–56. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.005>

Original article

On expanding the concept of logical relations in pitch organizations of music of the twentieth century: tolerance

Alexandrova Lyudmila V.

Glinka Novosibirsk State Conservatoire,

Novosibirsk, Russia

E-mail: alura4556@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3607-7593>

Abstract. The article introduces the concept of the attitude of tolerance, which arose on the basis of the twelve-tone high-altitude music organization of the second half of the twentieth century. This relationship is a special type of interaction of musical tones of the empirical musical system (EMS), the consideration of which is advisable at the level of abstraction and involves an appeal to a musical-theoretical system (MTS) capable of modeling creative processes based on mathematical set theory. In this sense, tolerance is interpreted in a narrow sense as a ratio of tones, and in a broad sense, in which this ratio, thanks to constructive functionality, translates micro-processes into formative ones, while contributing to the artistic integrity of the work. At the initial stage of determining the tolerant attitude, a comparison is made with the equivalence. In this work, the diatonic system is considered as a theoretical basis for illustrating the effect of the tolerance relationship, references are made to some types of high-pitched organizations of twentieth-century music, and an expanded fragment from the II part of the Fifth Sonata by B. Tishchenko and Variations for violin and Piano by A. Abramenko, contains an appeal to the creative method of the Dutch graphic artist M. Escher (Esher), and also draws an analogy from linguistic experience.

Keywords: tolerance relation, musical-theoretical system, mathematical theory of sets, constructive functionality

For citation: Alexandrova L. V. On expanding the concept of logical relations in pitch organizations of music of the twentieth century: tolerance. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 4 (75); 45–56 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.005>

Целью данной работы является научное обоснование отношения толерантности¹ (лат. *tolerantia* — терпение; *tolero* — переносить, выдерживать, терпеть), которое представляется перспективным в проекции на теорию и практику музыкального искусства. Для данного исследования наиболее точными будут смыслы «перенесение», «переносить», «выдерживать». Действие толерантности — явление не новое: исподволь оно управляло многими процессами в формировании звуковысотных систем в музыкально-историческом плане. Рассматриваемый тип отношений в узком значении — как взаимодействие музыкальных тонов — характерен для двенадцатизвуковой системы в новейшей музыке XX в. Действие толерантности простирается также на формообразующие процессы музыкальных произведений, обретая, таким образом, широкое значение. Подобный подход вызван поиском распознавания логики звуковысотных отношений и ее интерпретации в границах некоторых положений современной науки. Рациональное начало многих явлений современного и, в частности, музыкального искусства обратило внимание исследователей на некоторые положения математической теории множеств², которая «позволяет трактовать те или иные проявления музыкально-звуковой системы многосторонне, учитывая характеристики всех свойств звука» [1, с. 97].

Исходным положением данной статьи является то, что изучение проблемы ведется на основе музыкально-теоретической системы (МТС). Она представляет логическую модель и конструктивную форму эмпирической музыкальной системы (ЭМС), бытующей как многообразный выразительный фонд в виде набора определенных совокупностей музыкальных тонов, обусловленных нормами «слышания», воспроизведения-восприятия конкретной исторической эпохи [2, с. 133-134; 3, с. 10; 4, с. 15-18]. Логические отношения рассматриваются на уровне высотных координат звуков.

Целесообразно для решения задач данной работы дать определение отношения толерантности в контексте сопоставления с отношением эквивалентности [3, с. 11; 4, с. 43-44, 48-50].

Итак, если эквивалентному отношению присуща идея одинаковости, предполагающая полное совпадение признаков предметов, их взаимозаменяемость, то в основе отношения толерантности лежит идея сходства. Безусловно, идея сходства отличается от идеи одинаковости, поскольку представление о сходстве вполне размыто и носит достаточно общий характер [5, с. 78-79; 4, с. 49].

Как видно, понятие «сходства» представляется более широким и менее определенным, чем понятие «одинаковости». «Это понятие (толерантности. — Л. А.) соответствует “наименьшему воспринимаемому различию” (дифференциальному порогу) в психологии» [6, с. 135].

Если эквивалентность обуславливает взаимозаменяемость объектов на основании того, что один объект содержит полную информацию о другом объекте, существенную в данной ситуации, то толерантность обеспечивает частичную заменяемость с некоторыми допустимыми в данной ситуации потерями, поскольку «неполнота — это типичное свойство естественных систем» [7, с. 11]. При этом возможны разные степени информации, которую один объект содержит о другом [6, с. 78-79; 4, с. 149].

Итак, отношение эквивалентности — это бинарное отношение R на множестве M , при котором для любых x, y, z из M выполняется:

а) xRx — рефлексивность; б) $xRy \rightarrow yRx$ — симметричность; в) $xRy \wedge yRz \rightarrow xRz$ — транзитивность [8, с. 23; 4, с. 49]. В нашем случае M означает 12-звуковое «множество», x, y, z — его элементы-звуки, R (R — *relation* — связь, зависимость, отношение) существует для обозначения связей, отношений между элементами-звуками. Знак конъюнкции \wedge читается как «и», символ \rightarrow означает «влечет».

Отношение толерантности — это бинарное отношение R на множестве M , при котором для любых x, y, z из M выполняется:

а) xRx — рефлексивность; б) $xRy \rightarrow yRx$ — симметричность [5, с. 78-79].

Итак, «очень важно, чтобы толерантность не была транзитивной, поскольку при приближении к дифференциальному порогу мы всегда приходим к нетранзитивности» [6, с. 135].

Как установлено, толерантность, в отличие от эквивалентности, не обладает транзитивностью, поскольку транзитивность обуславливает передвижение объекта в пространстве без изменения его содержательной части. В музыкально-теоретическом плане — гаммообразные формы движения, перемещения целостных звуковых ячеек по четко определенным интервалам соответствуют простейшему транзитивному отношению (см. примеры 1-7 в [3, с. 19]).

При толерантном отношении изменению, иногда незначительному, подвергаются пограничные структурно-содержательные участки, что способствует постепенному переводу данного

объекта в иной. При этом характер и степень изменения, основанного на сходстве, не всегда может поддаваться строгому определению. В этом случае возникает «размытая» ситуация, не имеющая четко выраженных границ, и, скорее, связанная с нечетким понятием «близости».

Рассмотрим подробнее составляющие отношения эквивалентности и толерантности. В контексте теоретической части данной работы определим «составляющие» как простейшие отношения. Обозначим звуки c, d, e некоторого октавного множества, входящего в МТС как x, y, z , и выявим их взаимодействия.

1. Рефлексивность лат. *reflexio* — обращение назад) — отношение элемента множества к самому себе. Иными словами, рефлексивное отношение, выраженное через двухместные предикаты, «всегда выполнено между объектом и им самим»: xRx [5, с. 38; 6, с. 11]. Содержательный смысл рефлексивности в качестве объекта музыкально-теоретического исследования определим как возможность перехода звука в тот же самый, что означает повтор. При музыкально-теоретическом обосновании — это: cRc , но не cRd .

Рефлексивные отношения могут возникать между одновысотными звуками подобных музыкальных инструментов, различных инструментов или групп инструментов. Поскольку на уровне взаимодействия одновысотных звуков градации разнотембровости в МТС не учитываются, то целесообразно отнести повтор звука к реальному действию рефлексивного отношения [3, с. 11].

Рефлексивное отношение возникает во всех типах систем — от античной до современных, имеющих двенадцатизвуковое основание в соответствующих акустических строях. Исключение составляет додекафония, главное условие которой не приемлет повтора звуков, реально действующее в экспозиционном изложении, хотя в развитии материала это правило не всегда соблюдается.

2. Симметричность (греч. *summetrŭa* — соразмерность, пропорция) — отношение, которое не изменяется при перестановке объектов. В виде формулы: $xRy \rightarrow yRx$, то есть, если выполнено xRy , то выполнено и yRx . Содержательный смысл симметричного отношения означает потенциальную возможность перехода данного звука в другой с последующим возвращением в исходный. Иными словами, если звук c может перейти в звук d , то следует, что d должен вернуться в звук c [3, с. 11; 4, с. 49].

На уровне взаимодействия двух элементов из подмножества $\{x, y\}$ [c, d], (выражающегося через двухместные предикаты), симметричность способствует образованию некоей конструкции, где второй элемент (y) становится фиксированной звуковой осью при зеркальном отражении.

На уровне преобразований, соответствующих развитию музыкального материала, происходит взаимодействие двух частей целостных конструкций либо двух целостных структур (что в логическом смысле адекватно). Как известно, в развитии музыкального материала возможны следующие случаи зеркальной симметрии по отношению к исходному P : $R, I, RI (IR) — R$ (ракоход, обозначим как — линейная симметрия); I (инверсия — вертикальная симметрия); оба вида со сдвигом по времени — диагональная симметрия; RI и IR — ракоход инверсии и инверсия ракохода, это — линейно-вертикальная симметрия, наиболее выпукло звучащая в сочетании с диагональной симметрией [9, с. 6-7; 4, с. 182-183]. При этом осевой звук — либо входит в структуру, либо определяет визуально при построении структур.

Итак, в формальном плане отношение A на множестве M называется толерантностью (или отношением толерантности), если оно рефлексивно и симметрично [5, с. 80].

Добавим, что наблюдения над различного рода толерантными процессами в музыкальном, изобразительном искусствах привели нас к выводу о возможности, присущей толерантному отношению, еще одной составляющей — антисимметричности, родственной симметричности. Формула антисимметричного отношения представляется как $xRy \wedge yRx \rightarrow x=y$. Антисимметричное отношение возникает между фигурами совместно равными в структурном плане ($x=y$), но противоположными по каким-либо иным свойствам, в результате чего образуется противоположное равенство или антиравенство³. Антисимметричность этого типа может быть выявлена только лишь в паре с симметричностью, так как изолированный результат переводит антисимметричное отношение в рефлексивное [4, с. 49].

Выше — в связи с толерантностью — неоднократно упоминались определения «нечеткое понятие близости», «размытая ситуация». Если отношение эквивалентности относится к четкому детерминированному множеству, соответственно, к области четкой логики, то отношение толерантности — к недетерминированному множеству нечеткой логики. Для формального выра-

жения и описания «размытых» ситуаций служит специальный аппарат теории нечетких (размытых) множеств⁴. Размытые отношения при сопоставлении с четкими отношениями, принятыми за эталон, позволяют выявлять функционально меняющиеся структурные и качественные характеристики [10; 11].

Проявление толерантности всегда связано с пространственностью некоторого поля, где разворачивается процесс отторжения одних элементов и внедрение или вызревание новых. Процесс подбора непрерывно изменяющихся элементов теоретически бесконечен, практически же он ограничен целями творческого замысла.

При ограничении толерантного пространства важны понятия базиса и ядра [12, с. 18]. Базис — это набор элементов для данного подмножества. Путем отбора элементов (музыкальных тонов) в процессе отбрасывания «лишних» и внедрения новых обнаруживается ядро данного подмножества. «Ядро, определяемое относительно базиса, называется базисным» [12]. Базис, проявляющийся на различных уровнях отторжения одних элементов и внедрения следующих, не является единственным для всего пространства толерантности. Таким образом, действие толерантного отношения способствует процессу перерождения исходной модели в противоположную — структурно и содержательно. В композиторском творчестве такие явления можно определить как действие конструктивной функциональности, исходящей из изначально заданной конструктивной идеи и обуславливающей характер формообразующих процессов [4, с. 222].

Содержательный смысл толерантности легко воспринимается при рассмотрении гравюр М. К. Эшера⁵. Например, в гравюре «Небо и Вода» летящие птицы в верхнем плане (символизирующие стихию Неба) путем обрисовки незначительных изменений очертаний (незаметных при поверхностном обзоре) превращаются в рыб, символизирующих стихию Воды. При этом по мере «размывания», «растворения» контуров птиц постепенно «накапливаются» очертания рыб, и уже в самом нижнем плане контуры рыбы полностью сформированы. Тот же феномен незаметного графического изменения начертания летящих навстречу друг другу черных и белых птиц наблюдается в гравюре М. К. Эшера «День и Ночь» и в других его работах.

Показателен опыт из области лингвистики, при котором решается лингвистическая задача

превращения «мухи в слона» путем последовательного изменения одной буквы: муха-мура-тура-тара-кара-каре-кафе-кафр-каюр-каюк-крюк-крок-срок-сток-стон-слон. Здесь наглядно и содержательно в смысловом плане видно различие одинаковости и сходства, что дает четкие ориентиры различия отношений толерантности и эквивалентности [5, с. 81; 4, с. 67].

Рассмотрим на музыкальной модели действие толерантного отношения, в качестве которой представляется фундаментальная первичная система — «белоклавишная» диатоника как образцовый пример, сложившийся исторически [13].

Метафорическое ее определение как «белоклавишная» (фортепианная) ориентирует на пространственную зеркально-симметричную структуру шкалы, содержащую всю информацию, необходимую на исходном этапе рассмотрения. Систему открывает дорийский лад, один из главных ладов в средневековой музыке (первый автентический лад) и — под названием «фригийский» — наиболее употребляемый в древнегреческой музыке. Этот лад в мелодическом виде — в силу идентичности количественных характеристик восходящей и нисходящей форм — структурно самотождественен (конгруэнтен, помечено стрелками) и самопротивоположен относительно виртуального логического центра между звуками *g* и *a*. Завершается диатонический цикл локрийским ладом, обладающим внутренней гармонической противоположностью трезвучий (*M*, *m*, *um*) относительно виртуального центра симметрии между трезвучиями *e* и *F*. Благодаря простейшим отношениям толерантности — симметричности, рефлексивности, а также антисимметричности, осуществляющимся через «механизм» мелодической и гармонической противоположностей ладов⁶, происходит постепенный переход от дорийского (мелодически самопротивоположного) к локрийскому ладу (обладающему внутренней гармонической самопротивоположностью). При этом необходимо отметить, что составляющие толерантности безразличны к функциональным характеристикам ладов, отражающих систему соотношения опорных и неопорных тонов (устоев и неустоев), соответственно, мелодических и гармонических зависимостей. Процесс толерантного перерождения на основе диатонических ладов показан на *Схеме 1*.

Звукоряд каждого лада составляет базис. Структурные ядра каждой пары мелодических ладов — миксолидийского и эолийского, ионий-

Схема 1. Толерантное преобразование диатонической системы
Scheme 1. Tolerant transformation of the diatonic system

The image displays seven musical modes with their respective notations and interval structures:

- дорийский** (Dorian): Melody: 2 1 2 2 2 1 2; Chords: I II III IV V VI VII VIII; Intervals: m M M m m M m m
- миксолидийский** (Mixolydian): Melody: 2 1 2 2 2 1 2; Chords: VIII VII VI V IV III II I; Intervals: M M m m M m m M
- эолийский** (Eolian): Melody: 2 1 2 2 2 1 2 2; Intervals: m um M m m M M m
- ионийский** (Ionian): Melody: 1 2 2 2 1 2 2; Intervals: M um m M M m m m
- фригийский** (Phrygian): Melody: 1 2 2 2 1 2 2; Intervals: m M M m m M m m
- лидийский** (Lydian): Melody: 1 2 2 2 1 2 2; Intervals: M m m M um m M M
- локрийский** (Locrian): Melody: 1 2 2 1 2 2 2; Intervals: um M m m m M M m um

ского и фригийского, лидийского и локрийского — обозначены обведением. Соответственно, каждая пара имеет общую часть звукоряда — семь, шесть, пять звуков, однозначный и конгруэнтный для каждой пары тоновый состав: [(2 1 2 2 1 2), (1 2 2 2 1), (1 2 2 1)], но противоположное мелодическое направление (антисимметричность).

Далее необходимо привлечение понятия «гармоническая противоположность», упомянутое выше. Оно связано с построением на ступенях ладов противоположных по структуре мажорных (M) и минорных (m) трезвучий и периодичных уменьшенных структур (ум), выступающих в качестве базиса для каждого лада. Ядро определяется при сопоставлении пар ладов, представленных в противоположном направлении.

Гармоническая форма дорийского лада составляет пару с гармонической формой миксолидийского лада. Ядро этой пары (в схеме 1 показано обведением) — это структурное совпадение (рефлексивность) мажорных (M), минорных (m), уменьшенного (ум) трезвучий при записи в противоположном направлении. Антисимметричность выявляется, во-первых, в разнонаправленности (движение вверх–вниз и наоборот) конструкций пар ладов, во-вторых, в противоположном расположении минорных и мажорных трезвучий. Но уменьшенное трезвучие — периодичное и, закономерно, симметричное по структуре, имеет

постоянную локализацию. Гармонические ладовые структуры, представленные мажорным (M), минорным (m), уменьшенным (ум) трезвучиями, составляя базис, располагаются на противоположных ступенях (I-VIII, II-VII, III-VI, IV-V ↔ V-IV, VI-III, VII-II, VIII-I) (симметричность) и в противоположном направлении (антисимметричность).

Те же порождающие принципы, благодаря цепной реакции, действуют и далее. Так, мелодическая форма миксолидийского лада при воспроизведении структуры в противоположном направлении порождает мелодическую структуру эолийского лада. Гармоническая форма эолийского лада противоположна гармонически выраженному ионийскому ладу. Ионийский лад обнаруживает мелодическую противоположность с мелодическим фригийским ладом. Фригийский лад имеет гармонически противоположную структуру в сравнении с лидийским ладом. Лидийский же лад мелодически противоположен мелодическому локрийскому ладу. Локрийский лад — замыкающее звено цепи: он имеет как внутреннюю гармоническую противоположность относительно виртуальной оси между трезвучиями e-moll и F-dur, так и внутреннюю гармоническую структурную противоположность восходящей и нисходящей форм.

Закономерности толерантного отношения порождают мелодически противоположные пары

ладов: миксолидийский–эолийский, ионийский–фригийский, лидийский–локрийский, а также гармонически противоположные пары: дорийский–миксолидийский, эолийский–ионийский, фригийский–лидийский. При этом необходимо отметить важную закономерность: количество ступеней в мелодических ядрах постепенно убывает (7, 6, 5), количество же трезвучий в гармонических ядрах постепенно симметрично увеличивается (5, 6, 7). В итоге целостная система «бело-клавишной» диатоники, начинающаяся с конгруэнтного в мелодическом плане дорийского лада, вследствие цепной реакции, постепенно преобразуется в заключительный противоположный в гармоническом плане локрийский лад, образуя завершенную замкнутую совершенную систему.

Таким образом, переходность структурных форм диатонической системы через мелодическую и гармоническую противоположности напрямую связаны с действием толерантного отношения через его составляющие — рефлексивность, симметричность, а также антисимметричность. Это способствует последовательной периодической сцепляемости пар ладов, движущейся, конструктивно регулируемой пространственно-структурной изменчивостью, приводящей как к структурному перерождению, так и к перерождению в противоположное качество или контрастный образ.

Базовые закономерности диатоники распространяются и на закономерности ряда сложных звуковысотных систем музыки XX в. В этой связи отметим системы, трактуемые диатонически: десятиступенные, одиннадцатиступенные однотерцовые циклы мажоро-минора (Mm^{-3} , mM^{-3}), двенадцатиступенные системы, образованные ладами одного наклонения, отстоящими на полутон ($MM^{-1/2}$, $mm^{-1/2}$), девятиступенные тритоновые объединения ладов в одну систему (MM^{-yB^4} , mm^{-yB^4}) и др. Порождающие свойства этих систем исследуются через «механизм» мелодической и гармонической противоположностей, благодаря которому вскрываются процессы толерантного перерождения. Подобные звуковысотные системы характерны для музыки Шостаковича, Прокофьева, Вайнберга, Онеггера и других композиторов [14; 4, с. 113-135].

В историческом плане, ретроспективно просматривая процесс развития ЭМС, их перерождение от античной совершенной системы через средневековую, доклассическую модальную, тонально-гармоническую (в ее классическом, романтическом виде) системы, современные типы

звуковысотных организаций, продолжающих логику развития сложнотональных систем, можно сделать вывод о том, что процесс их перерождения подвержен действию толерантности, при сопровождении некоторых потерь. Тем не менее, общеизвестно, ни одна из них не возникла на абсолютно пустом месте, и элементы каждой новой системы вызревали в недрах старой. Несмотря на то, что в XX в. многие формы звуковысотных организаций были сконструированы рациональным путем, тем не менее, они могут соответствовать звену антиципирующей цепи и, в целом, отвечать общему ходу эволюционных преобразований⁷.

Художественным воплощением разомкнутого толерантного процесса путем непрерывного отделения базисного ядра является II ч. Пятой сонаты Б. Тищенко (*Пример 1*).

Написанная в токкатной фактуре, она демонстрирует постоянное перерождение звуковых комплексов путем перехода от одного стабильного тона (или нескольких) к другим, причем, будущий стабильный тон чаще внедряется заранее, только потом прежний базисный тон «сходит со сцены». Непрерывное перерождение структур этого звукового поля подчинено сонористическим законам нагнетания и разрежения напряжения, регулируемого наибольшей интервальной сближенностью или удаленностью, количественной плотностью голосов, громкостной динамикой, метрическим уплотнением или разрядкой, своеобразными метрическими сдвигами (композитор помечает их стрелками) при некоторой волнообразности, Налицо факторы, создающие единую временную линию развития, «завоевания» звукового толерантного пространства, пределы которого ограничены возможностями психофизиологического характера.

Фрагмент в *Примере 1* (ц. 8) — наиболее спокойный участок развития. Музыкальная ткань — в основном двух-, трехзвучная — изменчива по составу. Каждый новый базисный тон проходит стадию предварительного «вживления». Перед ц. 9 долгое время звучит *gis* (верхняя строка) как базисный тон. На его фоне внедряется звук *eis* (нижняя строка), затем перед ц. 9 происходит вытеснение *eis* звуком *e* (нижняя строка), а *gis* сменяется звуком *g* (верхняя строка), далее *dis* заменяет *e* (нижняя строка), затем вводится звук *h* (нижняя строка). В верхней строке за четыре такта до ц. 10 появляется новый звук *ais*, который вместе с *h* (нижняя строка) становится базисом. На их фоне по принципу дополнительности развиваются

ся верхний голос (как один из голосов созвучия), образуя динамизирующую мелодическую линию, это звуки: *g-fis-f-dis-e-d-cis-es-d-his-cis-cis-his-d-cis*. Затем созвучие из трех тонов (*h-ais-cis*, ц. 10) становится основой для продолжения толерантного процесса. Внедрение каждого нового тона происходит на фоне других, выдержанных; когда новый звук стабилизируется и превращается в ядро, один из прежних базисных звуков-ядер переходит в иной звук и т. д. В примере 1 каждый новый внедряющийся звук отмечен звездочкой с дефисами (*---).

Как видно из примера, начиная с 3-го такта ц. 10, на фоне толерантного пространства возникает 4-звучная ячейка, которая далее путем звукового расширения разрастается до 9-звучковой структуры. Однако каких-либо конструктивных задач в соотношении со звуковым полем верхних голосов, за исключением остродиссонантного насыщения музыкальной ткани, здесь нет.

При этом толерантный процесс развивается неукоснительно. Безусловно, устойчиво повторяющиеся звуки в традиционном музыковедческом смысле можно назвать тоникальными звуками

Пример 1. Тищенко Б. Соната № 5. Часть II
Example 1. Tishchenko B. Sonata No. 5. Part II

The image shows a musical score for Example 1, consisting of piano and bass staves. The score includes annotations such as 'Б. Тищенко. Пятая соната, II часть' and 'm. s. mf'. Measure numbers 9 and 10 are clearly marked. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings, with arrows indicating specific points of interest or transitions.

или созвучиями. Однако уточнение характера процессов, связанных с непрерывным перерождением звуковой ткани, с точки зрения общелогических закономерностей, позволяет определить данные звуки или звукокомплексы как базисные ядра для некоторого структурно неустойчивого, неограниченного звукового поля — толерантного пространства [4, с. 52-53].

При конструировании логических систем объем пространства может быть заранее задан как замкнутый, наподобие рассмотренной выше модели диатонической системы или некоторых гравюр М. Эшера.

Интересным и музыкально остроумным примером техники толерантного перерождения в замкнутом пространстве, наподобие лингвистической задачи — «муха-слон», использованной как сознательно примененный прием, являются «Вариации для скрипки и фортепиано» А. Абраменко⁸.

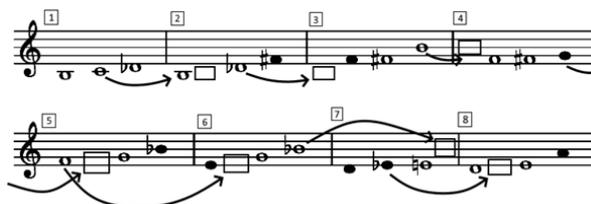
Толерантное пространство пьесы, ее базис — 11-звучковая серия, которая «завоевывается» в результате постепенной превращаемости исходной полутоновой ячейки-ядра (*h-c-des*) в заключительную структуру-ядро иного — диатонического — типа (*e-d-a*). — *Пример 2* (1-4 гг.).

Исходная структура, одновременно выполняя роль «темообразования», символизирует жужжащий, летающий, «хроматический» образ «лингвистической» мухи. Вытеснение ноты за нотой «отработанных» тонов в каждой новой вариации позволило противопоставить в заключительном 24 такте назойливому экспозиционному персонажу диатоническое «темообразование» медлительных шагов «лингвистического» слона.

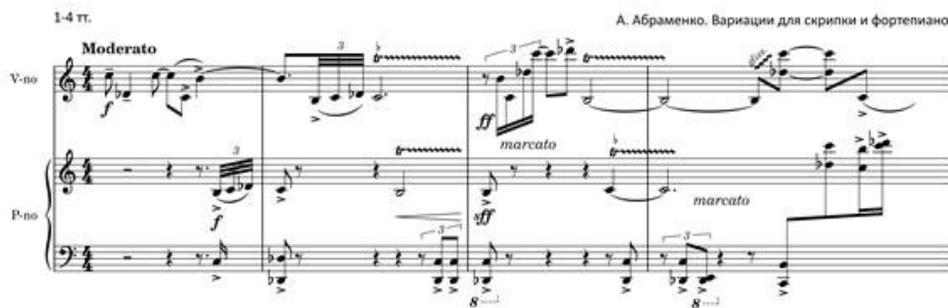
На *схеме 2* показан процесс постепенного отбрасывания одних звуков и внедрения новых, комбинации которых соответствуют следующей вариации. Цифры указывают порядковый номер

вариаций, включая первое «темообразование». Пустой квадрат означает «отработанный» тон, черным цветом обозначен новый вводимый тон. Каждой новой вариации соответствует новая звуковая ячейка, преобразующаяся в новое звуковое ядро. Внутреннее развитие в каждой ячейке в каждой вариации представляет собой прием, который можно охарактеризовать как вариантность в пределах конструктивного базисного основания. В данном произведении вариантность распространяется на комбинирование тонов между собой в многообразных фактурных, метроритмических, регистровых видоизменениях, в распре-

Схема 2
Scheme 2



Пример 2
Example 2



деления звукового материала между скрипкой и фортепиано.

Процесс постепенного отбрасывания одних звуков и внедрения новых, комбинации которых соответствуют следующей вариации, показан во фрагментах Пьесы — *Пример 2* (1-4 тт.) — «темообразование» мухи; в развитии материала — 3-я вариация — *Пример 3* (16 т.); *Пример 4* (24 т.) (заключительное «темообразование» слона).

В итоге можно наблюдать творческое претворение процесса толерантного перерождения наподобие гравюр М. К. Эшера, где антиномия образов сочетается с антиномией выразительности:

начало — конец, «муха — слон», полутоновость (хроматика) — диатоничность, диссонантность — консонантность [4, с. 53-54].

Изучение толерантности представляется перспективным потому, что она многоаспектна в проявлениях и, прежде всего, связана с различными видами последовательного перерождения в процессе эволюционного движения: от общей исторической картины постепенных преобразований ЭМС, от перерождений внутри конкретных стилевых направлений к преобразованиям узким значением — композиционных приемов в каком-либо музыкальном произведении. При

этом отношении толерантности позволяет отобрать комбинацию признаков, которые существенны как для композитора, так для позиции исследователя, и проследить видоизменения по заданным параметрам.

В заключение приведем содержательное высказывание Г. Орлова: «Человек, пытающийся постигнуть порядок в этой новой деятельности, найти в ней свое место, оказывается перед лицом хаоса... Хаосом можно овладеть лишь посредством структуры — упорядочивания сочетаний элементов, утративших собственную ценность и значение. Структура стала для композиторов

главным предметом забот — последним прибежищем организующей силы интеллекта... В представлении о жизни рационально уже неопостижимой, она обещала внести хотя бы абстрактный порядок» [15, с. 376].

Примечания

¹ Отношение толерантности было разработано Э. К. Зиманом (E. Chr. Zeeman) в 60-70 гг. XX в. — последователем французского математика Р. Ф. Тома (R. Fr. Thom), разработавшего теорию катастроф, где Зиману принадлежит математический аппарат (на основе толерантности)

Пример 3
Example 3

Пример 4
Example 4

обработки непрерывного действия, производящего прерывный результат при моделировании и предсказании сложных природных (например, вулканической деятельности), социальных и прочих явлений материального и духовного мира.

² Используемые в данной статье логические отношения на основе теории множеств впервые были поставлены в кандидатской диссертации [9] в 1972 г., более широко развиты в монографии [4] в 1995 г.

³ Об этом в алгебре, например, говорят о «числах, равных по абсолютной величине, но различных по знаку» (условно +5 и -5) [16, с. 79, 80].

⁴ Предложена Л. А. Заде в 1965 г. в [17]. Используемый математиком термин *fuzzy sets* допускает несколько вариантов перевода: размытые, неопределенные, нечеткие, неточные множества, очертания, конфигурации образы и т.п. В отечественной математической школе можно считать устоявшимися варианты перевода «нечеткие», «размытые» множества.

⁵ Мауриц Корнелий Эшер (M. C. Escher, 1898-1972) — нидерландский художник-график. В его творчестве наблюдается выразительная и в то же время значительная математическая составляющая. В своей графике он изображал художествен-

ные образы через призму математических взаимосвязей между формами, геометрическими фигурами и пространством, в которых многократно используются преобразования симметрии, антисимметрии, толерантности и т.п.

⁶ Для описания процессов в схеме 1 используем ставшие привычными синонимы понятий и терминов симметричных преобразований R, I по отношению к диатоническим ладам: «мелодическая противоположность», «гармоническая противоположность», введенные в теорию музыки А. Должанским [18, с. 24-42], развитые Ю. Г. Коном [19, с. 55-67; 20, с. 24-59], Л. В. Александровой [4, с. 113-135].

⁷ В то же время в начале XX в. произошел «вулканический взрыв» в виде атональности, отрицающей все атрибуты тональной системы и возникшей на грани ее «кризиса» (Э. Курт). Но и атональность в «чистом» виде вскоре исчерпала себя, вызвав — как новые формы протеста — множественные разновидности «рациональной» двенадцатизвуковой организации — от додекафонии А. Шенберга, к серийности А. Веберна, сериальности О. Мессиана, к сериальности и «группам» К. Штокхаузена, «облакам» П. Булеза, прочим индивидуализированным формам числового порядка, в основе многообразия которых лежит эквивалентность.

⁸ Александр Юрьевич Абраменко (р. 1962) — новосибирский композитор, закончил Новосибирскую консерваторию имени М. И. Глинки по классу композиции в 1994 г., член СК РФ.

Список источников

1. *Ксенакис Я.* Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции / пер. с франц. М. С. Заливадного. СПб.: С.-Петербург. гос. консерватория, 2008. 123 с.
2. *Александрова Л. В.* Музыкально-теоретическая система как основа формирования обучающихся интеллектуальных систем // ЭВМ и проблемы музыкального образования: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 8. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1989. С. 133-144.
3. *Александрова Л. В.* О расширении понятия логических отношений в звуковысотных организациях музыки XX века: Эквивалентность // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 4. С. 9-19.
4. *Александрова Л. В.* Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: Логико-исторический аспект. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1995. 372 с.
5. *Шрейдер Ю. А.* Равенство, сходство, порядок. М.: Наука, 1971. 255 с.
6. *Зиман Э., Бьюнеман О.* Толерантные пространства и мозг // На пути к теоретической биологии / пер. с англ. М.: Мир, 1970. С. 134-144.
7. *Шрейдер Ю. А.* Математическая модель теории классификации // НТИ. Сер. 2. 1968. № 10. С. 7-14.
8. *Мальцев А. И.* Алгебраические системы. М.: Наука, 1970. 392 с.
9. *Александрова Л. В.* О принципах симметрии в композиторской технике Б. Бартока: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л.: ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1972. 17 с.
10. *Александрова Л. В.* Взаимодействие количественных и качественных аспектов в музыкальных объектах и их оценка с позиций математической теории множеств // Музыкальное мышление: Сущность, категории, аспекты исследования. Киев: Музична Україна, 1989. С. 153-162.
11. *Александрова Л. В.* Опыт применения теории нечетких множеств к гармоническому анализу музыкальных произведений // ЭВМ и проблемы музыкальной науки: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 7. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1988. С. 132-149.
12. *Якубович С. М.* Аксиоматическая теория сходства // НТИ. Сер. 2. 1968. № 10. С. 15-19.
13. *Александрова Л. В.* Диатоника: Порождающие закономерности. «Белоклавишная» диатоника // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 3. С. 5-15.
14. *Александрова Л. В.* Диатоника: Порождающие закономерности. Двенадцатизвуковая диатоника в музыке XX в. // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 4. С. 45-67.
15. *Орлов Г.* Древо музыки. Вашингтон: Н. А. Frager & Co; СПб.: Сов. композитор, 1992. 408 с.
16. *Шубников А. В.* Новое в учении о симметрии его применение // Избранные труды по кристаллографии. М.: Наука, 1975. С. 72-90.
17. *Zadeh L. A.* Fuzzy Sets // Inform. and Control. 1965. Vol. 8. № 3. P. 338-353.
18. *Должанский А. Н.* О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича: Сб. теорет. ст. М.: Сов. композитор, 1962. С. 24-42.

19. Кон Ю. Г. О тональном родстве и некоторых особенностях ладотональной музыки XX века // Научно-методические записки: Сб. ст. по музыкознанию. Вып. 3. Новосибирск, 1969. С. 55-67.
20. Кон Ю. Г. Звуковой материал // Вопросы анализа современной музыки: Статьи и исследования. Л.: Сов. композитор, 1982. С. 24-59.

References

1. Ksenakis, Ya. (2008), *Formalizovannaya muzyka. Novye formal'nye printsipy muzykal'noi kompozitsii* [Formalized music. New formal principles of musical composition], trans. by M. S. Zalivadnyy, S.-Peterb. gos. konservatoriya, Saint Petersburg, Russia.
2. Aleksandrova, L. V. (1989), "The musical-theoretical system as the basis for the formation of educational intellectual systems", *EVM i problemy muzykal'nogo obrazovaniya* [Computers and problems of music education], vol. 8, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, Novosibirsk, pp. 133-144.
3. Aleksandrova, L. V. (2019), "On the expansion of the concept of logical relations in the high-pitched organizations of music of the twentieth century: Equivalence", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current problems of higher music education], no. 4, pp. 9-19.
4. Aleksandrova, L. V. (1995), *Poryadok i simmetriya v muzykal'nom iskusstve: Logiko-istoricheskii aspekt* [Order and symmetry in the art of music: The logical and historical aspect], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, Novosibirsk, Russia.
5. Shreider, Yu. A. (1968), *Ravenstvo, skhodstvo, poryadok* [Equality, similarity, order], Nauka, Moscow, USSR.
6. Ziman, E., B'yuneman, O. (1970), "Tolerant spaces and the brain", *Na puti k teoreticheskoi biologii* [On the way to theoretical biology], Mir, Moscow, USSR, pp. 134-144.
7. Shreider, Yu. A. (1968), "Mathematical model of classification theory", *NTI, Seriya 2*, no. 10, pp. 7-14.
8. Mal'tsev, A. I. (1970), *Algebraicheskie sistemy* [Algebraic systems], Nauka, Moscow, USSR.
9. Aleksandrova, L. V. (1972), *O printsipakh simmetrii v kompozitorskoi tekhnike B. Bartoka* [On the principles of symmetry in B. Bartok's compositional technique], Abstract of Cand. Sc. Thesis, LOLGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, Leningrad, 17 p.
10. Aleksandrova, L. V. (1989), "The interaction of quantitative and qualitative aspects in musical objects and their evaluation from the standpoint of mathematical set theory", *Muzykal'noe myshlenie: Sushchnost', kategorii, aspekty issledovaniya* [Musical thinking: The essence, categories, aspects of research], Muzichna Ukraïna, Kiev, USSR, pp. 153-162.
11. Aleksandrova, L. V. (1988), "The experience of applying the theory of fuzzy sets to the harmonic analysis of musical compositions", *EVM i problemy muzykal'nogo obrazovaniya* [Computers and problems of music education], Issue 7, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, Novosibirsk, pp. 132-149.
12. Yakubovich, S. M. (1968), "The axiomatic theory of similarity", *NTI, Seriya 2*, no. 10, pp. 15-19.
13. Aleksandrova, L. V. (2022), "Diatonics: Generating patterns. «White keys» diatonics", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 5-15.
14. Aleksandrova, L. V. (2022), "Diatonics: Generating patterns. Twelve-note diatonics in the music of the twentieth century", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 45-67.
15. Orlov, G. (1992), *Drevo muzyki* [The tree of music], H. A. Frager & Co, Sovetskii kompozitor, Saint Petersburg, USSR.
16. Shubnikov, A.V. (1975), "What is new in the doctrine of symmetry is its application", *Izbrannye trudy po kristallografii* [Selected works on crystallography], Nauka, Moscow, USSR, pp. 72-90.
17. Zadeh, L. A. (1965), "Fuzzy Sets", *Inform. and Control*, Vol. 8, no. 3, pp. 338-353.
18. Dolzhanskii, A.N. (1962), "On the fret basis of Shostakovich's works", *Cherty stilya D. Shostakovicha* [Features of D. Shostakovich's style], Sovetskii kompozitor, Moscow, USSR, pp. 24-42.
19. Kon, Yu. G. (1969), "On the tonal relationship and some features of the ladotonal music of the twentieth century", *Nauchno-metodicheskie zapiski* [Scientific and methodological notes], vol. 3, pp. 55-67.
20. Kon, Yu. G. (1982), "Sound material", *Voprosy analiza sovremennoi muzyki: Stat'i i issledovaniya* [Issues of analysis of modern music: Articles and research], Sovetskii kompozitor, Leningrad, USSR, pp. 24-59.

Информация об авторе

Л. В. Александрова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции

Статья поступила в редакцию 15.10.2024; одобрена после рецензирования 13.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 15.10.2024; approved after reviewing 13.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.

Information about the author

L. V. Alexandrova — Doctor of Art, Professor of the Department of Music Theory and Composition

Научная статья

УДК 783.1

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.006

Сакральная метафора в скрипичном концерте “Offertorium” С. Губайдулиной

Москвина Ольга Александровна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия

E-mail: olmos1970@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8793-9773>

Аннотация. В статье раскрывается значение понятия «сакральная метафора» авторства С. Губайдулиной, существующего наряду с термином «символическая программность», принадлежащего О. Поповской. Оба понятия синонимичны и выступают основным «строительным материалом» в создании религиозных сюжетов в инструментальных опусах С. А. Губайдулиной с сакральной программой. Анализируются причины обращения композитора к концертному жанру в отмеченном религиозном ключе; отмечается, что некоторые черты жанра концерта могут быть истолкованы «сюжетно», в соответствии с событиями Нового Завета и иных священных текстов. Многоуровневая сакральная метафора рассматривается на примере скрипичного концерта “Offertorium”. Так, сакральными метафорами здесь являются тема креста, формулы anabasis и catabasis, определенные приемы звукоизвлечения и прочие атрибуты религиозного «письма» Губайдулиной. Однако у губайдулинской сакральной метафоры есть более высокий, драматургический уровень. В Скрипичном концерте он соответствует идее жертвоприношения с последующим «Воскресением» и «Преображением». Интересна трактовка композитором ключевых эпизодов Священного Писания, закамуфлированных в Концерте, к примеру, «Тайной Вечери». Также в Скрипичном концерте изложена идея «музыкального приношения» выдающимся композиторам прошлого: И. С. Баху и нововенской школе.

Ключевые слова: Губайдулина, “Offertorium”, сакральная метафора, инструментальная месса, «Тайная Вечеря»

Для цитирования: Москвина О. А. Сакральная метафора в скрипичном концерте “Offertorium” С. Губайдулиной // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 4 (75). С. 57–65. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.006>

Original article

Sacred Metaphor in the Violin Concerto “Offertorium” by S. Gubaidulina

Moskvina Olga A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: olmos1970@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8793-9773>

Abstract. The article reveals the meaning of the concept of “sacred metaphor” by S. Gubaidulina, which exists alongside the term “symbolic programmaticity” by O. Popovskaya. Both concepts, firstly, are synonymous, and secondly, they act as the main “building material” in creating religious plots in S. A. Gubaidulina’s instrumental opuses with a sacred program. The reasons for the composer’s appeal to the concert genre in the noted religious vein are analyzed; it is noted that some features of the concert genre can be interpreted “plotwise”, in accordance with the events of the New Testament and other sacred texts. The multi-level sacred metaphor is considered using the example of the violin concerto “Offertorium”. Thus, the sacred metaphors here are the theme of the cross, the formulas anabasis and catabasis, certain sound production techniques and other attributes of Gubaidulina's religious “writing”. However, Gubaidulina's sacred metaphor has a higher, dramatic level. In the Violin Concerto, it corresponds to the idea of sacrificing with the subsequent “Resurrection” and “Transfiguration”. The composer's interpretation of key episodes of the Holy Scripture, camouflaged in the Concerto, for example, “The Last Supper”, is interesting. The Violin Concerto also presents the idea of “offering” as a dedication to J. S. Bach and the New Viennese school.

Keywords: Gubaidulina, “Offertorium”, sacred metaphor, instrumental mass, “The Last Supper”

For citation: Moskvina O. A. Sacred Metaphor in the Violin Concerto “Offertorium” by S. Gubaidulina. *Actualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 4 (75); 57–65 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.006>

Термин «сакральная метафора» принадлежит перу (вернее, устному высказыванию) Софии Губайдулиной, композитора, довольно щедро комментирующего собственные сочинения. Сакральная метафора подразумевает многоуровневую систему музыкальных символов, обусловленную религиозными мотивами и охватывающую все параметры инструментального произведения — от символики формы до символической трактовки интонационных, ладогармонических, ритмических, фактурных, темброво-артикуляционных деталей музыкального процесса [1]. От научно-терминологического статуса «символической программности» [2, с. 4] «сакральная метафора» отличается лишь возможностью более свободной терминологической трактовки. Вместе с тем понятие сакральной метафоры уместно отнести именно к сочинениям Губайдулиной (очевидно, это предполагает и сам композитор).

Сакральная метафора в концертном жанре наделяется специфическими чертами, представляющими сам жанр как идеальную сцену для воплощения религиозных сюжетов, зачастую основанных на взаимоотношениях личности (Христос) и толпы. Принцип *solo-tutti*, заложенный в любом сочинении концертного жанра, предполагает, таким образом, возможность трактовки солиста и оркестра как воображаемых участников драмы, во многих случаях — как «проповедника» и «паству». Безусловно, есть опасность рассматривать с этой точки зрения любое сочинение концертного жанра, поскольку в нем отмеченный принцип заложен априори. Однако именно в сочетании с сакральной метафорой религиозная трактовка имеет право на существование.

Жанр сольного концерта, кроме того, дает возможность субъективистски-интимного прочтения вечного сюжета крестных мук и искупительной жертвы Богочеловека. Потребность в сильнейшей монологизации авторского чувства вообще заметно возросла в 70-е — начале 80-х годов, вписываясь, в том числе, в течение неоромантизма в советской музыке.

Рассмотрим вышеотмеченные тенденции на примере скрипичного концерта «Offertorium».

Рождение идеи сочинения хорошо известно. Вот что говорит о возникновении замысла композитор в беседе с итальянским музыковедом Э. Рестаньо: «<...> Особенно привлекательной мне казалась манера Кремера переходить из одного состояния в другое, противоположное: от тончайшей, еле слышимой проникновенности к виртуоз-

ной, почти экстагической игре, от драматической экспрессии и горестных восклицаний к легкомысленному танцу, от демонической агрессивности к глубокой молитвенной созерцательности» [2, с. 79-80].

Если в этих словах можно уловить желание написать для известного отечественного скрипача Г. Кремера сочинение в жанре сольного романтического концерта виртуозного плана, способного отразить полярные эмоциональные состояния (что, собственно, и было сделано), то другое высказывание Губайдулиной делает акцент не на жанре, а на программе. «<...> Самую большую драгоценность я увидела в его отношении к звуку. <...> В этом соединении кончика пальца и звучащей струны — полная самоотдача звуку. И мне стало понятно, что тема Кремера — тема жертвы, жертвования исполнителя в его самоотдаче звуку. <...> И, наконец, мне явилось решение: *метафорой жертвы может стать само жертвование темы (курсив мой — О. М.)*» [2, с. 80].

Принцип воплощения сакральной метафоры в данном случае хорошо известен: при каждом новом проведении тема короля Фридриха, использованная Бахом в «Музыкальном приношении» и помещенная в центр религиозного повествования Губайдулиной, теряет — с начала и с конца — по одному звуку и в итоге самоуничтожается, *приносит себя в жертву*.

В той же беседе с Э. Рестаньо София Губайдулина назвала в числе композиторов, имевших особое влияние на ее творческую судьбу, несколько имен. «Одно время я не могла оторваться от волшебной музыки Вагнера, потом в центре моего внимания оказался Джезуальдо, в какой-то момент — нидерландцы, затем — русская музыка, Чайковский, Мусоргский; в студенческие годы — Шостакович и Прокофьев, весьма долгое время — вторая венская школа, особенно Веберн. Но на протяжении всей жизни — Иоганн Себастьян Бах. Это постоянно» [2, с. 13]. Два имени — И. С. Бах и А. Веберн — символически соединились в губайдулинском «Offertorium». Баховская тема стала для композитора символом высочайших ценностей культуры, аллегорией высокой жертвенной любви и, наконец, героем сложных перипетий сакрального «сюжета», который смело можно назвать литературным в силу его «нарративности». С первых же тактов Губайдулина озвучивает тему в свойственной нововенцам технике *Klangfarbenmelodie* (так в свое время «прочитал» ее Веберн в Fuga (Riccata) Баха-Веберна).

Главная музыкальная тема, по меньшей мере, трехмерна: ее можно прочесть как «тему жертвы», «музыкальное приношение» любимому композитору и «ответный дар» нововенской школе в лице Антона Веберна. И, наверно, все три измерения можно назвать сакральными — в губайдулинском смысле слова.

Еще одна существенная грань замысла “Offertorium” — срединное, центральное положение его в «инструментальной мессе», задуманной композитором. Губайдулина обратилась к католической мессе-проприй, используя в качестве литургического источника для концертной триады выборочно три части: Интроит, Офферторий, Коммунио. “Offertorium” стал не только центральной по местонахождению, но и кульминационной — по степени наличия драматического сакрального «сюжета» и по степени «горения» эмоции — точкой «инструментальной мессы».

“Offertorium” стал первым в творчестве Губайдулиной сочинением концертного жанра на религиозную тему, написанным для большого симфонического оркестра. Сакральное высказывание, получило здесь более выпуклый характер, более грандиозный размах. Если брать во внимание хронологический аспект, время написания всех трех концертов, то кажется логичным, что концертную триаду, начатую камерными “Detto II” и “Introitus”, замыкает ярко-театральный, эффектный “Offertorium”, вознося религиозную мысль до масштабного, полнокровного, поистине соборного звучания.

Трактовка Губайдулиной оркестровых групп в “Offertorium” кажется на первый взгляд традиционной; собственно говоря, она такова и есть. Обращает на себя внимание развернутая группа ударных — к их звучанию, наиболее приближенному «ритмам Вселенной», София Асгатовна всегда была чутка. Однако оркестровые тембры, помимо традиционных, устоявшихся характеристик, не оспариваемых композитором, носят еще и «ролевой» — в предложенном «сюжете» — характер.

Сам «сюжет» “Offertorium” с полным на то основанием можно считать *страстным* [4, с. 133]. Тема, всегда занимавшая Губайдулину, высказана и здесь — это идея крестных мук, искупления за людские грехи, смерти, Воскресения, Преображения и пребывания за порогом человеческого мира. Подобный «сюжет» уже присутствовал в «Семи словах», писавшихся, в то же время, в начале 80-х. Однако программа «Семи слов» характеризуется подробностью, конкретной изобра-

зительностью, в то время как сюжетная идея “Offertorium” более обобщенная. Жанр *инструментальных пассионов* — как проводник *страстной идеи* — оказался общим жанром (выполняющим функцию скрытого) и для партиты с чертами концерта («Семь слов»), и для сольного инструментального концерта (“Offertorium”)¹.

“Offertorium”, помимо этого, несет на себе еще традиционно знаковую — литургическую — нагрузку (уже отмеченную в контексте католической мессы-проприй). Offertorium (от лат. offero — подношу; подношение, приношение) — «песнопение, исполняемое в католической церкви во время пресуществления даров — хлеба и вина. Первоначально представлял собой псалм и антифон, исполнявшиеся попеременно двумя хорами. Позднее вместо антифонной приобрел респонсориальную окраску<...>» [2, с. 140].

В своем Концерте Губайдулина использует принцип *респонсория* — принцип диалога между «проповедником» (solo скрипки) и воображаемым собором (оркестр). Насколько этот значительный сакральный обертон оправдан в Концерте, можно судить, проследив лишь линию взаимоотношений темы короля Фридриха (и вообще тематизма оркестровой партии) и судьбы губайдулинского «героя».

Возвращаясь к жанру сольного концерта, стоит сказать, что он, кроме того, окрашивал в субъективистски-личностные тона «вечные» новозаветные сюжеты². И в “Offertorium” Губайдулиной литургический первоисточник переосмыслен экспрессивно-личностным тоном «героя» концерта: «жертвоприношение» баховской темы — это *самоприношение* героя, заново пережитая, вновь ощущаемая тяжесть искупительной миссии Христа.

“Offertorium” только на первый взгляд представляется столь типичным для губайдулинского стиля детализированным «потокосознанием», который творит неистовая рефлексия «героя». «Герой», в сущности, только реагирует на драму исчезновения баховской темы — реагирует, конечно, исключительно сильно (тоже до самоуничтожения), тем самым творя свой крестный путь. Одна из излюбленных Губайдулиной сакральных метафор — *фигура креста* — подана в “Offertorium” на уровне драматургии всего сочинения.

Первое проведение темы звучит как неопровержимая данность, некий духовный абсолют. Тема короля Фридриха, сквозь которую проступают тени Баха и Веберна — настоящий мемориал

австро-немецкой школе, «высокой» музыке вообщем. Символическая нагруженность темы дополняется ее барочно-риторическим прочтением: в основу темы положены фигура креста (первые пять звуков) и фигура *catabasis*, которые впоследствии будут использованы Губайдулиной в разных, и «сюжетных», и пространственных измерениях.

Форма первого раздела Концерта определена В. Холоповой как цепь вариаций и субвариаций [2, с. 196]. Соло скрипки, вступающее после проведения основной темы, построено на интервале малой секунды (ц. 1). Интонация *lamento* подчеркнута и тесситурно: после нескольких реплик она возносится в напряженную вторую октаву, и, к тому же, умножается на фигуру *anabasis* (ц. 2). Первую субвариацию можно трактовать и с позиций романтического концерта: здесь сталкиваются различные, зачастую противоположные, эмоциональные состояния «героя»-солиста, и они, как верно замечает В. Холопова, списаны, «как с натуры, с манеры игры Гидона Кремера» [2, с. 196]. Это, помимо уже отмеченного напряженного «плача», легкий, «колючий» гротескный эпизод (2 т. до ц. 3). Весьма скоро, однако, реалии «сюжета» возвращают слушателя к «страстным» переживаниям. Соло группы альтов и в особенности резко звучащие тромбоны откровенно «передергивают» первоначальную малосекундную интонацию солиста, что можно трактовать как злую насмешку толпы, сопровождающей Стратотерпца и во время пути на Голгофу, и в момент мучительной казни (ц. 6). Еще один примечательный момент субвариации — потусторонне звучащий эпизод, важную роль в котором играют тембры арфы и фортепиано (ц. 7). Сама по себе загадочность тембрового звучания умножается на унисонно-октавное «решение», которое читается в системе символов Губайдулиной как «выпрямление креста», иными словами, тот же крестный путь, но как бы очищенный от земной боли, преображенный.

Следующая за первой вариацией (ц. 8) субвариация представляет собой яркий контраст измененной, но еще узнаваемой теме. Это один из красивейших эпизодов Концерта, где герой проходит, как через испытание, сквозь осознание собственной благодати (ц. 10). Однако эпизод (в котором довольно четко угадывается лучезарный *G-dur*, подчеркнутый «волшебностью» тембров маримбы, вибратона и арфы) можно трактовать и как еще одну грань исполнительской манеры Гидона Кремера, основанной на эмоциональных контра-

стах. Собственно, следующее за «благодатным» колкое скерцозное высказывание солиста тому подтверждение (ц. 11).

Страстные реалии вновь напоминают о себе в «эпизоде глумления». Место тромбонов занимают не менее резко звучащие трубы, подержанные высокими деревянными духовыми (4 т. после ц. 15).

Вторая вариация (ц. 17 т. 4), по мнению В. Холоповой, «дает полную трансформацию темы: ее звуки усиливаются благодаря *sforzando* медных, разбрасываются по октавам; тема, таким образом, лишается мелодического облика, становится грозной, повелевающей, словно “трубный глас” <...>» [2, с. 196]. Вариация, следующая за каноном духовых, еще свободно воспринимается на слух, не только «на глаз». Вторая субвариация (1 т. после ц. 18) в целом фиксирует некое пограничное состояние, пребывание в ожидании более активных событий. Выразительные, но довольно спорадические реплики солирующей скрипки влекут за собой «ответы» деревянных духовых, основанные на том же тематизме. В «вопросах и ответах» интересна интонация сексты, которой суждено будет сыграть в Концерте поистине символическую роль.

Третья вариация (ц. 25 т. 2) продолжает «сжимать» и баховскую тему, и эмоцию солиста: высказывания солирующей скрипки напряжены интонационно и динамически (от *ff* до *fff*). В мелодическом рисунке по-прежнему слышна хроматически искаженная интонация сексты. Издательским контрастом звучат возгласы духовых, на сей раз в резком и пустом интервале квинты (ц. 27). С этого же интервала вступает флажолетная тема солиста (4 т. до ц. 28). После алеаторического оркестрового эпизода (с ц. 28) внимание вновь приковывает интервал квинты, звучащий у низких струнных (ц. 31). Однако самый яркий эпизод субвариации — просветленный *quasi*-хорал «волшебных» ударных, где основным является тембр челюсты. Немаловажно, что «хрустальные» трезвучия сопровождаются нежнейшими флажолетами солиста — это еще одна попытка продлить пребывание в мире благодатного умиротворения. *Quasi*-хоральные построения — не редкость у Губайдулиной. Хорал, звучащий в субвариации, не более чем иллюзия света, поэтому он звучит подчеркнута «нездешне».

В четвертой вариации (ц. 38 т. 2) продолжается процесс «самоубийства» темы. Звучащая, подобно монолиту, у низких струнных, она впо-

следствии подхватывается более резкими медными духовыми (2 т. после ц. 40, ц. 41).

Пятая вариация более протяженна и событийна (ц. 43 т. 3). Самоуничтожению темы, все больше и больше напоминающему насилие, т.к. тембры медных духовых звучат слишком безапелляционно, противопоставлена тема солирующей скрипки, выделяющаяся широким мелодическим дыханием (интервал сексты играет здесь не последнюю роль). Особо хочется отметить эпизод «злого скерцо», выполненный в соответствии с традициями Шостаковича (ц. 47). Флейта *piccolo* «свистит» остроскерцозную, как бы ухмыляющуюся, типично шостаковическую тему; контрапунктом к ней звучат секстовые реплики солирующей скрипки, по мере нарастания издевательского марша (такое ощущение возникает, несмотря на размер 3/4) переходящие в диссонантные многозвучия (ц. 52). Это уже не «кремеровская» скерцозность, а тот самый «клик зла», безапелляционный и всеохватный, которому посвятил множество страниц собственных партитур один из кумиров Губайдулиной — Д. Шостакович.

Шестая, седьмая, восьмая, девятая, десятая вариации следуют друг за другом без перерыва, без «пауз»-субвариаций, как бы спорадически уничтожая остатки баховской темы. Тема погибает словно второпях; по большому счету, это единый поток-вихрь, «рассмотреть» который можно только в партитуре. Десятая вариация (ц. 56) выделяется особо издевательскими форшлагами валторн, которым вторит и партия солирующей скрипки, втянутая в процесс уничтожения. В итоге от «баховского абсолюта» остается исступленное *E* (трубы, валторны) — последний отчаянный крик. Он — и воплощение идеи гибели, и одна из наиболее мощных «злых» кульминаций Концерта (ц. 53-57). Реакцией на свершившуюся «вселенскую катастрофу» звучит протяженная и очень напряженная каденция солирующей скрипки (ц. 58). Словно призраковоспоминание, в партии солиста проходит «секстовая» тема и «шостаковический» эпизод; в финале каденции слышатся первоначальные малосекундовые «стоны».

В качестве перехода ко второму разделу формы в партиях солиста и небольшой оркестровой группы вновь звучит *quasi*-хорал. Низкие октавы духовых, «колокольный» тембр арфы и фортепиано, и — главное — тема-псалмодия в партии солиста вносят в жанр хорала еще один акцент: он наделяется чертами православного отпевания.

Вступление виолончельного соло знаменует начало второго крупного раздела формы (ц. 61). Он, как отмечает В. Холопова, состоит из двух контрастных частей, одна из которых выполняет функцию медленной части цикла, другая представляет собой типичное «злое скерцо» [2, с. 197].

Эпизод виолончельного соло — долгий, быть может, не менее мучительный, чем разразившаяся катастрофа, путь к новому Знанию. Путь этот не кажется светлым, и даже непреходящая финальная «звездность», какой увенчивается любая тернистая дорога, здесь не столь убедительна. Как справедливо замечает В. Холопова, «в «медленной» части выделяется ансамбль из двенадцати оркестровых партий (в плане мистерии — намек на сюжет «тайной вечера») <...>» [2, с. 197]. На евангельский сюжет указывает и сам виолончельный тембр — баритональный «голос Христа». Смысл этого долгого убеждения (именно здесь выполняет свою «спасительную» миссию интонация сексты, выписанная не намеками, а «во весь рост») должен быть понятен — «голос Христа» указывает «герою» путь, покуда «герой» этому «слову», наконец, не внемлет (начиная с 5 т. после ц. 90). Однако парадоксальным образом «Тайная вечеря» Губайдулиной звучит не просветленно, *не символично*, а скорее, реалистично, — *прямо соответствуя тексту Священного Писания*. Смысл «Тайной вечера», согласно всем Евангелиям, в том, что ученики *не понимают и не верят* словам и инсказанциям Иисуса, Христос же полон боли и тоски. «Голос Христа» в «Offertorium» звучит, однако, ровно и отстраненно. Его «не слышат» деревянные духовые («апостольские» партии отданы, в основном, этим инструментам — 6 т. после ц. 63; ц. 64). Голоса слишком не зависимы друг от друга, их тематизм яростен и красив, поэтому и контрапункт партий звучит скорее не как тематический, а как смысловой. Не случайно, что «восстановление» «героя» после катастрофы происходит совсем иными путями — например, через «очищение» архетипом натурального звукоряда (1 т. до ц. 68; 5 т. до ц. 83; ц. 90; 7 т. до ц. 93). Архетип колокольности (в партии ударных) недвусмысленно напоминает о богослужении (ц. 86). Губайдулина намеренно обращается к праэлементам музыкального языка и вызываемым ими ассоциациям; именно в них она видит залог обретения истинной веры.

Чем больше разрастаются контрапунктирующие виолончельному соло голоса, тем неотвратимее становится пропасть взаимонепонимания.

В итоге, «Тайная Вечеря» превращается в бессмысленную квази-алеаторику (с ц. 88) (*Пример 1*). Пройдя через очищение архетипом натурального минорного звукоряда (ц. 90), тема скрипки наконец-то «слышит» утешительное Слово солирующей виолончели и начинает изъясняться ее интонациями (с ц. 91). Иными словами, с этого момента партия солирующей скрипки *становится темой Христа*.

Кларнет *in Es* начинает второй эпизод центральной части Концерта, названный В. Холоповой «злым скерцо» (ц. 95). Один из самых впечатляющих «портретов» Зла — канон тромбонов (ц. 99). Агрессивность оркестрового тематизма может вызвать ассоциации с эпизодом бичевания

в «Страстях» (тем более что тема солиста экспрессивна, но как никогда беззащитна). «Злое скерцо» звучит скорее апокалиптически, Губайдулина здесь отходит от «канона страстей».

Новый алеаторический хаос приводит к срыву оркестра в преисподнюю (ц. 103 — ц. 108). Однако это уже не бессмысленное Ничто, в котором когда-то гибла тема, а, скорее, то первозданное состояние материи, которое есть следствие истинно апокалиптических катастроф и подразумевающее зарождение новой жизни.

Последующая реакция солиста знаменует собой начало последней части «Offertorium» (с ц. 108). Однако на слух она по-прежнему воспринимается как продолжение случившейся ката-

Пример 1
Example 1

The image displays a complex orchestral score for Example 1. It features multiple staves for various instruments, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Percussion I-IV), brass (Trumpets I-IV, Trombones I-IV), and strings (Violins I, Violins II, Violas, Violas II, Violas III, Violas IV, Cellos, Double Basses). The score is written in a dense, multi-measure format, with many notes and rests, indicating a highly complex and dense musical texture. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

строфы. Каденции солиста контрапунктируют духовые, играющие на *f* иступленное *E* — тот самый звук, на котором оборвалась жизнь баховской темы, — и только постфактум становится понятно, что смерть уже обернулась созиданием: это одиннадцатая вариация, с которой начинается возрождение темы. Одиннадцатая (ц. 108 т. 3), двенадцатая (ц. 109), тринадцатая вариация (ц. 109 т. 8) следуют друг за другом без перерывов-субвариаций, как бы стараясь скорей дать разгон жизнеутверждающим процессам. Казалось бы, смерть есть жизнь, «нет» неминуемо обращается в «да», говорит Губайдулина. Но, равно как на смерть, так и на жизнь, — реакция «героя» одинакова: солирующая скрипка «изъясняется» напряженнейшими созвучиями в «нервном» ритме.

Последующие эпизоды-субвариации отнюдь не жизнеутверждающи. Так, «волшебнo» начатый эпизод (ц. 111) продолжен «стеклянными», неживыми флажолетами струнной группы (ц. 112), на фоне которых холодно звучат флейта и флейта пикколо *frullato*. На какой-то момент возвращается первоначальная оркестровая «эмоция» (*glissandi* струнной группы), но она углублена в низкий регистр и безысходно мрачна (ц. 114). Ощущение преисподней дополняет соло ударных (литавры, там-там) — 6 т. до ц. 115. Собственно, ударные, ставящие, казалось бы, печальную точку в развитии «вечной» темы жизни и смерти, одновременно становятся фоном для вступления хора ла струнных (ц. 115). С этого момента начинается (продолжаясь) наращивание баховской темы, уже не трагически-иступленное, а спокойно-созидающее (*Пример 2*).

Хорал струнных, в который вписывается и солирующая партия, звучит в «благородном» альтовом регистре и сдержанном *Des-dur*. На него и направлено слушательское внимание. Однако, по наблюдению В. Холоповой, истинное событие — то, которое прячется в аккомпанементе хора ла [2, с. 198]. В кадансовой формуле двух арф, фортепиано и ударных угадывается баховская тема, излагаемая в инверсии. Тема так прочно закамуфлирована, что только опытный глаз способен распознать в благозвучном кадансе возрождающуюся тему (четырнадцатая вариация — ц. 115 т. 3; пятнадцатая вариация — ц. 115 т. 10).

«<...>. Долгое и всеохватное финальное звучание благоговейного хора ла, символизирующего воскресение, — новый «шаг души» Губайдулиной к просветлению в ее творчестве» [2, с. 198]. С мнением В. Холоповой, рисующим достаточно

ясную и логичную картину жизненного пути Богочеловека — мук, гибели, Воскресения и Преображения (бросающую ответ на общую тональность творчества Губайдулиной 80-х годов), можно согласиться, однако некоторые детали партитуры вносят в характер всепримиряющего финала коррективы, омрачающие общий колорит.

Прежде всего, звучание ударных, напоминающее погребальный звон, далеко не безоблачно «финализирует» баховскую тему при каждом ее проведении. Тесситура хора ла начинает постепенно повышаться (шестнадцатая вариация, ц. 117 т. 3); фактура «обрастает» выразительными подголосками (ц. 118, партия кларнета). По мере повышения тона высказывания — опять же, огромного, протяженного во весь третий раздел Концерта *anabasis*, — и включения в партитуру все новых голосов Губайдулина постепенно «подтачивает» диатоническую основу хора ла. Разрастаясь вширь и вглубь по гетерофонному принципу, он начинает хроматизироваться (начиная с ц. 126). Диатоническая и хроматическая системы, перекрещиваясь, также воспринимаются как *символ креста* в символической программности Губайдулиной.

Аналогия с эпизодом «Тайной Вечери» второго раздела довольно прозрачна. Разница в одном: «герой» следует ввысь, подчиняясь логике обобщенного сюжета; хорал, возвышаясь вместе с ним, постепенно «рассыпается», истаивая в высочайшем регистре. Это Вознесение, но оно трудно, не радостно. Таково и метафора «выпрямления креста», звучащая на *ff* (3 т. до ц. 133).

Последняя, двадцать третья, вариация — это кода «Offertorium» (начиная с ц. 134). После генеральной паузы солирующая скрипка в абсолютном молчании излагает *крейс* баховской темы. Тема вернулась преображенной. Она изложена основными скрипичными приемами, использованными в Концерте; в особенности обращает внимание сопоставление экспрессивного *arco* и «небесных» флажолетов. Иными словами, последняя вариация — это еще и своеобразный итог приемов звукоизвлечения, которым композитор зачастую придает символический смысл.

«Герой», кроме того, наконец обретает звук — *D*, — первый и последний звук темы, ее начало и конец, и, казалось бы, «сюжет» «Offertorium» заканчивается спокойным, благостным Словом. Однако оркестровая масса (вступающая на *D* четвертой октавы в партии солиста, ц. 135) чертит мгновенный и достаточно «злой» *catabasis*: от *pp* до *ff* (ц. 137). Последним контрапунктом к заоблачному

Пример 2
Example 2

115 J. 76
Timp.

Batt. I
C-ne
ppp

Batt. III
T-tam
l.v.

Batt. V
l.v.

2 Arpe
a2

P-no
3

V-no solo
p

Vle
sul tasto
div. con sord.
pp

V.c.
sul tasto
unis.
pp

C-b.
sul tasto
unis.
pp

C 9103 K

103

Batt. III
C-ne

Batt. V
T-tam

Arpe
a2

P-no
3

V-no solo

Vle
unis.

V.c.
div.

C-b.
div.

118

Batt. III
C-ne
l.v.

Batt. V
T-tam
l.v.

Arpe

P-no

V-no solo

Vle
div.

V.c.
unis.

C-b.
unis.

C 9103 K

D звучит хроматическая тема в партии контрабаса соло и «заукокойные» удары литавр. По-видимому, между миром идеальным и миром покинутым была и остается бездна, как бы говорит Губайдулина.

Безусловно, “Offertorium” — серьезное и глубокое размышление о судьбах мира, о вере. С другой стороны, это яркое и страстное личное высказывание. Отчасти связывая открыто эмоциональную, где-то эффектную, и, безусловно, очень красивую музыку Концерта с исполнительской манерой Г. Кремера, нужно признать, что “Offertorium” стал одним из самых популярных сочинений Губайдулиной не в последнюю очередь благодаря выбранному жанру — монументальному сольному концерту романтического типа. Однако основной секрет несомненной композиторской удачи кроется в блестяще найденной и воплощенной сакральной метафоре. Идея жертвы, искупления, насильственной смерти, Воскресения и Преображения «рассказана» Софией Асгатовной с помощью собственного «сакрального словаря», отражающего смысловые, драматургические и «методологические» этапы «строительства» евангельского сюжета.

Примечания

¹ Элементы страстного «сюжета» есть также в сонате «Радуйся».

² Прежде всего, имеется в виду Второй скрипичный концерт А. Шнитке (1966). Написанный практически пятнадцать лет спустя, “Offertorium” по-своему интерпретировал затронутую Шнитке тему. Однако глубокие духовные поиски в жанре сольного концерта были возможны и вне религиозной традиции. Таково, например, концертное творчество «позднего» Шостаковича (прежде всего Второй виолончельный концерт, созданный в том же 1966 году — и вряд ли это случайное совпадение).

Список источников

1. Москвина О. А. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности: дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2017. 287 с.
2. Поповская О. И. Символическая программность в советской музыке 70-80-х годов: автореф. дисс. ... канд. иск. Л., 1990. 17 с.
3. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. М.: Композитор, 1996. 324 с.
4. Ценова В. С. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Дени-

сова // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды Московской консерватории. М.: Московская консерватория, 1999. С. 133.

5. Офферторий // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советский композитор, 1978. Т. 4. С. 140.

References

1. Moskvina, O. A. (2017), “Instrumental creativity of Sofia Gubaidulina in the aspect of religious and symbolic programming”, Candidate of Sciences Dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
2. Popovskaya, O. I. (1990), “Symbolic programming in Soviet music of the 70s-80s”, Abstract of Candidate of Sciences Dissertation, musical art, Cherkasov Leningrad Institute of Theatre, Music and Cinematography, Leningrad, USSR.
3. Kholopova, V. N., and Restanio, E. (1996), *Sofiya Gubaydulina*, Kompozitor, Moscow, Russia.
4. Tsenova, V. S. (1999), “The new religiosity of Russian music and the spiritual works of Edison Denisov”, *Muzyka XX veka. Moskovskiy forum: Materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsiy. Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii* [Music of the twentieth century. Moscow Forum: Proceedings of international scientific conferences. Scientific works of the Moscow Conservatory], Moskovskaya konservatoriya, Moscow, Russia, pp. 133.
5. Keldysh, Yu. V. (ed.) (1978), “Offertorium”, *Muzykalnaya enciklopediya* [Musical Encyclopedia], vol. 4, Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR, pp. 140.

Информация об авторе

О. А. Москвина — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки

Information about the author

O. A. Moskvina — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory

Статья поступила в редакцию 17.10.2024; одобрена после рецензирования 11.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 17.10.2024; approved after reviewing 11.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.

Научная статья

УДК 786.2

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.007

**Особенности вьетнамской академической музыки
на примере фортепианных пьес для детей и юношества
вьетнамского композитора Хоанг Кьонга**
(К восьмидесятилетию вьетнамского композитора Хоанг Кьонга)

Та Куанг Ву¹, Слуцкая Лариса Евдокимовна²

^{1,2} Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

¹ E-mail: taquangvu2007@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5866-1744>

² E-mail: sluckevich85@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8477-988X>

Аннотация. В центре внимания авторов статьи — детские и юношеские произведения вьетнамского композитора Хоанг Кьонга для фортепиано. Недостаточная изученность его творчества обусловила актуальность данного исследования. В статье рассматриваются три сборника фортепианных пьес для детей и юношества, написанные в 60-е и 70-е годы прошлого века. Все пьесы сборников «Глазами детства» (1959–1964), «Капли утренней росы» (1978/1984) и «Пять картин» (1979) программны. Они рекомендованы для учащихся музыкальных школ, училищ и вузов. Композитор подчеркивает, что на него оказало влияние творчество Шумана, Дебюсси, Чайковского, Прокофьева, которые также создали фортепианные пьесы для детей. Наследуя традиции предшественников, Хоанг Кьонг обогащает детскую тему, дополняя ее сказочно-фантастическими темами вьетнамских народных сказаний. Ряд пьес написаны под влиянием народных мелодий.

В статье отмечается, что композитору удалось объединить восточную и западную музыкальную культуру в одно целое. Анализируя пьесы Хоанг Кьонга, авторы определяют основные особенности вьетнамской академической музыки. Авторы считают, что пьесы могут расширить звуковые картины мира учащихся и обогатить как внешний, так и внутренний мир юных музыкантов.

Ключевые слова: Вьетнам, детская музыка, лад пентатоники, музыка европейского типа, программная музыка, фортепианная музыка

Для цитирования: Та Куанг Ву, Слуцкая Л. Е. Особенности вьетнамской академической музыки на примере фортепианных пьес для детей и юношества вьетнамского композитора Хоанг Кьонга // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 4 (75). С. 66–77. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.007>

Original article

**Features of Vietnamese Academic Music
based on the piano pieces for children and youth by Vietnamese composer Hoang Cuong**
(On the eightieth anniversary of Vietnamese composer Hoang Cuong)

Ta Quang Vu¹, Slutskaya Larisa E.²

^{1,2} Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

¹ E-mail: taquangvu2007@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5866-1744>

² E-mail: sluckevich85@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8477-988X>

Abstract. The authors of the article focus on the piano works by Vietnamese composer Hoang Cuong for children and youth. The insufficient knowledge of his works determines the relevance of this study. This article examines three books of piano pieces, written in the 60s and 70s of the last century. The pieces “Through the Eyes of Childhood” (1959–1964), “Drops of Morning Dew” (1978/1984) and “Five Pictures” (1979) are all programmatic. The pieces are recommended for music students. The composer was influenced by the works of Schumann, Debussy, Tchaikovsky, Prokofiev, who also created piano pieces for children. Inheriting the traditions of his predecessors, Hoang Cuong enriches the children’s theme, complementing it with the fantastic themes of Vietnamese folk tales and folk melodies.

The authors of the article note that the composer managed to combine Eastern and Western musical cultures. Analyzing Hoang Cuong’s pieces, the authors determine the features of Vietnamese academic music. The authors believe that these pieces can help enrich the personality of young musicians.

Keywords: Vietnam, children’s music, pentatonic scale, European-style music, programmatic music, piano music

For citation: Ta Quang Vu, Slutskaya L. E. Features of Vietnamese Academic Music based on the piano pieces for children and youth by Vietnamese composer Hoang Cuong. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 4(75); 66–77 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.007>

© Та Куанг Ву, Слуцкая Л. Е., 2024

Вьетнамская музыкальная культура — это совокупность накопившегося богатого музыкального наследия всех народов и племен, живших на территории юго-восточной Азии и современного Вьетнама в далеком прошлом. Вьетнамская музыка впитала в себе культуры многих других государств за всю историю своего развития, но при этом все равно имеет свои уникальные черты — об этом писала еще в 1987 году вьетнамская пианистка Чан Тху Бак Ха в своей диссертации [1].

С конца XIX века, на вьетнамскую музыкальную культуру постепенно начали оказывать влияние западноевропейские страны вплоть до сегодняшних дней. При таком поглощении чужой культуры среди вьетнамцев встал вопрос о сосуществовании вьетнамского народного искусства и более современных западноевропейских традиций. Особо пристальное внимание во Вьетнаме уделялось вопросу о сохранении национального своеобразия вьетнамской музыкальной культуры.

Один из крупных вьетнамских композиторов Хоанг Кыонг, написавший большое количество академических произведений разных жанров, не стал исключением. Музыкальное образование по специальностям скрипки и композиции Хоанг Кыонг получил в Германии, Польше и России¹. Он всегда думал о том, как объединить восточную и западную музыкальную культуру в одно целое. С одной стороны, он пытался внедрить вьетнамские народные элементы в академические произведения и переложить их на западноевропейские инструменты, чтобы весь мир смог почувствовать красоту вьетнамской музыки. С другой стороны, он хотел, чтобы звучание западноевропейских инструментов вьетнамцам было так же близко и понятно, как и традиционных.

Хоанг Кыонга как педагога всегда волновал вопрос репертуара в учебных заведениях Вьетнама. Так, для учащихся-пианистов он написал три фортепианных сборника: «Глазами детства» (1959–1964) для детей музыкальных школ; «Капли утренней росы» (1978–1984) для детей старшего возраста и учащихся училищ; «Пять картин» (1979) для студентов музыкальных вузов.

Эти три фортепианных сборника еще не были исследованы в русскоязычном музыкознании. Материалами данной статьи послужили непереведенный ранее на русский язык научный труд Хоанг Кыонга [2], а также комментарии композитора, высказанные в личной беседе с одним из ее авторов в 2023–2024 годах [3]. В статье будут рассмотрены некоторые особенности вьетнамской

академической музыки на примере этих сборников. Авторы статьи выражают надежду, что представленные пьесы будут полезны педагогам не только во Вьетнаме, но и за рубежом.

Хоанг Кыонг уже в подростковом возрасте хорошо знал западноевропейских композиторов. На его творчество во многом повлияли детские миниатюры Шумана, Чайковского, Дебюсси, Прокофьева². Мир ребенка во всем его разнообразии представлен в творчестве этих композиторов.

Хоанг Кыонг наследует их традиции, развивая линию детской психологии и рисунка мировосприятия вьетнамских детей. Он считает, что с возрастом дети постепенно утрачивают наивность. Он захотел отразить взгляд глазами ребенка, когда мир представляется чистым и безоблачным, и поэтому дал соответствующие названия своим циклам.

Первый фортепианный сборник «Глазами детства» (1959–1964) содержит в себе шесть пьес:

№ 1 — «Луна-Красавица Ханг»;

№ 2 — «Мальчик Куой»;

№ 3 — «Жасмин ночью»;

№ 4 — «Белый голубь»;

№ 5 — «Одинокий ручей»;

№ 6 — «Звездная ночь».

На данный сборник, написанный во время обучения у немецкого педагога Манфреда Вайсса в музыкальной школе имени Карла Марии фон Вебера в Дрездене, значительное влияние оказал цикл Чайковского «Времена года», где каждой пьесе сопутствовал стихотворный эпиграф. Хоанг Кыонг к каждой из шести пьес также дает эпиграфы из стихотворений вьетнамских поэтов или из народных сказаний³. Так, первые две пьесы написаны на сюжет вьетнамских легенд, связанных с Праздником середины осени⁴. Остальные четыре пьесы просты по замыслу, и при этом отражают внутреннее состояние ребенка, который созерцает мир.

Композитор хотел посвятить сборник своей дочери, когда она родится. Это и произошло: у его первой дочери Линь Чи были светлые и красивые глаза как у Луны-Красавицы Ханг — так говорит композитор.

Второй фортепианный сборник «Капли утренней росы» (1978–1984) для учащихся средней школы также содержит в себе шесть пьес:

№ 1 — «Капли утренней росы»;

№ 2 — «Белые хризантемы»;

№ 3 — «Юла»;

№ 4 — «Медвежонок с больной лапой»;

№ 5 — «Воздушный змей»;

№ 6 — «Марш Сверчка».

В 1978 году после окончания Вьетнамской войны композитор переехал на юг страны в Хошимин. Уровень национальной музыки в то время был невысоким. В учебных заведениях тогда было выдвинуто требование — включать как минимум одно вьетнамское произведение в программу. Но национального репертуара было очень мало. К тому времени на фортепианных факультетах консерваторий Вьетнама уже играли шесть пьес из его сборника «Глазами детства». Однако их было недостаточно для учебного процесса, и в связи с этим он начал работу над вторым сборником «Капли утренней росы» для учащихся пианистов среднего уровня образования. Он посвятил его своему сыну Туан Кыонгу.

Используя одно стихотворение в качестве эпиграфа ко всему сборнику⁵, Хоанг Кыонг также наполнил шесть пьес атмосферой простоты и наивности детства. Несомненно, композитор вдохновлялся вышеупомянутыми существующими детскими сборниками. Так, например, тематически можно найти параллели между «Каплями утренней росы» и «Утром» Прокофьева, «Медвежонком с больной лапой» и «Болельницей куклы» Чайковского, «Маршем Сверчка» и «Маршем солдатиков» Шумана. Однако всем пьесам Хоанг Кыонга присуща национальная черта. «Марш Сверчка» написан на сюжет одноименной вьетнамской сказки. Также во Вьетнаме вместо кукол дети предпочитают игрушку юлу (третья пьеса). Воздушные змеи (пятая пьеса) — еще одна забава, популярная во Вьетнаме.

Третий фортепианный сборник «Пять картин» (1979) содержит в себе пьесы:

№ 1 — «Ночь в Донгхап»⁶;

№ 2 — «Хаос»;

№ 3 — «Прощание в дождливую ночь»;

№ 4 — «Мечты, подобные белым облакам»;

№ 5 — «Хвала труду».

Сборник «Пять картин» связан с периодом обучения композитора в Москве. Хоанг Кыонг говорил, что в 1964 году, за два года до его поступления в Московскую консерваторию, он преподавал игру на скрипке во Вьетнамской музыкальной школе (нынешняя Вьетнамская национальная академия музыки в Ханое). Это был трудный период войны с американцами. Однако именно тогда он познакомился со своей будущей женой Ким Тхань в эвакуированном районе, и вскоре они обручились. В 1966 году Хоанг Кыонг отправили

за границу в Москву, где он учился 1 год на подготовительном курсе, изучая русский язык, и 5 лет в специалитете Московской консерватории. После возвращения на родину он женился на Ким Тхань. «Пять картин» он посвятил своей супруге, тем самым выражая свою благодарность за 6 лет верного ожидания. Более того, третья пьеса сборника как раз и передавала настроение прощания композитора со своей возлюбленной перед своим отъездом в Москву.

Третий сборник написан для студентов вузов и уже требует от пианистов не только высокой технической подготовки, но и зрелого понимания музыкального содержания.

По словам Хоанг Кыонга, он задумал «Пять картин» как классический сонатно-симфонический цикл и в основном использовал западноевропейские жанры. Первая пьеса написана в виде Пассакалии и является своего рода вступлением цикла. Вторая пьеса является Токкатой, выполняя функцию скерцо в цикле. Третья и четвертая пьесы написаны в миниатюрных формах, которые сам композитор называл прелюдиями⁷, выступая в качестве медленных частей цикла. А пятая пьеса играет роль торжественного финала.

Помимо западноевропейских черт в своих сочинениях композитор всегда стремился вводить восточные элементы, которые выражались в особенностях форм, в использовании восточных гармоний и ладов, в специфической перемене размеров в музыке, во внедрении черт национальных народных инструментов, и т.д. (о всем этом будет сказано подробнее ниже). О них композитор писал в своем научном труде «О вьетнамской музыке через собственные произведения западной инструментальной музыки» [2], затрагивая вопросы преемственности культуры — о том, как выразить старые традиции на современном языке современным людям. Так, он упоминал три направления:

1. Сохранение всей мелодии без изменений и добавление к ней аккомпанемента с использованием различных инструментов, например, либо фортепиано соло, либо какой-нибудь сольный инструмент с фортепианным аккомпанементом. Одна из черт новаторства будет заключаться в звучании фортепиано, имитирующее вьетнамские традиционные инструменты и создающее новый тембр их звучания. Композитор считает, что для любой мелодии всегда есть возможность создания гармонии, которую всегда можно переложить

на фортепиано.

2. Использование народной мелодии в качестве основной темы, а затем ее последующее варьирование, или же ее развитие. Он приводит в пример Глинку, который своей искусной техникой композиции вписал в классическую музыку многие русские народные мелодии.

3. Создание произведений в духе вьетнамской музыки без цитирования. При таком способе влияние народной музыки выражено более сдержанно, иногда во фрагменте мелодии, интервале, ритмическом мотиве или имитации традиционного музыкального инструмента. По словам Хоанг Кыонга, Сибелиус никогда не цитировал северо-европейскую народную музыку для включения в свои произведения, но музыку последнего все равно характеризуют как финскую. Хоанг Кыонг продолжает: «Люди видят проблески зимних сцен Северной Европы со сверкающими айсбергами» [2, с. 4].

Композитор в своем творчестве применял все три направления.

Авторы настоящей статьи рассмотрели некоторые вопросы относительно особенностей вьетнамской академической музыки на примере фортепианных сборников Хоанг Кыонга.

1. О музыкальной форме.

По словам Хоанг Кыонга, вьетнамцы всегда любили простоту и аккуратность, они предпочитают не «величие» или «многословие», а малые формы, в том числе миниатюрные. Так, вьетнамские композиторы хорошо знали такие крупные формы и жанры западноевропейской музыки, как трехчастные формы, сюиты, рондо, сонаты, вариации, баллады и т. д. Однако в своих произведениях они предпочитали использовать сонатину вместо сонаты, концертину вместо концерта, или же писали балладу в форме одночастной сонаты. Форма рондо использовалась именно как самостоятельное произведение, а не как часть сонаты. Вариационный жанр во вьетнамской музыке также не содержал большого количества вариаций. Прелюдия была часто используемым жанром среди миниатюр.

Так, многие фортепианные пьесы Хоанг Кыонга были написаны в простых формах. В первом сборнике пьесы № 1, № 2, № 5, № 6 были написаны в простой трехчастной репризной форме, пьеса № 3 — в одночастной развитой форме, пьеса № 4 — в простой двухчастной. Во втором сборнике пьеса № 1 написана в сложной двухчастной форме, № 2 — в простой трехчастной

безрепризной форме, № 3 — одночастной развитой форме, № 4 — в простой трехчастной форме, № 5 — в сложной трехчастной форме с указанием *da capo al Fine*, № 6 — простой двухчастной повторенной форме. В третьем сборнике пьесы № 1 и № 5 написаны в форме вариаций на *basso ostinato*, пьеса № 2 — простой двухчастной повторенной форме, а пьесы № 3 и № 4 — в одночастной развитой форме. Прибегая к малым формам, он делает свои произведения доступным для понимания вьетнамским слушателям в рамках западноевропейских форм.

2. О гармонии и ладах.

По словам композитора, маркирует «восточность» гармоний и ладов, включая лад пентатоники, в первую очередь интервал квинты. Композитор объясняет свою точку зрения, сравнивая интервальные соотношения западноевропейской классической гармонии и восточной. Как известно, интервалы квинты и кварты всегда играли большую роль в прошлом, например, в церковных песнопениях. Интервалы квинты и его обращение кварты также являются частью натурального (обертонового) звукоряда. Многие музыкальные лады основывались на квартово-квинтовом соотношении.

В своем научном труде Хоанг Кыонг описывал историю развития звукоряда на основе интервала квинты. Если от любой ноты отложить квинты вверх или вниз до 5-й нот, то получится звукоряд пентатоники (например, *c-g-d-a-e*), а если таким образом расширить звукоряд до 7-й нот, то получится диатонический звукоряд (например, *f-c-g-d-a-e-h*). Если продолжить откладывать квинты до 12-й нот, то получится хроматический звукоряд из всех 12 тонов октавы (*f-c-g-d-a-e-h-fis-cis(des)-gis(as)-es-b*).

Согласно наблюдению Хоанг Кыонга, гармония всегда развивалась и менялась от эпохи к эпохе: в эпоху классицизма в западных странах преобладала диатоника (7-нотный звукоряд), в эпоху романтизма чаще появлялся хроматизм как дополнение к диатонике, а в XX веке хроматизм стал опорой (12-нотный звукоряд). По словам композитора, эти звукоряды являлись по своему развитию более продвинутыми, чем пентатоника (5-нотный звукоряд) восточных стран, однако именно в пентатонике заложен особый ценный восточноазиатский колорит.

Хоанг Кыонг всегда ищет гармонии, подходящие современным вьетнамским слушателям. Он говорит, что если речь идет о современных про-

изведениях, то классическая гармония уже была настолько часто использована, что «это уже стало скучным для ушей современного слушателя, в частности доминантсептаккорд (D₇) и уменьшенный септаккорд (ум.), ибо такие гармонии были истощены к периоду романтизма всевозможными модуляциями» [2, с. 5].

По словам Хоанг Кыонга, восточная гармония всегда обладала специфическим колоритом. Он говорит, что аккорды, образованные двойными квартами или квинтами — это производная структура от пентатоники, они звучат очень «по-азиатски» и расширяют звуковую па-

литру [3, с. 25]. Композитор замечает, что такой принцип уже был использован композитором Дебюсси. При этом интервал кварт очень близок вьетнамцам, ибо кварта исторически была тесно связана с вьетнамской речью: важное значение интервала кварты во вьетнамской музыке также отмечал вьетнамский музыковед Нгуен Синь [4]. Хоанг Кыонг говорит, что сочетание разных необычных интервалов порождает множество новых аккордов и гармоний. Например, двойные кварты также образуют септаккорд, двойные квинты образуют нонаккорд, но эти аккорды будут звучат совсем иначе, нежели

Пример 1. Хоанг Кыонг. «Луна-Красавица Ханг». Такты 17-19.
Начало среднего раздела
Example 1. Hoang Cuong. «Moon Beauty Hang». Measures 17-19.
Beginning of the middle section



Пример 2. Хоанг Кыонг. «Звездная ночь». Такты 1-2. Начало первого раздела
Example 2. Hoang Cuong. «Starry Night». Bars 1-2. Beginning of the first section



аккорды эпохи классицизма. Можно наложить друг на друга большие терции для порождения увеличенного аккорда, в котором скрыта целотоновая гамма, обладающая восточным колоритом (например, Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила»).

В пьесе «Луна-Красавица Ханг» композитор Хоанг Кыонг вставил двойные кварты: в средней части пьесы есть созвучие септаккорда, образованное двумя квартами, которое потом плавно переходит в привычный квартсекстаккорд (Пример 1). Первое созвучие, аккорд из двух кварт, есть «восточная гармония», а второе созвучие, квартсекстаккорд, есть «западноевропейская гармо-

ния», при этом плавный переход из одного созвучия в другой есть слияние стилей.

В пьесе «Звездная ночь» есть элементы пентатоники. Здесь преимущественно используются черные клавиши. В этой пьесе он чередует гармонию тоники *Fis-dur* и шестой ступени *dis-moll* (Пример 2): по словам композитора, переменность лада вносит черты восточной пентатоники и создает образ мерцания звезд на небе.

Пьеса «Ночь в Донгтхап» была написана под влиянием народных песенных мелодий провинции Донгтхап. По словам композитора, пьеса создает образ звучания песен жителей, эхо которого распространяется над поверхностью реки. Народные

мелодии Донгтхап примечательны особым ладом *d-f-g-a-h*. Сам композитор называет лад Донгтхап ладом «дорийской пентатоники» [2, с. 12], он похож на дорийскую гамму, но звукоряд состоит только из пяти нот без второй и седьмой ступеней (Пример 3).

В пьесе «Хаос» в начале произведения на

staccato многократно повторяется V ступень — нота *c*, и, используя ее как устой, композитор затем добавляет звуки, которые постепенно отдаляются от нее на острые интервалы вверх и вниз (Пример 4). Так он создает острые гармонии, рисуя атмосферу хаоса.

3. О тональностях.

Пример 3. Хоанг Кьонг. «Ночь в Донгтхап». Такты 1–8. Главная тема
Example 3. Hoang Cuong. «Night in Dong Thap». Bars 1-8. Main Theme

Adagio con espressione

Пример 4. Хоанг Кьонг. «Хаос». Такты 1–7. Начало первого раздела
Example 4. Hoang Cuong. «Chaos». Bars 1-7. Beginning of the first section

Presto con fuoco

Пример 5. Хоанг Кьонг. «Ночь в Донгтхап». Такты 57–60. Раздел *tranquillo*
Example 5. Hoang Cuong. «Night in Dong Thap». Bars 57-60. *Tranquillo* section

tranquillo

В произведениях Хоанг Кыонга можно найти много тональных особенностей. Он в некоторых своих пьесах пользуется приемами битональности и тритональности — совмещения двух или трех тональностей. По словам композитора, во вьетнамской музыке эти приемы мало используются, и поэтому они придают особый колорит музыке.

В пьесе «Ночь в Донгтхап» при переходе к разделу *tranquillo* (такт 57) композитор использует битональность, совмещающая *B-dur* с *d-moll* в мелодических голосах целыми нотами (Пример 5).

В пьесе «Воздушные змеи», по словам композитора, он использовал «тритональность» — сочетание трех разных тональностей, отделенных друг от друга интервалом большой терции, которые создают образ полета трех воздушных змеев

(Пример 6).

Тональные особенности встречаются не только в самих пьесах по отдельности, но и в соотношении между несколькими пьесами. Хоанг Кыонг обращает внимание на то, что первые три пьесы первого сборника отделены друг от друга одним большим интервалом большой терции, нижней медиантой: *E-dur* («Луна-Красавица Ханг»), *C-dur* («Мальчик Куой»), *As-dur* («Жасмин ночью»), а терцовость характерна для композиторов-романтиков. Последние две пьесы первого сборника («Одинокий ручей» и «Звездная ночь») написаны в одноименных тональностях *fis-moll* и *Fis-dur* — в обеих пьесах созерцается природа, но с разным настроением. Третья и четвертая пьесы третьего сборника («Прощание

Пример 6. Хоанг Кыонг. «Воздушные змеи». Такты 7–10
Example 6. Hoang Cuong. «Kites». Bars 7-10



в дождливую ночь и «Желания, подобные белым облакам») написаны в параллельных тональностях (*b-moll* и *Des-dur*) и контрастны по образному содержанию. Эти тональные зависимости неслучайны — Хоанг Кыонг придает этому большее смысловое значение.

4. О ритме и размерах.

Хоанг Кыонг говорит, что он, ради того, чтобы сделать свою музыку интереснее, сознательно использует переменные размеры, которые добавляют в музыку восточные элементы, ибо они присутствовали и во вьетнамских народных мелодиях. Это, например, наблюдается в пьесе «Луна-Красавица Ханг», где можно найти размеры 3/4, 2/4, 4/4. Встречаются и нечасто используемые размеры, такие как размер 5/8 в пьесе «Звездная ночь» или размер 4/2

в пьесе «Прощание в дождливую ночь».

В пьесе «Воздушный змей» также можно наблюдать использование переменного размера. Композитор в крайних частях в качестве мотива использует три такта с переменными размерами 2/4 и 3/4, которые в сумме дают размер 7/4 (Пример 6). Средний раздел этой пьесы также содержит переменные размеры: композитор в четырехтактовом мотиве использует размеры 2/4 дважды, 4/4 и 3/4, которые в сумме дают 11/4.

5. О полифонии.

По словам Хоанг Кыонга, полифонические приемы очень важны в сочинениях, потому что без них произведение станет «безвкусным» [2, с. 5]. Во вьетнамском традиционном пении часто использовались имитации и каноны, поэтому

в композиции тоже можно использовать такие полифонические приемы. Однако вьетнамцам легче воспринимать 2–3 голоса. Если использовать форму фуги, то произведение будет тяжелым для вьетнамского слушателя. Поэтому, считает композитор, эффективнее будет найти баланс и вставлять небольшие элементы и разделы полифонии в гомофонном произведении.

Подтверждает данный факт и статья Т. Зиминной, в которой говорится о мелодико-линейной природе полифонического мышления вьетнамских композиторов [5].

Так, крайние части пьесы «Хаос» написаны

гомофонно в жанре токкаты, однако во втором разделе Хоанг Кыонг использует канон, который поднимается вверх по хроматическим и диссонантным интервалам, увеличивая динамику с *mezzo forte* до трех *forte* (Пример 7).

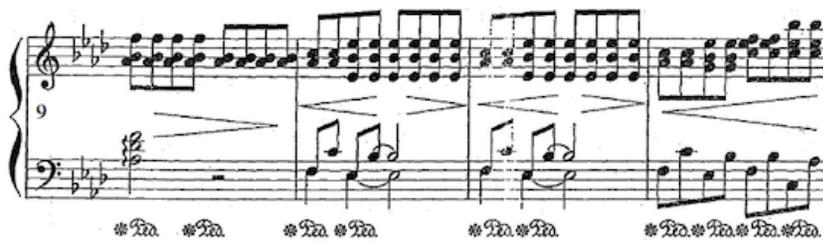
В пьесе «Ночь в Донгтхап» в теме вариации на оstinatный бас Хоанг Кыонг также использует прием полифонии — имитацию (Пример 3, такты 7–8).

Незаметные полифонические элементы можно найти и в других его произведениях. Например, в пьесе «Жасмин ночью» в тактах 10–11 присутствует скрытое двухголосие, где нужно выдер-

Пример 7. Хоанг Кыонг. «Хаос». Такты 73–75. Начало второго раздела, канон
Example 7. Hoang Cuong. «Chaos». Bars 73–75. Beginning of the second section, canon



Пример 8. Хоанг Кыонг. «Жасмин ночью». Такты 9–12
Example 8. Hoang Cuong. «Jasmine at Night.» Bars 9–12



живать четверти (Пример 8).

Таким образом композитор украшает музыку элементами полифонии, не усложняя чрезмерно фактуру, и тем самым делая свою музыку естественной и «живой» для вьетнамского слуха.

6. Об использовании элементов звучания народных инструментов.

Хоанг Кыонг обращает большое внимание на факт «аранжировки» музыки, утверждая, что он всегда старается внести некоторые черты национальных народных инструментов в свое творчество. Такое желание неудивительно, ибо вьетнамские национальные инструменты бога-

ты своим разнообразием и являются неотъемлемой частью вьетнамской музыкальной культуры [8].

Своими фортепианными произведениями Хоанг Кыонг знакомит детей-пианистов с богатым вьетнамским культурным наследием. Например, в пьесе «Звездная ночь» используется арпеджио, напоминающее игру на вьетнамской цитре Данчань (Пример 9), а тремоло в третьем сборнике в пьесе «Ночь в Донгтхап» изображает другой вьетнамский традиционный щипковый инструмент Там-Тхап-Люк⁸ (Пример 3).

В пьесе «Воздушный змей» имитируется зву-

Пример 9. Хоанг Кыонг. «Звездная ночь». Такты 1–2. Начало первого раздела
 Example 9. Hoang Cuong. «Starry Night». Bars 1–2. Beginning of the first section



чание вьетнамской народной флейты — «флейты воздушного змея»⁹, которая традиционно играла во время запуска воздушных змеев (Пример 6).

Завершая обзор основных черт вьетнамской академической музыки, авторы статьи обращают внимание на то, что вьетнамская музыка невероятно разнообразна благодаря ее богатому историческому наследию народностей страны. Важность сохранения и развития своей национальной культуры осознавали все композиторы Вьетнама.

Три сборника композитора Хоанг Кыонга «Глазами детства», «Капли утренней росы» и «Пять картин» сыграли большую роль в развитии учебного фортепианного репертуара для музыкальных заведений Вьетнама.

Та цель, которую ставил композитор — объединить восточную и западную музыкальные культуры — была достигнута в его творчестве. Европейские формы и жанры его фортепианных пьес проникнуты интонациями народной музыки Вьетнама. Это сказывается и в использовании пентатоники практически во всех пьесах, и в имитации звучания народных музыкальных инструментов Вьетнама, и в использовании особых ритмов и размеров.

Желание композитора быть более доступным слушателям привело к тому, что все пьесы трех сборников программны, и во многих из них использованы литературные тексты народных сказаний и вьетнамских поэтов. Композитор сам подчеркивает, что влияние на создание этих сборников оказали зарубежные композиторы западной Европы и России.

В настоящий момент пьесы фортепианных сборников Хоанг Кыонга включены в учебные программы и начальных, и средних, и высших учебных музыкальных заведениях Вьетнама. Очень часто они звучат на концертах и в музыкальных конкурсах во Вьетнаме.

Пьесы композитора могут быть полезны для

изучения не только вьетнамскими учащимися, но и российскими. Отсюда искреннее желание композитора и авторов статьи познакомить российских педагогов и учащихся с этими фортепианными сборниками ради того, чтобы расширить звуковые картины мира и обогатить как внешний, так и внутренний мир юных музыкантов.

Авторы надеются, что цель статьи, заключающаяся в раскрытии неповторимой красоты музыки вьетнамского композитора, была достигнута.

Примечания

¹ Хоанг Кыонг родился 27 марта 1944 года во Вьетнаме в городе Хюэ. Он получил начальное и среднее музыкальное образование по специальностям скрипки и композиции в Германии в Дрезденской школе музыки имени Карла Марии фон Вебера, а затем в 1972 году окончил программу высшего музыкального образования в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского [6], после чего недолго стажировался в Польше в Варшавской консерватории им. Ф. Шопена. Хоанг Кыонг начал педагогическую работу в Ханойской консерватории, а с 1978 года по настоящее время он работает педагогом в Хошиминской консерватории. В 2010 году он получил звание Народного педагога Вьетнама. Хоанг Кыонг написал большое число академических произведений разных жанров: оркестровые, хоровые, произведения для камерного оркестра, струнного оркестра, квинтета, квартета, трио, дуэта, произведения для фортепиано соло, песни [7, с. 34–35].

² Композитор Хоанг Кыонг в беседах с одним из авторов статьи упоминал следующие фортепианные сборники: Шуман — «Детские сцены» (1838), «Альбом для юношества» (1848); Петр Ильич Чайковский — «Времена года» (1876), «Детский альбом» (1878); Клод Дебюсси — «Дет-

ский уголок» (1908); Сергей Сергеевич Прокофьев — Двенадцать легких пьес для фортепиано (1935).

³ Перевод с вьетнамского на русский язык эпитафий сделан Та Куанг Ву, одним из авторов статьи. Так, к пьесам первого сборника «Глазами детства» даны следующие эпитафии:

№ 1 — «Луна-Красавица Ханг»:

В песне, которую я пою,

Круглая луна украшает

Все огромное небо

И глаза красавицы Ханг.

(Хо Тху Ка)

№ 2 — «Мальчик Куой»:

Мальчик Куой сидел под деревом

И позволял буйволам есть пшеницу.

(народный текст)

№ 3 — Жасмин ночью:

Мало жасмина,

Но пахнет долго.

(народный текст)

№ 4 — Белый голубь:

Наивный белый голубь

Бродит по дому и ищет зерно.

(То Хью)

№ 5 — Одинокий ручей:

Одинокий Ручей Мо в осеннем лесу

Лениво течет под солнечным светом.

(Ван Као)

№ 6 — Звездная ночь:

Я люблю ясную голубую ночь,

Когда на звездном небе

Сверкают звезды, звезды, звезды,

Они продолжают блистать.

(И Нь)

⁴ Праздник середины осени — это крупный вьетнамский праздник в честь Луны, отмечаемый на 15-й день восьмого месяца лунного календаря, то есть приблизительно в сентябре по современному григорианскому календарю. Во время праздника дети выходят на улицы, чтобы танцевать, петь, веселиться, есть пирожные и наблюдать за луной.

⁵ Перевод Та Куанг Ву с вьетнамского на русский язык эпитафия ко второму сборнику «Капли утренней росы»:

Листья колышутся,

Будто взмахи тысячи глаз,

Ростки шевелятся,

Встречая утреннюю росу,

Словно надетые серьги,

Сверкающие как жемчуг.

(Хоа Фьонг Ви)

⁶ Донгтхáp (вьет. Đồng Tháp) — провинция в южной части Вьетнама, в дельте реки Меконг, наполненная историческими культурными ценностями. Согласно записям, примерно в конце XVII века люди впервые ступили на землю в нижней части дельты Меконга и основали деревни. С развитием цивилизации в Южном регионе постепенно появлялись и элементы духовных ценностей. Постепенно формировались и развивались песни и стихи, тесно связанные с образом жизни жителей приморских и равнинных территорий. Так появились и «песнопения Донгтхáp».

⁷ Согласно воспоминаниям Хоанг Кыонга, он сначала хотел развить эти две пьесы до трехчастной формы. Однако другой вьетнамский композитор Дам Линь, с которым он делился комнатой в общежитии Московской консерватории, порекомендовал ему не расширять пьесу, а просто относиться к ней как к прелюдии. Хоанг Кыонгу понравился совет, и в честь своего друга-композитора назвал эти две пьесы прелюдиями.

⁸ Там-тхáp-люк (или Дан-там-тхáp-люк) (вьет. Đàn Tam thập lục, дословно «36 струн») — вьетнамский народный музыкальный трапециевидный инструмент наподобие цимбал, содержит в себе 36 струн. Звук извлекается ударами двух деревянных палочек по струнам. Инструмент пользовался популярностью при вьетнамских королевских дворах [8].

⁹ «Флейта воздушного змея» — малораспространенный вьетнамский народный инструмент, состоящий из воздушного змея длиной до двух метров и прикрепленной к нему флейтовой системы из нескольких духовых трубок (от 2 до 13 трубок, обычно около 9). Во время полета этого особого воздушного змея издаются музыкальные мелодии благодаря ветру, который дует в трубы. Мелодические звучания зависят от разновидности «флейты воздушного змея».

Список литературы

1. *Чан Тху Бак Ха*. Фортепианная культура Вьетнама: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. — М., 1987. — 189 с.
2. *Hoàng Cương. Về tư duy âm nhạc Việt Nam qua các tác phẩm của bản thân cho các nhạc khí Tây Phương. Bản tóm tắt tập hợp công trình của Hoàng Cương.* — Hà Nội: Nhạc viện Thành phố Hồ Chí Minh, 1991. — 34 trang. (Хоанг Кыонг. О вьетнамской музыке через собственные произведения западной инструментальной

- музыки. Краткое изложение научной работы Хоанг Кыонга. Ханой: Хошиминская консерватория, 1991. 34 с. [Вьетнамский язык.]
- Интервью с композитором Хоанг Кыонгом. Личный архив автора статьи от 12.08.2023. — 2023–2024.
 - Нгуен Синь. Интонационная природа традиционной музыки Вьетнама // Внеевропейские музыкальные культуры: вопросы изучения традиций. М., 1988. Вып. 100. С. 64–84.
 - Зими́на Т. В. Черты полифонического тематизма и некоторые особенности его развития в творчестве вьетнамских композиторов // Вопросы полифонии: Сб. науч. тр. / Ташкент, 1987. С. 54–61.
 - Личное дело студента Хоанг Кыонга (1967–1972) // Архив Московской государственной консерватории.
 - Та Куанг Ву. Соната-баллада «Барабаны Великой Стены» Хоанг Кыонга в контексте художественной культуры Вьетнама (к 80-летию со дня рождения композитора) // Сетевое научное издание «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность». — Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. 2023. № 2023/4 (13). С. 29–37.
 - Вьетнамская музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1: А–Гонг. М.: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1973. С. 852–859.
 - Zimina, T.V. (1987), “Features of polyphonic themes and some peculiarities of its development in the works of Vietnamese composers”, *Voprosy polifonii: Sb. nauch. tr.* [Questions of polyphony: Collection of scientific papers], Tashkent, pp. 54–61.
 - Personal file of student Hoang Cuong (1967–1972), *Arhiv Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii* [Archive of the Moscow State Conservatory].
 - Ta Quang Vu (2023), “Sonata-ballad “Drums of the Great Wall” by Hoang Cuong in the context of the artistic culture of Vietnam (on the occasion of the 80th anniversary of the composer’s birth)”, *Setevoe nauchnoe izdanie “Muzykal’noe iskusstvo Evrazii. Tradicii i sovremennost’”* [Online scientific publication “Musical Art of Eurasia. Tradition and modernity.”], no. 2023/4 (13), pp. 29–37.
 - Keldysh Yu.V.(1973), “Vietnamese music”, *Muzykal’naya enciklopediya: v 6 t.* [Music Encyclopedia: in 6 vols.], vol. 1, Sov. enciklopediya, Sov. kompozitor, Moscow, Russia, pp. 852–859.

References

- Tran Thu Bach Ha (1987), Piano Culture of Vietnam, Ph.D. dissertation, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
- Hoang Cuong (1991), *Về tư duy âm nhạc Việt Nam qua các tác phẩm của bản thân cho các nhạc khí Tây Phương. Bản tóm tắt tập hợp công trình của Hoàng Cuong* [About Vietnamese musical thinking through his own works for Western instruments. Summary of Hoang Cuong’s works], Ho Chi Minh City Conservatory of Music, Ho Chi Minh City, Vietnam.
- Interview with composer Hoang Cuong (2023–2024), Personal archive of the author of the article dated 08/12/2023.
- Nguyen Sinh (1988), “The intonational nature of traditional music of Vietnam”, *Vneevropejskie muzykal’nye kul’tury: voprosy izucheniya tradicij* [Non-European musical cultures: issues of studying the traditions], no. 100, pp. 64–84.

Информация об авторах

Та Куанг Ву — аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства

Л. Е. Слуцкая — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства, советник ректората МГК по учебным вопросам, Заслуженный работник культуры РФ

Information about the authors

Ta Quang Vu — postgraduate student of the Department of History and Theory of Performing Arts

L. E. Slutskaya — Doctor of Art History, Professor of the Department of History and Theory of Performing Arts, Advisor to the Rector’s Office of Moscow Conservatory on Academic Issues, Honored Worker of Culture of the Russian Federation

Вклад авторов

Та Куанг Ву — разработка концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (проведение исследований, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интел-

лектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Слущкая Л. Е. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Ta Quang Vu — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing

and interpreting the data obtained), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Slutskaya L. E. — participation in the development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing the text (drafting the manuscript, making comments of intellectual content), approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 09.03.2024; одобрена после рецензирования 09.07.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 09.03.2024; approved after reviewing 09.07.2024; accepted for publication 17.12.2024.

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.008

«Странная» китайская мелодия Руссо

Петри Эльвира Корнеевна¹, Пэй Чжэн²

^{1,2} Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия

¹ E-mail: e-petri@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4650-9816>

² E-mail: 806516327@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8533-2507>

Аннотация. Данное исследование является откликом на статью китайского музыковеда Цянь Ренькана (1914-2013) в журнале «Искусство музыки» № 2, 1986 г. «Двести лет заблуждений: «китайские мелодии» Вебера и Хиндемита». Ее цель состоит в попытке понять позицию китайского ученого по отношению к ошибке Жан-Жака Руссо в его «Музыкальном словаре» при цитировании китайской мелодии и выводам философа относительно универсальности законов европейской музыки. Рассматривается происхождение мелодии — примеры ее записи в более ранних источниках. Анализируется использование мелодии Руссо у Вебера и Хиндемита. Отмечается, что поиски всеобщих законов строения мира были актуальной темой для эпохи Просвещения, а музыка и до нашего времени претендует на роль универсального языка, несмотря на противоречивые результаты последних исследований университетских ученых Канады и Англии. Острая реакция г-на Ренькана на «канцелярскую ошибку» Руссо вызвана, видимо, тем, что коснулась ценного артефакта древней китайской культуры — мелодии «Вечная радость», история которой насчитывает не менее 1200 лет. Вторая причина заключается в невозможности исправить ошибку в созданных Вебером и Хиндемитом сочинениях на основе темы из «Музыкального словаря». Цянь Ренькан призывает ученых быть осторожными в своей сфере исследований, компетентность исследователя должна подтверждаться и в справочных сведениях.

Ключевые слова: Руссо, китайская мелодия, ошибка, универсализм, «Ван Нань Хуань»

Для цитирования: Петри Э. К., Пэй Чжэн. «Странная» китайская мелодия Руссо // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 4 (75). С. 78–84. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.008>

Original article

“Strange” Chinese melody of Rousseau

Petri Elvira K.¹, Pei Zheng²

^{1,2} Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

¹ E-mail: e-petri@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4650-9816>

² E-mail: 806516327@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8533-2507>

Abstract. This study is a response to the article by Chinese musicologist Qian Renkang (1914-2013) in the journal “The Art of Music” No. 2, 1986 “Two hundred years of delusions: „Chinese melodies“ of Weber and Hindemith.” Its purpose is to try to understand the position of the Chinese scientist in relation to the error of Jean-Jacques Rousseau in his “Dictionary of Music” when quoting a Chinese melody and the philosopher’s conclusions regarding the universality of the laws of European music. The origin of the melody is considered — examples of its recording in earlier sources. The use of Rousseau’s melody in Weber and Hindemith is analyzed. It is noted that the search for universal laws of the structure of the world was a hot topic for the Age of Enlightenment, and music still claims to be a universal language to this day, despite the contradictory results of recent studies by university scientists in Canada and England. Mr. Renkang’s sharp reaction to Rousseau’s “office error” was also caused by the fact that it affected a valuable artifact of ancient Chinese culture — the melody “Eternal Joy”, the history of which goes back at least 1200 years. The second reason is the inability to correct the error of the melodies created by Weber and Hindemith. Can Renkang urges scientists to be careful in their field of research; the competence of the researcher should be confirmed in reference information.

Key words: Rousseau, Chinese melody, error, universalism, “Wang Nan Huan”

For citation: Petri E. K., Pei Zheng. “Strange” Chinese melody of Rousseau. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 4 (75); 78–84 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.008>

В 1868 г. Жан-Жак Руссо (1712-1778) — французский философ, писатель, композитор и музыковед, яркий мыслитель эпохи Просвещения, издал свой «Музыкальный словарь», в который вошли многие статьи, написанные им на двадцать лет раньше для «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера, несколько переработанные¹. В «Музыкальном словаре» он приводит нотные примеры мелодий — древнегреческой, китайской и персидской. Идея Руссо состоит в попытке доказать универсальность законов европейской музыки. Приведем пример «китайской мелодии» (Пример 1).

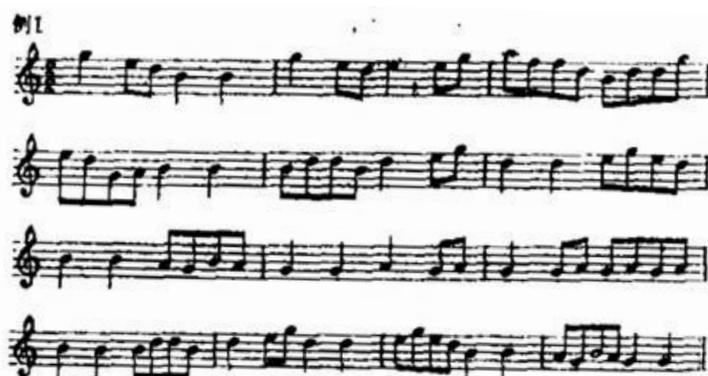
Пример Руссо взял из книги Жана-Батиста Дюальда «Историческое и географическое описание Китайской империи»². Жан-Батист Дюальд (1674-1743) — монах-иезуит, историк-востоковед, один из самых авторитетных китаеведов Европы. В Китае он никогда не был и китайского языка не знал, но получал информацию от миссионеров

Ордена иезуитов, работавших в Поднебесной. После выхода книги (1736) она вскоре была переведена на английский, немецкий, русский языки. Это первое энциклопедическое издание о китайской цивилизации, не потерявшее своей ценности и в наши дни.

Мелодия встречается также в трактате о музыке Жана-Жозефа Мари Амио (1718-1793), монаха-иезуита, ученого, работавшего в Пекине под покровительством императора Цяньлуна. Современные исследователи отмечают, что Амио зафиксировал ряд китайских партитур (в китайской нотации), используемых в придворной практике.

Эту же мелодию приводит в качестве примера в главе шестой своего «Путешествия по Китаю» (1804) и Джон Барроу (1764-1848), сопровождавший британское посольство Макартни в Китае в 1792 году.

Пример 1
Example 1



Карл Мария Вебер в 1806 обнаружил китайскую мелодию в «Музыкальном словаре» Руссо и использовал ее для написания «Китайской увертюры». Позже, при создании музыки к комедии «Китайская принцесса Турандот» итальянского драматурга Карла Гоцци (1720-1806),³ он процитировал ее в увертюре к пьесе. В шесть инструментальных номеров комедии также включены отдельные мотивы увертюры.

Исполняя «Китайскую увертюру» на концерте в 1816 году, Вебер представил это произведение публике и отметил, что барабаны и трубы создают «странные мелодии». Через весь творческий путь композитора проходит интерес к своеобразным чертам музыки разных народностей — зингшпиль «Абу Гассан», опера «Прециоза», восточные сцены в опере «Оберон».

Конец XVIII — первая треть XIX века — время расцвета шинуазри, оперы на китайский сюжет уже написаны Вивальди («Теудзин»), Лессажем («Китайская принцесса»), Паизиелло («Китайский идол»), Глюком («Китаянки»), Керубини («Кукурджи»), Обером («Бронзовый конь»). К этому времени европейские композиторы имели некоторое представление о китайской музыке. О пентатонике, например, упоминает Жан Филипп Рамо в трактате «Законы практической музыки» (1760). Но это, видимо, было представление чисто теоретическое [1]. В целом стиль и музыкальный язык опер мало отличался от произведений европейской тематики. Китай воспринимался как полусказочная далекая страна, почти не имеющая реальных этнографических примет. Вебера многие исследователи называют первым

европейским композитором, который ввел в свое произведение подлинную цитату китайской песни, несмотря на «странность» звучания.

В 1943 г. Пауль Хиндемит, немецкий композитор, написал в США пьесу «Симфонические метаморфозы тем К. М. Вебера»⁴. Идея сочинения впервые была высказана Хиндемиту в 1940 году хореографом и танцовщиком Леонидом Массином, который предложил ему аранжировать музыку Вебера для балета. Хиндемит сделал фортепианную аранжировку двух пьес, которые позже станут первой и третьей частями «Метаморфоз». Но проект провалился: Массин считал, что аранжировка Вебера должна быть более строгой, а Хиндемиту не понравился один из балетов Массина, который он посмотрел.

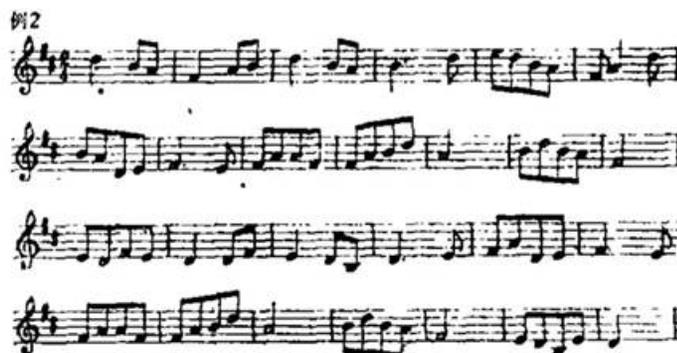
Композитор аранжировал свое сочинение для оркестра, и в 1944 г. состоялась премьера. Темы Вебера взяты из музыки к пьесе «Турандот», вто-

рая часть — скерцо, основанное на теме из «Музыкального словаря» Руссо. Китайский колорит музыки усилен у Хиндемита введением в оркестр дополнительной группы ударных инструментов, характерных для народной музыкальной культуры Китая: малого и большого барабана, тамбурина, треугольника, колокольчиков, тарелок, там-тама, маленького гонга и «деревянной колодки»⁵. Многие критики считают именно скерцо изюминкой произведения, особо отмечая превращение Хиндемита китайской мелодии в тему джазового фугато [2].

Руссо в «Музыкальном словаре» никак не комментирует свой музыкальный пример [1]. Но без комментариев, хотя и запоздавших, «образец китайской музыки» не остался.

Они появились в журнале Шанхайской консерватории «Искусство музыки» № 2, 1986 г. Автор — Цянь Ренькан (1914-2013), китайский му-

Пример 2
Example 2



зыкавед, профессор Шанхайской консерватории. Он — первый научный руководитель докторантуры по музыковедению в Китае. Занимал должность заместителя главного редактора Шанхайского музыкального издательства, с 1982 года являлся директором Института музыки, был избран членом Китайской федерации литературных и художественных кругов, а также исполнительным директором Ассоциации китайских музыкантов. Ему принадлежат и работы по композиции — саундтрек к драме Чэнь Тяньхэ «Гаохуаюань» и две оперы («Три удара в Цзянцуне» и «Песнь земли»).

В примерах Дюальда, Амио и Барроу (которые, напомним, зафиксированы раньше, чем у Руссо) мелодия принимает несколько другой вид (Пример 2).

Статья Цянь Ренькана имеет красноречивое

название: «Двести лет заблуждений: “китайские мелодии” Вебера и Хиндемита». Дело в том, что «странной» мелодия покажется и китайцу.

«Маленькая» неточность у Руссо (пример 1) — звук *F*, дважды повторенный в третьем такте, меняет лад мелодии с пентатоники на шестиступенный, между тем именно пентатоника — важнейший «маркер» китайской музыки. Кроме того, мотивы четвертого такта связаны гармонией европейского типа (Ренькан называет это европейским «паттерном»). Именно это — свидетельство для Руссо универсализма европейского стиля музыки? Поспешный вывод он сделал под влиянием идей своего времени.

Для деятелей эпохи Просвещения универсализм — идея о существовании всеобщих законов устройства мира — была одной из важных. Она

привела, в частности, к поискам универсального языка в разных областях человеческой деятельности. Умберто Эко, писал: «Что значил этот поиск для Европы, которая постоянно была раздираема конфликтами, но мечтала о единстве? Это означает, что история Европы, полная раздоров, войн, революций и попыток вернуть былые времена, непрерывно сопровождается поисками стабильности, которые время от времени сменяют волну политических переворотов» [3]. Такой язык пытался создать Готфрид Лейбниц (1646-1716)⁶, на основе законов математики, его искали розенкрейцеры⁷, Якоб Беме (1575-1624)⁸, Джон Уилкинс (1614-1672)⁹. Французская революция провозгласила таким языком особый общереспубликанский язык Делормель.¹⁰ Были и другие по-

пытки. Сейчас таким языком является эсперанто, созданный в 1887 году. Эко считает поиски универсального языка утопией. Но музыка находится и до нашего времени среди главных претендентов на роль такого языка.

В 1995 г. в Швеции прошла международная конференция «Aspects on music and multiculturalism». Ученые сделали вывод, что «музыка отнюдь не является интернациональным, общепонятным языком, якобы не требующим «перевода». Напротив, музыка – наиболее герметичное и наименее понятное явление для других цивилизаций» [8].

2019 год. Группа ученых из Гарварда под руководством Сэмюэля Мэра провела исследование этой проблемы. Результат пятилетних изыска-

Пример 3. Карточки мелодии Ван Нян Хуань
Example 3. Wang Nian Huan Melody Cards



ний — признание универсальности музыкального языка [4].

Этот вывод опровергает заключение подобного же более раннего проекта ученых двух университетов в Канаде — Макгилла и Монреалья — они пришли к противоположному выводу: «То, как мы воспринимаем музыку, зависит от нашего культурного окружения» [5].

Сама сложность такого явления как музыка вызывает противоречивые мнения о ней. Австрийский музыковед В. Цукеркандль: «Понятие «музыка»... соответствует некой абстрактной концепции. Конкретно «музыка» не более реальна, чем «язык». Реально существует не «язык», а специфические языки, не «музыка», а специ-

ческие музыки. Языковые границы следуют, в общем и целом, национальным границам, границы музыки соответствуют границам цивилизаций. Существует западная музыка, китайская музыка, восточноиндийская музыка, музыка ислама и т. д. [...] Барьеры между одной музыкой и другой гораздо труднее преодолеть, чем языковые барьеры. [...] Ходячее мнение о музыке как универсальном языке человечества лишь разоблачает нашу наивную склонность считать себя — представителей западной цивилизации — представителями всего человечества» [6].

Острая реакция китайского музыковеда на ошибку Руссо вызвана и тем, что ее трудно (невозможно?) исправить. При новых изданиях

«Музыкального словаря» следует, конечно, заметить ноты третьего такта «китайской мелодии». Но что делать с творениями композиторов? Г-н Ренькан предлагает отреагировать на это «кривой усмешкой».

Если же исправить третий такт в примере Руссо, мелодия сразу станет узнаваемой для китайца, т.к. она популярна, и ей более 1200 лет. Название песни — «Ван Нянь Хуань» («Вечная радость»). После непрерывной эволюции она развилась и в оперную, и в народную, и в религиозную форму музыки. Мелодия и текст в древности записывались отдельно иероглифами на карточках. Упоминания о карточках «Ван Нянь Хуань» впервые можно найти в записях о северных жанрах песен. Со временем карточку мелодии ста-

ли использовать и как инструментальную — для игры на шелковых струнных инструментах¹². Самое раннее документальное свидетельство о «Ван Нянь Хуань» появилось во времена династии Тан (618-907) в трактате «Записи об обучении» Цуй Линциня. Из 278 мелодий династии Тан, включенных в трактат, «Ван Нянь Хуань» занимает 135-е место (Пример 3).

«Ван Нянь Хуань» упоминается также в китайских древних книгах «Тан Хуэй Яо» и «Сто песен дворцовой лирики», где поясняется, что данный сборник использовался для празднования дня рождения и на праздничных банкетах.

Период Сунской (960-1279) династии был знаменит своим разнообразием ци (слов) и музыкальных произведений, при этом ци стал одной

Рис. 1. Императорский оркестр (фрагмент)
Figure 1. Imperial orchestra (fragment)



из основных форм искусства песни. Основываясь на высоких достижениях музыкального искусства эпохи Тан, в период Сун ци сочинялись и создавались в соответствии со стилистикой мелодий эпохи Тан, что привело к расцвету ци-песен и сохранению их путем использования «карточек ци». В таком социальном контексте сохранилась и продолжила свое развитие мелодия «Ван Нянь Хуань». Ее в империи Сун исполняли в день южного солнцестояния, в первый день Нового года, на празднике Цзинмин¹³, в день разделения весны и осени, на внутренних приемах Вана.¹⁴

В книге Юань-ши (кит. упр. 元史, пиньинь yuánshǐ) — одной из 24-х официально признанных официальных историй Китая — имеется трактат о ритуалах и музыке в империи Юань (1271-

1368). В трактате описаны правила исполнения «Ван Нянь Хуань» на празднике Нового года.

Двое крупных чиновников в коронах, особыми шапками, в фиолетовых мантиях с золотыми поясами, держали трости. Два исполнителя играли на бамбуковых флейтах, в том же облачении. Затем восемь музыкантов, одетых в цветные шапочки, фиолетовые узкие рубашки и медные пояса, исполняли мелодию на трех драконьих флейтах¹⁵, трех барабанах, на одном маленьком золотом барабане, одной деревянной доске (Рис. 1).

Руссо беспокоился, что некоторые читатели «усомнятся в понимании и надежности тех, кто передавал ему эти китайские мелодии». К сожалению, его слова сбылись; и именно сам Руссо обеспечил распространение «странной» китайской

мелодии, из-за своего собственного непонимания китайской музыки [7]. Досадно, что это связано не с какой-нибудь песенкой-однодневкой, а с ценным артефактом древней китайской культуры.

Одна из опасностей, поджидающая исследователей связана с таким явлением психологии как «когнитивная ригидность» (другие определения: «барьер прошлого опыта», «инерция мышления», «неспособность к переносу», «эффект установки» и др.). Когнитивная ригидность препятствует изменению образа мышления и адаптации к новым обстоятельствам. Такой новой реальностью музыкальной культуры было появление в палитре европейской музыки XVIII века возможности использования «китайских красок». Но понадобилось время, чтобы это осознали и композиторы, и теоретики музыкального искусства.

«На ошибках учатся» — гласит русская поговорка. Цянь Ренькан заканчивает свое эссе призывом к ученым быть осторожнее, чтобы в собственной области исследования избегать ошибок в такой важной сфере как справочная работа.

Примечания

¹ В 1872 г. им написан трактат о музыке — «Traite de Musique. Collection Complete des Oeuvres de J. J. Rousseau, citoyen de Geneve».

² В русском переводе (1879) название книги выглядит так: «Историческое и географическое описание Китайской империи: С изъяснением различных названий Китая, границ величины, климата, состояния земли, озер и рек, плодов, полезных деревьев, чая, поваренных и целительных трав, металлов, драгоценных камней, всякого рода зверей и скота, птиц, шелковых червей, рыб, числа жителей, их характера, одежд, обрядов, пищи, женитьб, печальных обрядов, великолепных зданий классов дворян и простаго народа, ободрения земледелия, о торговле и мореплавании, мануфактурах и разных их науках, религии, образе правления и о прочем».

³ В Германии она шла в переводе Шиллера.

⁴ Название этого произведения приводится в публикациях различно. Известно, что Хиндемита не удовлетворял ни один вариант. Мы воспользуемся переводом названия, данным в энциклопедическом словаре Л. Акопяна «Музыка XX века».

⁵ Так переводится название этого инструмента с английского и немецкого языка. Но, вероятно, это традиционная китайская «деревянная рыба».

⁶ Немецкий философ, логик, математик, механик, физик, юрист, историк, дипломат, изобретатель и языковед.

⁷ Тайное общество, масоны.

⁸ Саксонский теософ, христианский мистик.

⁹ Английский священник, искал философский язык, который бы заменил латынь.

¹⁰ Проект философского языка Делормеля был представлен Конвенту, высшему законодательному органу Первой французской республики.

¹² Так называлась группа инструментов, в которых струны изготовлялись из скрученного шелка.

¹³ День памяти усопших.

¹⁴ Титул правителя в станах китайского влияния, примерно соответствует европейскому «королю».

¹⁵ Поперечная флейта, символ драконов летящих между небом и землей.

Список источников

1. *Амрахова А., Шэнь Хунбо.* Образ Китая в культуре Европы и формы его музыкального воплощения (до XX века) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 4 (54). С.65-73.
2. *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber* <https://archive.org/details/SymphonicMetamorphosisOfThemes> (дата обращения 14.04.2024)
3. *Эко У.* (1993). Для федерации полиглотов / пер. Ольшанского Д. А. URL: <http://anthropology.ru/text/eko-u/dlya-federacii-poliglotov> (дата обращения 10.04.2024).
4. В Гарвардском университете научно подтвердили, что «музыка — универсальный язык человечества» // Федеральное государственное бюджетное научное учреждение «Экспертно-аналитический центр». URL: <https://fgbnuac.ru/news/415.html> (дата обращения 13.04.2024).
5. Музыка — универсальный язык? Правда ли мы понимаем звуки одинаково // Look At Me. Российское интернет-издание о культуре и технологиях (2006-2016). URL: <http://www.lookatme.ru/mag/live/wrong-beliefs/211169-is-music-universal> (дата обращения 13.04.2024).
6. *Орлов Г.* Древо музыки. Вашингтон-Санкт-Петербург: N. A. Frager & Co, 1992. 408 с.
7. *Цянь Ренькан.* Двести лет заблуждений: «китайские мелодии» Вебера и Хиндемита. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2013. 1240 с. (钱仁康 缪种流传二百年——韦伯和兴德米特笔下的“中国曲调”).
8. *Чжан Юань.* Проблемы «диалога культур» в области музыкального искусства (на примере творчества русских и белорусских композиторов XX-начала XXI века). URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/854/>

PROBLEMYI%20DIALOGA%20KUL'TUR.pdf?s (дата обращения 29.04.2024).

References

1. Amrakhova, A. and Shen, Hongbo (2019), "The image of China in the culture of Europe and the forms of its musical embodiment (before the twentieth century)", *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 4 (54), pp.65-73.
2. Archive.org (2019), "Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber", available at: <https://archive.org/details/SymphonicMetamorphosisOfThemes> (accessed 14 April 2024).
3. Eco, U. (1993), "For the federation of polyglots", available at: <http://anthropology.ru/ru/text/eko-u/dlya-federacii-poliglотов> (accessed 04 October 2024).
4. Fgbnuac.ru (2019), "Harvard University has scientifically confirmed that "music is the universal language of mankind", available at: <https://fgbnuac.ru/news/415.html> (accessed 13 April 2024).
5. Lookatme.ru (2015), "Is music a universal language? Do we really understand sounds the same way", available at: <http://www.lookatme.ru/mag/live/wrong-beliefs/211169-is-music-universal> (accessed 13 April 2024).
6. Orlov, H. (1992), *Drevo muzyki* [Tree of Music], N. A. Frager & Co, Washington-St. Petersburg, Russia.
7. Qian, Renkang (2013). "Two Hundred Years of Delusion: Chinese Melodies by Weber and Hindemith" by Weber and Hindemith, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.
8. Zhang, Yuan (1986), "Problems of "dialogue of cultures" in the field of musical art (on the example of the work of Russian and Belarusian composers of the 20th and early 21st centuries)]" available at: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/854/PROBLEMYI%20DIALOGA%20KUL'TUR.pdf?s> (accessed 29 April 2024).

Информация об авторах

Э. К. Петри — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки

Пэй Чжэн — аспирант кафедры истории музыки

Information about the authors

E. K. Petri — Doctor of Art History, Associate Professor of Music History

Pei Zheng — postgraduate student of the Department of Music History

Вклад авторов

Петри Э. К. — разработка концепции исследова-

ования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (проведение исследований, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Пэй Чжэн — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Petri E. K. — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Pei Zheng — participation in the development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing the text (drafting the manuscript, making comments of intellectual content), approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 09.08.2024; одобрена после рецензирования 11.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 09.08.2024; approved after reviewing 11.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.

Научная статья

УДК 78.09

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.009

Фортепианная сюита Инь Чэнцзуна на материале оперы «Легенда о красном фонаре»

Лю Чувэй

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,

Москва, Россия

E-mail: lulu09081022@163.com ORCID Id 0009–0008–5754–5067

Аннотация. В статье рассматривается одно из самых значительных произведений для фортепиано периода «культурной революции» в Китае — Фортепианная сюита Инь Чэнцзуна, созданная им на материале одной из образцовых пекинских опер «Легенда о красном фонаре». Описывается история создания данного фортепианного цикла, подчеркивается его значение для возрождения и дальнейшего развития фортепианного искусства в Китае, а также использование в музыке сюиты принципа синтеза западной и китайской музыкальной культуры. Автором проводится музыковедческий анализ сюиты для фортепиано с точки зрения ее композиционных особенностей, сочетания и соотношения черт традиционной китайской театральной музыки и элементов европейской музыкальной традиции. Данное сочинение Инь Чэнцзуна стало первой фортепианной транскрипцией на основе пекинской оперы. Сюита состоит из восьми номеров, которые представляют собой переложения вокальных фрагментов. Седьмой номер — парафраз по восьми важнейшим напевам оперы. Композитор способствовал органичному включению европейского инструмента, фортепиано, в национальную музыкальную традицию, фактически придав ему статус подлинно китайского. Отдельных пьес на основе китайского фольклора и мелодий традиционной профессиональной музыки было создано к моменту появления сюиты китайскими композиторами уже немало, однако опыт фортепианных транскрипций на основе музыки традиционного театра еще не существовал. Пекинская опера (в том числе, ее революционная разновидность) воспринималась как сугубо китайское явление, мало затронутое западным влиянием. Фортепиано, в силу равномерной температуры своего строя, казалось бы, не могло быть включено в практику национального искусства, однако в подаче Инь Чэнцзуна музыка традиционного театра оказалась приемлемой для слушателей и исполнителей. Опыт переложения оперных эпизодов способствовал тому, что фортепиано вошло в национальный обиход, фактически придав европейскому инструменту статус подлинно китайского ресурса.

Ключевые слова: Китай, музыкальная культура, китайская музыка, Инь Чэнцун, фортепиано, пекинская опера, цикл, пентатоника

Для цитирования: Лю Чувэй. Фортепианная сюита Инь Чэнцзуна на материале оперы «Легенда о красном фонаре» // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 4 (75). С. 85–96. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.009>

Original article

Piano Suite by Yin Chengzong based on the opera “The Legend of the Red Lantern”

Lu Chuwei

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,

Moscow, Russia

E-mail: lulu09081022@163.com ORCID Id 0009–0008–5754–5067

Abstract. The article examines one of the most significant works for piano from the period of the “cultural revolution” in China — the Piano Suite by Yin Chengzong, created by him on the material of one of the exemplary Beijing operas “The Legend of the Red Lantern”. The history of the creation of this piano cycle is described, its importance for the revival and further development of piano art in China is emphasized, as well as the use of the principle of synthesis of Western and Chinese musical culture in the music of the suite. The author conducts a musicological analysis of the piano suite from the point of view of its compositional features, combination and correlation of features of traditional Chinese theatrical music and elements of the European musical tradition. This composition by Yin Chengzong became the first piano transcription based on the Beijing opera. The suite consists of eight rooms, which are arrangements of vocal fragments. The seventh number is a paraphrase on the eight most important melodies of the opera. The composer

contributed to the organic incorporation of the European instrument, the piano, into the national musical tradition, in fact giving it the status of a truly Chinese one. By the time the suite appeared, Chinese composers had already created quite a few individual pieces based on Chinese folklore and melodies of traditional professional music, but the experience of piano transcriptions based on traditional theater music had not yet existed. Beijing Opera (including its revolutionary variety) was perceived as a purely Chinese phenomenon, little affected by Western influence. The piano, due to the uniform temperament of its structure, it would seem, could not be included in the practice of national art, however, in the presentation of Yin Chengzong, the music of the traditional theater turned out to be acceptable to listeners and performers. The experience of transcribing opera episodes contributed to the fact that the piano entered national usage, in fact giving the European instrument the status of a truly Chinese resource.

Keywords: China, musical culture, Chinese music, Yin Chengzong, piano, Peking Opera, cycle, pentatonic scale

For citation: Lu Chuwei. Piano Suite by Yin Chengzong based on the opera “The Legend of the Red Lantern”. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 4(75); 85–96 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.009>

Создание композитором Инь Чэнцзуном фортепианного аккомпанемента к некоторым фрагментам пекинской оперы «Легенды о красном фонаре» придало этому инструменту новый статус, сделало возможным использование фортепиано в период «культурной революции». Именно публичное представление пианистом этих фрагментов прервало гонения хунвэйбинов на фортепиано и музыку, исполняемую на этом инструменте. Позднее Инь составил фортепианную сюиту из нескольких номеров оперы, которая приобрела самостоятельное значение в развитии современной китайской музыки.

Революционная пекинская опера — специфическое явление китайского искусства, основанное на традиции многовекового театра, приобретшего типические черты в Пекине в середине XIX века. К числу признанных для исполнения в период культурной революции было отнесено всего несколько конкретных произведений, среди которых «Легенда о красном фонаре», заняла ключевое место. Она вошла в краткий список «образцовых» сочинений, утвержденный решением Коммунистической партии Китая. Музыкальный материал этого спектакля был каноническим (поэтому не указывается имя композитора). Пение и инструментальное сопровождение носят исключительно национальный характер. Фортепиано, как средство европейского музицирования, никогда не применялось в пекинской опере. Считалось, что гармоническое многоголосие в фортепианной фактуре, звучало неорганично в китайском театре. В связи с этим, опыт Инь Чэнцзуна по созданию фортепианных аккомпанементов к мелодиям оперы, а затем и составление на их основе целостного циклического произведения — сюиты, можно считать большим достижением нового искусства в Китае.

Премьера этого переложения состоялась в Пекинском национальном театре 1 июля 1968 года на

концерте, посвященном 47-й годовщине основания Коммунистической партии Китая.

На следующий день издание «Жэньминь жибао» опубликовало информацию об этом событии на первой полосе, что стало первым шагом к возрождению китайской фортепианной культуры¹. Клавир Инь Чэнцзуна — значительное произведение, в котором успешно были объединены европейские методы транскрипции с материалом пекинской оперы, что стало важным этапом в истории развития китайского фортепианного творчества.

В первое время существования Нового Китая фортепиано было мало известно китайцам. В период культурной революции произведения зарубежных композиторов были под запретом, западные музыкальные инструменты называли «продуктами буржуазии». Это привело к застою в развитии китайской фортепианной музыки. Однако Инь Чэнцзун понял, что сочетание европейских средств и пекинской оперы может стать хорошей основой для реабилитации фортепианного искусства в Китае перед коммунистическими властями.

В день образования КНР 1 октября 1967 года он играл на пианино на площади Тяньаньмэнь революционные песни и традиционный китайский репертуар, знакомый публике. Среди публики нашлись те, кто хотели услышать и оперу в подобной аранжировке. Вечером, вернувшись домой, пианист за одну ночь сделал транскрипции некоторых номеров из «Легенды о красном фонаре» для фортепиано. На следующий день он играл и пел вживую с актерами пекинской оперы. Реакция публики была восторженной. После трех дней выступлений Инь Чэнцзун был настолько глубоко вдохновлен и воодушевлен успехом, что решил продолжить развивать применение фортепиано к музыке пекинской оперы [1, с. 75–77]. Аккомпанемент пекинской оперы традиционно осуществляется в основном тре-

мя инструментами (цзинху, цзинэрху, юэцин) с добавлением и других струнных и ударных (дощечки, барабаны, гонг, тарелки). В фортепианном аккомпанементе Инь заменяет их. Сопровождение соответствует первоисточнику оперы в мелодических, метро-ритмических аспектах, но одновременно используется гармония западной музыки и богатая фактурная выразительность фортепиано, не только имитируя уникальное очарование пекинской оперы, но и формируя собственные особенности. Произведение не

только способствует развитию и обновлению аккомпанемента пекинской оперы, но также содействует интеграции западной музыки в китайскую культуру [2, с. 81–82].

Фортепианный аккомпанемент соответствует в основном ритму оперы, но есть и различия. Традиционно инструменты в опере проводят одну мелодию. Фортепианное сопровождение построено на многоголосии, которого нет в оригинале.

Порядок оперных номеров в клавире композитор изменил. Вот в каком виде они были пред-

Пример 1
Example 1



Пример 2
Example 2



ставлены в опере (нумерация — по клавиру):

- № 3. Напев Ли Юйхэ «Ребенок бедняка вскоре научится управлять домом»
- № 1. Напев Ли Темэй «Мужчины с красным верным сердцем»
- № 4. Напев Ли Юйхэ «Никакие трудности в мире не могут устроить коммуниста»
- № 2. Напев Ли Темэй «Быть таким же человеком, как они»
- № 5. Прощальная музыка — напев Ли Юйхэ «Я полон мужества и силы»
- № 6. Напев бабушки Ли «Учись у своего отца его верности, мужеству и железной воле»
- № 7. Напев бабушки Ли «Долг крови должен быть оплачен кровью»
- № 8. Напев Ли Темэй «Никогда не покидаем поле боя, пока все волки не будут убиты»
- № 12. Напев Ли Юйхэ «Бушующий дух в небесах»
- № 11. Напев Ли Юйхэ «Воспитанный я партией, чтобы стать железным человеком»
- № 9. Напев Ли Темэй «Осветить мой путь вперед навсегда»
- № 10. Напев Ли Темэй «Пусть ненависть и ярость прорастут в моем сердце»

Кроме переложения арий из оперы «Легенда

о красном фонаре», Инь Чэнцзун создал сюиту для фортепиано соло. Она состоит из восьми номеров, которые представляют собой переложения вокальных фрагментов. Седьмой номер — парафраза по восьми важнейшим напевам оперы. Их порядок отличается от последовательности в опере.

- № 3. Напев Ли Юйхэ «Ребенок бедняка вскоре научится управлять домом»
- № 1. Напев Ли Темэй «Мужчины с красным верным сердцем»
- № 4. Напев Ли Юйхэ «Никакие трудности в мире не могут утратить коммуниста»
- № 2. Напев Ли Темэй «Быть таким же человеком, как они»
- № 5. Напев Ли Юйхэ «Я полон мужества и силы»
- № 6. Напев бабушки Ли «Долг крови должен быть оплачен кровью»
- № 7. Напев Ли Темэй «Никогда не покидаем поле боя, пока все волки не будут убиты»
- № 8. Напев Ли Темэй «Бушующий дух в небесах»

В фортепианной сюите синтезируются традиции китайской и европейской музыки. И для той, и для другой культуры характерны пустые бурдонные квинты. Чисто европейская традиция представлена гомофонно-гармонической фактурой, аккордами и каденциями классической тональной системы, доминантовым органным пунктом. В опере используются средства контрастной полифонии: на мелодию одной из арий Ли Юйхэ (№ 9 в партитуре) накладывается тема «Интернационала» как символ героизма [3, с. 88]. В аккордах нет европейской функциональной логики. Они следуют принципам модальной гармонии. Аккордовая вертикаль символизирует в революционной опере стремление к новой жизни [3, с. 126]. Обратим внимание также на гармонические особенности арии Ли Юйхэ из 8-й сцены — «Храброе сердце и непреклонная воля разгонят облака на небе». В ней встречаются новые для китайской музыки средства — уменьшенные септаккорды и смелая и стремительная мелодия, звучащая в высоком регистре [3, с. 84]

Пейзажная лирика передается через бесполутоновость в мелодии (с опорой на пентатонику), обилие синкопированных ритмов. «Освоение европейских композиторских техник не разрушает связи с китайским национальным стилем, и этот сплав делает китайскую музыку неповторимой по колориту и эмоциональному воздействию» [4, с. 77].

В другом месте автор статьи уточняет: «Китайские композиторы предпочитали синтетические, вокально-инструментальные жанры, используя исторические и мифологические сюжеты, образы национального фольклора. Европейский мелодико-гармонический ресурс — мажорно-минор, хроматизмы, полифонические приемы письма — они сочетали с традиционной пентатоникой и непривычными для европейского слуха кварто-квинтовыми созвучиями, образующимися от настройки народных струнных инструментов» [4, с. 70].

Западная музыка стала известна в Китае с начала XVII века. В январе 1601 года религиозный деятель Маттео Риччи (1552–1610) во второй раз приехал в Китай и подарил клавесин императору Ванли [5, с. 61–63]

Попав в Китай, фортепиано почти сразу стало очень популярно у композиторов и исполнителей. Во время культурной революции 1960-х годов фортепианную музыку пытались запретить как буржуазный, антисоциалистический пласт культуры. Именно с этого и начался новый этап развития в искусстве, когда, как отмечает исследователь Го Чжиюй, появилась устойчивая тенденция «использовать зарубежные достижения в интересах Китая» [6, с. 17].

Сюита для фортепиано

Для сюиты Инь выбрал восемь номеров из двенадцати, обработанных для голоса и фортепиано.

№ 1. «Мужчины с красным, верным сердцем» (*Fis-dur*). В клавире аккомпанемента к номерам оперы это короткий рассказ в духе народной песни (солирует сопрано), с сопровождением, имитирующим щипковый инструмент. Гармония достаточно проста, опирается на основные функции T, S, D, но изобилует неаккордовыми проходящими и вспомогательными звуками. Также в ней присутствует параллельный мажоро-минор. В мелодии улавливается отсутствие полутонов, при этом задействован весь диатонический звукоряд. Первое выступление певицы — ярко выраженная пентатоника и в фортепианной, и в вокальной партии.

В фортепианной сюите этому номеру соответствует первый раздел седьмой части — Напев Ли Темэй (*Fis-dur*). Различие им придает только присутствие в фортепианной фактуре вокального напева и партии ударных (*Пример 1*).

Европейская традиция преобладает, но пентатоника все же ярко выражена.

№ 2. Напев Ли Темэй «Быть таким же человеком, как они» (*E-dur — H-dur*). Героиня оперы выражает в нем смелость и самоотверженность, готовность, как ее отец и бабушка, защищать Китай.

Второй подраздел намного масштабнее первого, представляет собой подобие патриотического марша. В тремолирующих аккордах слышатся уже не переборы струн или движение смычка, а воинственная барабанная дробь, подражание литаврам. Имитация тембров национальных ин-

струментов, характерная для неофольклоризма, выражена в ариозо флажолетами, французскими лигами, увеличивающими длительность ноты настолько, насколько угодно исполнителю, а также форшлагами и арпеджиато (*Пример 2*).

На протяжении всей разработки постепенно, но упорно и настойчиво тональность *E-dur* вытесняется доминантовой *H-dur*. Уже в эпизоде, где указан размер $\frac{1}{2}$, основная тональность перестает восприниматься как тоника и приобретает субдо-

Пример 3
Example 3



Пример 4
Example 4



минантовую функцию. Восходящий пассаж и ряд аккордов в заключение окончательно утверждают победу нового опорного тона (*Пример 3*).

№ 3. «Ребенок бедняка вскоре научится управлять домом» (*cis-moll/E-dur*). В опере его исполняет Ли Юйхэ (тенор), отец Ли Темэй.

Фактура в этом номере такая же, как и в первом. Здесь возвращаются ладовая переменность и мажоро-минорная система. Однако в гармонии все еще чувствуется сопротивление, которое «родная» культура оказывает «чужой»: Инь Чэнцзун не использует ни одного признака гармонического

минора, оставаясь на протяжении всей части в натуральном ладу. В партии фортепиано уже слышнее европейские романтические гармонии. Также имитируется звучание китайского национального ударного инструмента, похожего на кастаньеты.

Первый эпизод («Она торгует товарами») звучит как лирическое вступление к основной части. В мелодии много распевов, арпеджированная фактура фортепиано подражает арфе или лютне. Строгая ангемитонность нарушается почти сразу (*Пример 4*), появляется натуральный мажор, то есть утверждается диатоника.

Контрастная вторая часть имеет энергичный и решительный характер. Здесь взаимопроникновение восточной и западной культур проявляет себя очень ярко: фортепианное вступление большей частью диатоничное, а с началом мелодии в него вплетается пентатоника.

Нет ни отклонений, ни модуляций. Все переходы между тональностями осуществлены путем сопоставления, что также можно интерпретировать как символ столкновения двух начал — «западного» и «восточного», «своего» и «чужого».

№ 4. «Никакие трудности в мире не могут устроить коммуниста» (*E-dur/cis-moll — Fis-*

dur). Начальный раздел номера в опере поручен инструментальному квинтету: четырьмя ударниками с национальными идиофонами, к которым Инь добавляет фортепиано. В партии ударных китайский колорит выходит на первый план, у пианиста преобладает ангеми-tonность. В вокальной мелодии особых ладовых изменений нет, меняется только характер музыки: с относительно лиричного на смелый и яркий. Между двумя разделами звучит эффектное соло одного из металлических идиофонов (гонга или тарелок). Заключительный раздел — музыка быстрая и радостная, в духе народной пляски. Как и в пре-

Пример 5
Example 5



Пример 6
Example 6



дыдущих разделах, элементы диатоники сильнее проявляют себя в фортепианной партии. В сюите эта музыка, будучи адаптированной полностью к звучанию фортепиано, тем не менее, сохраняет связь с первоисточником — оперой.

Уже из тонального плана ясно, что эта часть контрастна предыдущей. Действительно, здесь появляются и хроматические звуки, и альтерированные ступени, характерные для европейской традиции. С их помощью композитор отражает «трудности». Конфликт двух сторон выражается не только в аккордике и фактуре, но и в динамике. Постоянное чередование *f — mp, mf — f, f — p*

и других контрастных нюансов создает впечатление, с одной стороны, робости и нерешительности, а с другой — грозных и смелых сил. В эпизодах, где преобладает ангеми-tonная музыка, сильнее оказывается «своя» китайская сторона; где на *forte присутствует* обилие хроматизмов — приближение к европейской традиции (Пример 5).

Однако как бы ни было сильно противостояние, автор всегда остается на стороне «своих», хотя и не отказывается от синтеза традиций. Новая тональность в коде утверждается на тремолирующем T^5_3 , имитируя победное звучание национальных инструментов (Пример 6).

№ 5. «Я полон мужества и силы» (E-dur).

В опере на сцену выходит другой вокалист — тенор (Пример 7).

Сразу привлекает внимание прием, который еще ни разу не появлялся в сюите — перечень. Оно встречается в 10–11 тактах эпизода в размере $\frac{1}{4}$: в правой руке взят C, а в левой — Cis (Пример 8). Натуральная и альтерированная ступень у разных голосов считается нарушением правил классической европейской гармонии и тем более практически не используется в китайской.

Проявляет себя новый итог революции — победа над закоснелой стариной.

№ 6. Напев бабушки Ли «Долг крови дол-

жен быть оплачен кровью» (in e — in a). В фортепианном вступлении появляются намеки на семиступенность, с началом пения она синтезируется с ангемитонным ладом.

Композитор остается верен принципу синтетичности, сочетая пентатонику и диатонику — последняя уже окончательно проникла в мелодическую линию, на что указывает полутон Н — С во втором такте (Пример 9). В то же время ангемитонность всеми силами удерживается на протяжении всего эпизода, хотя это уже не традиционный китайский пятиступенный звукоряд, а варьиро-

Пример 7
Example 7

Пример 8
Example 8

Пример 9
Example 9

ванные трихордовые попевки, характерные больше для народной музыки Европы (Пример 10).

В аккомпанементе почти никогда не используется терцовый тон аккорда, что не позволяет точно определить, мажорный или минорный здесь на самом деле лад. Эта часть написана не в тональной, а в модальной системе.

По-настоящему «родная», китайская здесь только имитация тембров национальных инструментов, отраженная все в тех же мелизмах, флажо-

летах, арпеджиато и тремоло (Пример 11).

Автор возвращается к модальной системе после продолжительного использования тональной. Уместно будет провести параллели с творчеством Дебюсси и других композиторов-импрессионистов, которые использовали в своих сочинениях модальность как краску.

№ 7. «Никогда не покидаем поле боя, пока все волки не будут убиты» (*D-dur — A-dur*). Музыка здесь имеет грозный, решительный, воин-

Пример 10
Example 10



Пример 11
Example 11



ственный характер. Как в мелодической линии, так и в аккордах слышится подражание духовому оркестру (Пример 12). Консонансы — терции и сексты — приобретают волевой характер.

В опере здесь поет сопрано. Западный колорит ярко выражен в фортепианной фактуре. Пятиступенная китайская гармония начинает сильнее проявляться в быстром разделе, но аккорды

классической тональной системы все равно присутствуют в аккомпанементе.

Кульминация наступает на крещендирующем подъеме аккорда, состоящего из квинты *Fis — Cis* и секунды *E — Fis* (Пример 13). Он повторяется в похожем, но не идентичном ритме (первый раз шестнадцатыми, дальше — тридцать вторыми), каждый раз на октаву выше. Автор выражает здесь

максимум энергии, ярости. После ряда аккордов происходит динамический спад: звучит нечто вроде революционной песни. Ее фактура более прозрачна, чем в предыдущих разделах, что создает впечатление контраста *tutti* и *soli* в оркестре.

Там, где вступает фортепиано и имитируются ударные, бесполутоновость вначале вытесняет

диатонику. На ней построены как мелодия, так и фигурации фортепиано, его аккорды. При этом в проигрышах между куплетами иногда все же слышатся полутоны и опора на условную тонику *Es*. С появлением вокального начала сопровождение снова становится более «восточным», ангимитонным. Фактура аккомпанемента позволяет

Пример 12
Example 12

Пример 13
Example 13

Пример 14
Example 14

определить жанровую принадлежность номера как народную песню танцевального характера.

В заключительных тактах Инь Чэнцзун снова использует восходящее движение, проводя глissандо и тремоло в утверждении новой тонально-

сти (Пример 14). Такой принцип не очень характерен для европейской музыки.

Два раздела седьмой части, следующие один за другим, не остаются в одной тональности, представляя разные тональности.

№ 8 Напев Ли Юйхэ «Бушующий дух в небесах» (*E-dur — H-dur*). Форма — свободные вариации со вступлением. Протяженные аккорды на *crescendo* от самого тихого до самого громкого, поднимаясь все выше, имитируют тембры самозвучащих инструментов (колоколов бьянчжун, гонгов, нао), символизируют тем самым «великие устремления» (Пример 15).

В опере здесь солирует тенор. С ускорением темпа пения в музыке становится больше пентатоники, при этом гомофонно-гармоническая фактура — элемент западной традиции. Европейская классическая тональная система, как и в предыдущем номере, выходит на первый план в фортепианных проигрышах. Мелодия, которую в оригинале поет сопрано, вступает *attacca*, без интер-

Пример 15
Example 15



Пример 16
Example 16



людии. Здесь снова использована европейская фактура — фигурации и тремоло, но китайская гармония — пентатоника.

Музыкальный материал становится еще более диатоничным, но его изложение по-прежнему склоняется к традициям Китая, да и вообще музыки азиатских народов, склонной к многократной повторности [7]. На это указывает то обстоятельство, что Инь Чэнцзун не перестает использовать

тремолирующие аккорды, арпеджиато и синкопированный ритм (Пример 16).

Утверждение тональности доминанты начинается с переменной размера с 2/4 на 2/2 — там, где стоит указание принимать за ритмическую единицу половинную вместо четверти (Пример 17). Здесь композитор уже по-настоящему изображает колокольные/идиофонные перезвоны, возвещающие о начале новой жизни. Нет никакого сомнения

Пример 17
Example 17



в господстве диатоники как в мелодии, так и в гармонии. Однако китайская традиция сохраняется благодаря подражанию народным инструментам и нечастому использованию полутонов.

Сюита Инь Чэнцзун, созданная на материале пекинской революционной оперы «Легенда о красном фонаре» является важным произведением в формировании самобытности китайской фортепианной музыки. Отдельных пьес на основе китайского фольклора и мелодий традиционной профессиональной музыки было создано к моменту появления сюиты китайскими композиторами уже немало (как известно, начало было положено премьерой сочинений Хэ Лутина в 1934 году), однако опыта фортепианных транскрипций на основе музыки традиционного театра еще не было. Пекинская опера (в том числе, ее революционная разновидность) воспринималась как сугубо китайское явление, мало затронутое западным влиянием. Фортепиано, в силу равномерной темперации своего строя, казалось бы, не могло быть включено в практику национального искусства, однако в интерпретации Инь Чэнцзун музыка традиционного театра оказалась приемлемой для слушателей и исполнителей. Опыт переложения оперных эпизодов композитора Инь Чэнцзун способствовал тому, что фортепиано вошло в национальный обиход, фактически придав европейскому инструменту статус подлинно китайского ресурса.

Примечания

¹ До этого момента в годы культурной революции европейские инструменты, включая фортепиано, были изгнаны из музыкальной жизни. Многие были физически уничтожены.

Список источников

1. 韩沙: 京剧与钢琴的碰撞——论《大红灯笼》中钢琴伴奏的艺术价值与发展现状 (《音乐人生》2019年第12期) Хань Ша. Соединение Пекинской оперы и фортепиано — ху-

дожественная ценность и статус развития фортепианного аккомпанемента в «Легенде о красном фонаре» // Музыкальная жизнь. 2019. № 12. С. 75–77.

2. 战丽: 戏韵与琴韵——琴伴唱京剧《灯》的作与演奏技法研究 (《中国戏剧》2021年第四期) Чжан Ли. Оперный ритм и мелодия циня: Исследование техники создания и исполнения пекинской оперы «Легенды о красном фонаре» в сопровождении фортепиано в китайской драме // Китайская драма. 2021. Вып. 4. С. 81–82.
3. Жень Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2019. 240 с.
4. Брагина Н. Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии. 2021. № 2. С. 63–78.
5. Чжан Юй. Проникновение зарубежной музыки в Китай: первые этапы диалога двух традиций // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 61–63.
6. Го Чжисуй. Синтез европейской и китайской ладовых систем как основа индивидуального стиля Сунь Ицяна // Музыка и время. 2022. № 8. С. 29–31.
7. Зульцег Э. О повторности как основе игры на моринхуре // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2022. № 4. С. 12–21.

References

1. Han, Sha (2019), "The Collision between Peking Opera and Piano-on the Artistic Value and Development Status of piano Accompaniment in 'The Red Lantern' ", *Musical Life* [Yinle Rensheng], vol.12, pp. 75–77
2. Zhan, Li (2021), "Opera Rhyme and Qin Rhyme—Piano Backing Singing Research on

- the Creation and Performance Techniques of Peking Opera ‘The Story of the Red Lantern’”, *Chinese Drama* [Zhongguo Xiju], vol. 4, pp. 81–82.
3. Zhen, Shuai (2019), “Chinese ‘exemplary revolutionary opera’: genre and style features”, Dissertation of the Candidate of Art History, musical Art, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia.
 4. Bragina, N. N., and Wang, Tse (2021), “Musical culture of China in the first half of the 20th century. The dialogue of European and national”, *Vestnik kulturologii* [Bulletin of Cultural Studies], vol. 2, pp. 63-78.
 5. Zhang, Yu (2021), “The penetration of foreign music in China: the first stages of the dialogue between the two traditions”, *Muzykalnoe obrazovanie i nauka* [Music education and science], vol. 2 (15), pp. 61-63.
 6. Guo, Zhiyu (2022), “Synthesis of European and Chinese fret systems as the basis of Sun Yiqiang’s individual style”, *Muzyka i vremya* [Music and Time], vol. 8, pp. 29-31.
 7. Sultsetseg, E. (2022), “On repetition as the basis of playing the morinhura”, *Muzykalnoe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost* [Musical Art of Eurasia. Traditions and modernity], vol. 4, pp. 12-21.

Информация об авторе

Лю Чувэй — аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Information about the author

Lu Chuwei — Postgraduate student of the Department of General Music History of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Статья поступила в редакцию 10.09.2024; одобрена после рецензирования 13.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 10.09.2024; approved after reviewing 13.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 97–102.
Actual problems of high musical education. 2024. No 4 (75). P. 97–102.

Научная статья

УДК 78.09

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.010

Понятие музыкально-исполнительской школы в отечественном искусствознании

Лебедев Александр Евгеньевич

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

Саратов, Россия

E-mail: zhadmin@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5102-5732>

Аннотация. Статья посвящена изучению одной из ключевых дефиниций науки о музыкально-исполнительском искусстве – понятию школы. Методологию исследования составил источниковедческий и понятийный анализ, а также сопоставительный анализ литературы по истории и теории музыкального исполнительства. Выявлены содержание и эволюция понятия, дано определение музыкально-исполнительской школы, сформулированы критерии существования школы и ее развития. На материале работ по музыкальной педагогике, истории и теории исполнительства на фортепиано, а также струнных инструментах выделены уровни функционирования школы, в числе которых мировой, национальный, региональный, индивидуальный. Раскрыта роль лидера (основателя) школы, а также наличия как минимум одного поколения последователей, что является важнейшим показателем жизнеспособности школы, ее ценности для музыкальной культуры. В качестве ключевых качеств лидера выделены неординарность творческой личности, наличие собственных исполнительских и педагогических установок и способность к их эффективной трансляции в музыкальное и образовательное сообщество. Специальное внимание уделено процессам обновления школы, дана характеристика инновационной составляющей в передаче традиций, выявлены основные пути ее реализации в контексте межпоколенческих связей. На примере деятельности известных музыкантов показан процесс возникновения новых школ в результате скачкообразного развития инновационного компонента. Факторами образования новой школы становятся: наличие эвристического потенциала школы музыканта-основателя, а также выраженность личностных и профессиональных качеств нового лидера.

Ключевые слова: музыкально-исполнительская школа, исполнительские традиции, творческие установки, педагогические принципы, лидер, преемственность, межпоколенческие связи

Для цитирования: Лебедев А. Е. Понятие музыкально-исполнительской школы в отечественном искусствознании // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 4 (75). С. 97–102. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.010>

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

The concept of a music and performing school in Russian Art Studies

Lebedev Alexander E.

Saratov State Conservatoire

Saratov, Russia

E-mail: zhadmin@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5102-5732>

Abstract. The article is devoted to the study of one of the key definitions of the science of musical and performing arts – the concept of school. The methodology of the research was compiled by a source and conceptual analysis, as well as a comparative analysis of literature on the history and theory of musical performance. The content and evolution of the concept are revealed, the definition of a musical performance school is given, the criteria for the existence of a school and its development are formulated. Based on the material of works on music pedagogy, the history and theory of performing on the piano, as well as string instruments, the levels of functioning of the school are highlighted, including world, national, regional, individual. The role of the leader (founder) of the school, as well as at least one generation of followers, is revealed, which is the most important indicator of the viability of the school, its value for musical culture. The key qualities of a leader are the originality of a creative personality, the presence of his own performing and pedagogical attitudes and the ability to effectively broadcast them to the musical community. Special attention is paid to the processes of school renewal, the characteristic of the innovative component in the transmission of traditions is given, the main ways of its implementation in the context of

intergenerational ties are identified. Using the example of the activities of famous musicians, the process of the emergence of new schools as a result of the abrupt development of the innovative component is shown. The factors of the formation of a new school are: the presence of the heuristic potential of the founding musician's school, as well as the expression of the personal and professional qualities of the new leader.

Keywords: Music and performing school, performing traditions, creative attitudes, pedagogical principles, leader, continuity, intergenerational ties

For citation: Lebedev A. E. The concept of a music and performing school in Russian Art Studies. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 4(75); 97–102 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.010>

Функционирование музыкально-исполнительских школ в течение продолжительного времени оставалось на периферии отечественного искусствознания. Изучение данного направления было прерогативой самих исполнителей, которые в процессе наблюдения за актуальными событиями музыкальной культуры, анализа исторической литературы, обобщения методических наработок формировали свои исследовательские подходы, методологическую базу, терминологический аппарат. Сегодня изучение педагогических и музыкально-исполнительских школ становится самостоятельным направлением искусствознания, характерной чертой которого является выход в смежные области знания. В сфере интересов исследователей оказываются вопросы психологии лидерства, преемственности и межпоколенческих связей, реализации актуальных педагогических принципов и методических подходов. Подобная междисциплинарность представляется особенно ценной, поскольку позволяет на новом, современном уровне осмыслить процессы передачи художественного опыта, обновления традиций, появление новых творческих практик.

Цель статьи — рассмотреть понятие музыкально-исполнительской школы в современном искусствознании, выявить ее структуру и механизмы функционирования.

Задачи статьи:

- изучить существующие определения исполнительской школы в музыкальном искусстве;
- выявить критерии существования и развития музыкально-исполнительских школ;
- раскрыть роль лидера в функционировании школ, структуру его профессиональных и личностных качеств;
- рассмотреть механизмы преемственности и характер формирования межпоколенческих связей внутри исполнительских школ.

Вопросы развития музыкально-исполнительских школ затрагиваются в известных работах по истории фортепианного (А. Д. Алексеев, Я. И. Мильштейн, Б. Б. Бородин), вокального

(В. А. Багадунов, И. И. Левидов, Л. Б. Дмитриев) искусства, работах по истории и теории исполнительства на струнных смычковых (Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев, И. М. Ямпольский), духовых (В. Н. Апатский, С. Я. Левин, Ю. А. Усов), народных (М. И. Имханицкий, А. М. Мирек) инструментах. Особенности развития исполнительских школ в них раскрываются в контексте развития тех или иных художественных тенденций, исполнительских и педагогических традиций, деятельности ведущих образовательных организаций.

Важное значение в изучении музыкально-исполнительских школ имеют исследования, посвященные известным пианистам. В их числе работы Н. В. Бертенсона, С. М. Мальцева о Т. Лешетицком, Ю. В. Келдыша, В. Н. Брянцевой о С. В. Рахманинове, Л. А. Баренбойма, Г. Б. Гордона, Е. Н. Федорович о Э. Г. Гилельсе, многочисленные статьи и очерки А. А. Николаева, Г. М. Когана, Д. А. Рабиновича, Л. Г. Григорьева, Я. М. Платека, С. М. Хентовой, Г. М. Цыпина и других авторов. Среди работ в области исполнительства на струнных смычковых инструментах отметим исследования Л. С. Гинзбурга о Ф. Лаубе и К. Ю. Давыдове, Л. Н. Раабена об Л. С. Ауэре, И. М. Ямпольского и В. А. Юзефовича об Д. Ф. Ойстрахе, В. Ю. Григорьева о Л. Б. Когане, Т. А. Гайдамович о С. Н. Кнушевицком и М. Л. Ростроповиче. В них раскрываются характерные признаки той или иной традиции, проявляющиеся в своеобразии исполнительского стиля ее представителей, их творческих и методических установок. Нельзя не пройти мимо исследований самих исполнителей, в которых, зачастую, дается весьма детальный анализ собственных художественных и методических воззрений, описана практика внедрения в исполнительскую практику различных методических новаций. В этом ряду работы А. Б. Гольденвейзера, Г. Г. Нейгауза, С. Е. Фейнберга, Е. Я. Либермана, Т. А. Докшицера, Ф. Р. Липса и других.

В последние десятилетия развитие исполнительских и педагогических школ становит-

ся объектом диссертационных исследований. В этом ряду как работы, посвященные деятельности крупных музыкантов, основателей школ (диссертации С. Н. Байдалинова, Ю. В. Болотова, П. А. Васнина, М. В. Воротного, И. П. Марченко, Е. И. Перервы, А. А. Платоновой, М. В. Смирновой, Р. Р. Шайхутдинова), так и диссертации, раскрывающие общие вопросы функционирования школ в музыкально-исполнительском искусстве (Г. Н. Бескровная, А. Б. Бородин, И. В. Лежнева, В. П. Чинаев, А. В. Шевцова). Неотъемлемой частью диссертационных исследований стало изучение *региональных исполнительских традиций*, связанное с актуализацией художественного наследия и музыкальной культуры российских регионов. Среди подобных исследований — работы Е. С. Виноградовой, Д. В. Войновой, Л. А. Дьябелко, И. В. Логиновой, Е. С. Лопатовой, А. Э. Рудяковой и других.

Проследим эволюцию понятия «исполнительская школа» в работах отечественных музыкантов-исследователей. Понятие школы начинает активно входить в искусствоведческий обиход уже в 1930-е годы. Чаще всего оно связано с деятельностью ведущих отечественных пианистов, скрипачей и упоминается в контексте достижений советского исполнительского искусства. Так, в одной из статей 1933 года Г. М. Коган, характеризуя деятельность К. Н. Игумнова пишет: «Игумновский класс — это школа, прекрасная школа большого масштаба, имеющая свою, вполне определенную физиономию» [1, с. 156].

Говоря об Л. С. Ауэре как о «последнем из великан» великого скрипичного искусства XIX века, И. М. Ямпольский указывает: «Леопольд Ауэр — первоклассный артист-педагог — является подлинным создателем русской скрипичной школы» [2, с. 81]. Анализируя результаты международного конкурса скрипачей имени Эжена Изаи 1937 года в Брюсселе, исследователь сравнивает игру участников, отмечает принадлежность большей части из них французской скрипичной школе, дает весьма критические оценки другим. Как пишет И. М. Ямпольский, «в игре итальянский скрипачей чувствуется отсутствие хорошей школы, выражающееся в чрезмерной аффектации, недостатке технического мастерства, внешне-суетливой манере игры. <...> Скрипачи бельгийцы показали хорошую школу, несколько академического толка» [3, с. 30]. Основными недостатками в игре представителей немецкой школы, по словам исследователя, являются сентимен-

тальность исполнения и недостаток техники.

В аналогичном ключе понятие школы используется и в более поздних работах, а именно в трудах А. А. Николаева, Л. Н. Раабена, А. Д. Алексеева. Так, в 1961 году А. А. Николаев в статье «Основы советской пианистической школы» детально характеризует деятельность К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, Г. Г. Нейгауза, С. Е. Фейнберга, фиксирует их принадлежность советской фортепианной школе, подчеркивает сходство многих исполнительских и педагогических установок [4]. В работах этого же периода нередко встречаются упоминания московской, ленинградской фортепианных школ. А. Д. Алексеев, анализируя деятельность ведущих отечественных пианистов, неоднократно подчеркивает их приверженность принципам развивающего обучения, преемственность по отношению к традициям П. И. Чайковского, братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, важность взаимовлияния московской и ленинградской школ [5]. Л. Н. Наумов русскую пианистическую школу трактует в контексте системы подготовки музыкантов, сравнивая отечественное образование с «биологическим организмом, подаренным нам природой», где консерватории выступают в качестве «артерий», а музыкальные школы функционируют как мелкие «капилляры» [6, с. 274–275].

Как следует из этих определений, школа большинством авторов трактуется весьма широко. Чаще всего она связывается с культурой той или иной страны, а также деятельностью известного музыканта, сплотившего вокруг себя ряд учеников и последователей. Авторы не дают четких определений понятия школы, а вопросы типологизации остаются за пределами исследовательского внимания.

Более четкие определения мы находим в работах современных исследователей. Так, Ю. В. Болотов в анализе фортепианной школы выделяет наличие лидера с характерными для него особенностями мировоззрения, эстетики и педагогической практики, а также ярких последователей — «исполнителей и педагогов» [7, с. 11]. Р. Р. Шайхутдинов под фортепианной школой понимает «совокупность профессиональных средств, обеспечивающих высокий уровень исполнительства» [8, с. 99]. Основополагающими признаками школы, по мнению автора, являются общность общеэстетических, исполнительских, педагогических, методических установок, а также присутствие инновационного компонента у ее

представителей. Важную историческую миссию школ исследователь видит в сфере преемственности традиций, называет школы «лабораториями-мастерскими», в которых кристаллизуются традиции национального исполнительства.

Системный взгляд на проблему школы в музыкально-исполнительском искусстве представляют работы А. Б. Бородина. Автор выделяет несколько уровней функционирования школы: *мировой, национальный, региональный и индивидуальный*. В основе школы лежит, по мнению автора, объединяющая музыкантов идеология, единство эстетических взглядов, художественных установок и подходов к обучению. Как указывает А. Б. Бородин, «в школах, обладающих центром, идеологию вырабатывает ее лидер. В полицентричных школах она формируется в процессе прямых и опосредованных коммуникаций» [9, с. 47].

Е. С. Виноградова рассматривает явление школы в контексте *проблемы лидерства*. В качестве критериев определения школы автор выделяет: наличие лидера школы, развитые коммуникативные связи внутри сообщества, единство творческих и педагогических установок основателя и его последователей. В числе необходимых качеств лидера школы автор указывает наличие высокой способности к персонализации, понимаемой как умение эффективно транслировать свои творческие и педагогические установки, выстраивать множественные коммуникативные связи как с непосредственными учениками, так и с возможными (зачастую неформальными) последователями.

Фортепианная школа, согласно Е. С. Виноградовой, «есть системная целостность, включающая целевые установки и порождаемые ими принципы и методы работы, транслируемые лидером с высокой способностью к персонализации в коммуникативном процессе межличностного взаимодействия, являющаяся в то же время одним из элементов многоуровневой системы с вертикальными и горизонтальными связями» [10, с. 42–43]. Рассматривая фортепианную школу известного саратовского пианиста С. С. Бендицкого (одного из учеников Г. Г. Нейгауза), автор показывает наличие у него таких качеств как *личностная гибкость и педагогический антидогматизм*, ставших отличительными чертами его педагогики и позволивших сформировать вокруг себя сообщество музыкантов-последователей.

Д. В. Войнова рассматривает понятие школы в контексте межпоколенческих связей, указывает на ключевую роль преемственности традиций,

сформированных основателем. Фортепианная школа, по мнению автора — это «организованная преемственность, включающая в себя несколько поколений музыкантов, объединенных общими творческими и педагогическими установками, заложенными лидером с высоким персонализирующим воздействием и предполагающая баланс между сохранением традиций и их творческим переосмыслением (обновлением)» [11, с. 28]. Наличие нескольких поколений последователей является, по мнению автора, важнейшим показателем устойчивости традиций и школы в целом.

Межпоколенческий аспект в функционировании школы представляется наиболее важным, поскольку позволяет фиксировать не только факт продолжения творческих и педагогических установок ее основателя, но и появление в деятельности его последователей *инновационной составляющей*. Как известно, основы, заложенные лидером школы, неизбежно подвергаются переосмыслению и обновлению. Инновационная составляющая может возрастать как постепенно, так и довольно резко, обозначая разрыв преемственности и, возможно, появление новой школы. Примеров того, как от поколения к поколению изменяются творческие принципы внутри творческой или педагогической школы, довольно много. Это и фортепианная школа Т. Лешетицкого, принципы которого существенно переосмыслены его музыкальными «внуками» и «правнуками», и скрипичная школа Л. С. Ауэра, наследие которого по-своему продолжают современные скрипачи, и виолончельная школа С. М. Козолупова, в которой естественным образом заявляют о себе новые тенденции.

В качестве примеров того, как усиление инновационной составляющей проявляется сразу и может приводить к появлению новой школы, приведем деятельность С. Е. Фейнберга (воспитанника А. Б. Гольденвейзера), А. Б. Любимова (ученика Г. Г. Нейгауза), Л. Б. Когана (ученика А. И. Ямпольского). Эти выдающиеся исполнители сумели создать собственные исполнительские и педагогические школы, содержание которых заметно отличается от творческих установок, принадлежавшим их наставникам. Это проявляется как в исполнительском облике музыкантов, особенностях их исполнительского стиля, так и в репертуарных предпочтениях, а также способах взаимодействия с учениками. В этом случае можно говорить о том, что *эвристический потенциал* школ А. Б. Гольденвейзера, Г. Г. Нейгауза,

А. И. Ямпольского был настолько существенным, что уже во втором поколении привел к трансформации исходных принципов и появлению новых школ в отечественном музыкальном искусстве. Немаловажным здесь является неординарность творческих натур воспитанников, вобравших в себя опыт наставников, сформировавших собственный комплекс исполнительских и педагогических принципов и сумевших эффективно транслировать их в сообщество своих последователей.

Подытоживая сказанное, попробуем сформулировать определение исполнительской школы в музыкальном искусстве.

Школа в музыкально-исполнительском искусстве — это совокупность исполнительских традиций, возникших под влиянием лидера или сообщества (формального, либо неформального) музыкантов-исполнителей, существующих на протяжении как минимум двух поколений носителей и основанных на общности художественно-эстетических установок, исполнительских и педагогических принципов. Основоположителем традиций выступает как правило яркий, незаурядный музыкант, способный транслировать собственные творческие установки и исполнительский опыт в процессе межличностного взаимодействия, либо публичной деятельности. Наличие как минимум двух поколений носителей предполагает передачу традиций от наставника к воспитаннику и является условием определения школы как социально-культурного явления, позволяет говорить о ее жизнеспособности и важности для музыкальной культуры.

В настоящее время развитие исполнительских школ происходит под знаком глобализации, всеобщей информационной и культурной открытости. В различных частях мира появляются новые мощные очаги развития исполнительства, активизируется международный творческий и образовательный обмен. Это актуализирует перекрестные влияния различных (в том числе локальных) школ, в значительной степени нивелирует национальный фактор и региональную специфику. Инновационная составляющая в структуре предметности проявляется активнее, нежели прежде, однако художественная ценность нового во многом зависит от творческой индивидуальности музыканта, глубины и оригинальности его творческого мышления.

Своеобразие музыкально-исполнительской школы сегодня в значительной степени определяется индивидуальностью лидера, а также эффек-

тивностью его коммуникативного воздействия, ролью в публичном поле. Проведение масштабных творческих и образовательных проектов, их активное медийное сопровождение способствуют продвижению школы, открывают выход на широкую аудиторию потенциальных слушателей и учеников, делают коммуникацию более эффективной. Победы воспитанников на престижных конкурсах, выступления в крупнейших концертных залах с лучшими коллективами актуализируют творческое наследие лидера, сплачивают вокруг него новых последователей. Школа сегодня — это живая связь времен и поколений, передающаяся «из рук в руки», от учителя к ученику в процессе межличностного взаимодействия, наполняющая творчество музыканта трепетным чувством и глубокой эмпатией по отношению к тому, что действительно дорого, памятно и любимо.

Список источников

1. Коган Г. М. Портреты исполнителей. К. Н. Игумнов // Советская музыка. 1933. № 4 (4). С. 155–156.
2. Ямпольский И. М. Портреты исполнителей: М. Полякин // Советская музыка. 1934. № 12 (18). С. 81–82.
3. Ямпольский И. М. Международный конкурс скрипачей им. Эжена Изаи // Советская музыка. 1937. № 8 (49). С. 29–36.
4. Николаев А. А. Основы советской пианистической школы // Мастера советской пианистической школы. М.: Гос. муз. издательство, 1961. С. 5–39.
5. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 3. М.: Музыка, 1982. 286 с.
6. Наумов Л. Н. Под знаком Нейгауза. М.: РИФ Антиква, 2002. 336 с.
7. Болотов Ю. В. Исполнительская и педагогическая деятельность А. Н. Есиповой в контексте отечественного фортепианного искусства: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2008. 207 с.
8. Шайхутдинов Р. Р. Фортепианная школа Г. Р. Гинзбурга в свете современных тенденций развития пианизма: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2001. 121 с.
9. Бородин А. Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей

- в процессе профессионального вузовского образования: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2007. 136 с.
10. *Виноградова Е. С.* Фортепианная школа С. С. Бендицкого: генезис, типологические характеристики, развитие: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2017. 257 с.
 11. *Войнова Д. В.* Фортепианная школа Т. Лешетицкого и ее развитие в Саратове: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. 172 с.
- ### References
1. Kogan, G. M. (1933), "Portraits of performers. K. N. Igumnov", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 4 (4), pp. 155-156.
 2. Yampolsky, I. M. (1934), "Portraits of performers: M. Polyakin", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 12 (18). pp. 81-82.
 3. Yampolsky, I. M. (1937), "International Violin Competition. Eugena Izai", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 8 (49), pp. 29-36.
 4. Nikolaev, A. A. (1961), "Fundamentals of the Soviet piano school", *Mastera sovetskoy pianisticheskoy shkoly* [Masters of the Soviet piano school], Gos. muz. Publishing house, Moscow, USSR, pp. 5-39.
 5. Alekseev, A. D. (1982), *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [The history of piano art], P. 3, Music, Moscow, USSR.
 6. Naumov, L. H. (2002), *Pod znakom Neygauza* [Under the sign of Neuhaus], RIF Antiqua, Moscow, Russia.
 7. Bolotov, Y. V. (2008), "A. N. Esipova's performing and pedagogical activity in the context of domestic piano art", Dissertation of Candidate of Science, Musical Art, Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen, St. Petersburg, Russia.
 8. Shaikhutdinov, R. R. (2001), "The piano school of G. R. Ginzburg in the light of modern trends in the development of pianism", Dissertation of Candidate of Science, Musical Art, Glinka Magnitogorsk State, Magnitogorsk, Russia.
 9. Borodin, A. B. (2007), "Formation of the concept of "piano school" among performing musicians in the process of professional university education", Dissertation of Candidate of Science, Pedagogical Sciences, Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia.
 10. Vinogradova, E. S. (2017), "S. Benditsky's piano school: genesis, typological characteristics, development", Dissertation of Candidate of Science, Musical Art, Saratov State Conservatory, Saratov, Russia.
 11. Voynova, D. V. (2021), "The piano school of T. Leshetitsky and its development in Saratov", Dissertation of Candidate of Science, Musical Art, Saratov State Conservatory, Saratov, Russia.
- ### Информация об авторе
- А. Е. Лебедев — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики
- ### Information about the author
- А. Е. Лебедев — Doctor of Art History, Professor at the Department of History and Theory of Performing Arts and Music Pedagogy
- Статья поступила в редакцию 02.09.2024; одобрена после рецензирования 13.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.
- The article was submitted 02.09.2024; approved after reviewing 13.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.011

Методологические установки в изучении татарской музыкальной драмы: к постановке проблемы

Хайрутдинова Дилия Флюровна

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

Казань, Россия

E-mail: khairutdinovadf@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3243-4300>

Аннотация. Татарская музыкальная драма (ТМД) — самобытный жанр национального театрального искусства, сформированный в 1920-е годы в творчестве композитора С. Сайдашева и режиссера К. Тинчурина. Жанр ТМД, начиная с 1930-х годов, претерпевал трансформацию, обусловленную разделением актеров на музыкальную и драматическую труппы, кадровым обновлением актерского и режиссерского составов, привнесением новых репертуарных установок, изменением роли композитора в составе постановочной труппы. Отмечается, что практически все ведущие композиторы республики имели опыт сотрудничества с Татарским государственным академическим театром имени Г. Камала (ТГАТ), потому музыкальная компонента в структуре спектакля оставалась весьма значительной. Изучение ТМД традиционно опирается на аналитический инструментарий музыковедения. В статье выявляется необходимость обновления методологических подходов, заимствованных как из области музыковедения, так и театроведения. Соподчиненность музыки с театральным действием в ТМД диктует необходимость выявления причинно-следственной связи музыкального развития в соотношении с драматургическим замыслом. Предлагается метод действенного анализа, расширяющий возможности изучения ТМД, где музыка является неотъемлемой частью театральной структуры постановки. На примере водевиля «Сын женится, мы разводимся» очерчивается методологический контур анализа ТМД.

Ключевые слова: татарская музыкальная драма, ТГАТ имени Г. Камала, С. Сайдашев, музыка в драматическом театре

Для цитирования: Хайрутдинова Д. Ф. Методологические установки в изучении татарской музыкальной драмы: к постановке проблемы // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 4 (75). С. 103–111. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.011>

Original article

Methodological attitudes in the study of Tatar musical drama: towards a statement of the problem

Khairutdinova Diliya F.

Zhiganov Kazan State Conservatoire

Kazan, Russia

E-mail: khairutdinovadf@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3243-4300>

Abstract. Tatar Musical Drama (TMD) is a distinctive genre of national theatre art, formed in the 1920s in the work of composer S. Saidashev and director K. Tinchurin. The genre of TMD, starting from the 1930s, underwent transformation due to the division of actors into musical and dramatic troupes, personnel renewal of actors and directors, the introduction of new repertoire settings, the changing role of the composer in the composition of the production company. It is noted that almost all leading composers of the republic had experience of cooperation with the Tatar State Academic Theatre named after G. Kamal (TGAT), so the musical component in the structure of the performance remained very significant. The study of TMD traditionally relies on the analytical tools of musicology. The article reveals the need to update methodological approaches borrowed from both musicology and theatre studies. The subordination of music and theatre action in TMD dictates the necessity of revealing the cause-and-effect relationship of musical development in correlation with the dramaturgical concept. We propose the method of action analysis, which expands the possibilities of studying TMD, where music is an integral part of the theatrical structure of the production. The methodological outline of TMD analysis is outlined on the example of the vaudeville ‘Son is getting married, we are getting divorced’.

Keywords: Tatar musical drama, G. Kamal Theatre, S. Saidashev, music in drama theatre

For citation: Khairutdinova D. F. Methodological attitudes in the study of Tatar musical drama: towards a statement of the problem. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 4(75); 103–111 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.011>

История татарской музыкальной драмы (далее — ТМД) насчитывает уже более века. Она непосредственно связана с рождением и развитием татарского профессионального драматического театра. Хранителем его традиций ныне является Татарский государственный академический театр имени Г. Камала (далее — ТГАТ) — ведущий драматический театр Республики Татарстан, чья история представляет имена не только видных режиссеров и актеров, но и композиторов, музыкантов-исполнителей, хореографов, художников.

В последние годы в Татарстане заметно ожил интерес к композиторской музыке татарского драматического театра. Активно изучается масштабный пласт музыкально-театрального наследия выдающихся композиторов республики — М. Музафарова, Н. Жиганова, А. Ключарева, Р. Яхина, Ш. Шарифуллина, М. Яруллина и мн. др. До настоящего времени их музыка к спектаклям не издана, хранится в архиве ТГАТ, а ее изучение обещает открытие множества неизвестных фактов и страниц в истории музыкально-театральной культуры республики.

Вместе с тем обращение к музыке драматического театра поднимает вопросы методологии исследования. Применение аналитического инструментария, используемого в изучении оперно-балетного репертуара, не может быть однозначно подходящим. В рассмотрении татарской музыкальной драмы необходимо учитывать специфику этого жанра, сложившегося в театральном драматическом искусстве республики. Цель данного исследования — обозначить основные методологические проблемы, связанные с изучением ТМД как особого синтетического жанра, в котором музыка изначально определялась как его неотъемлемый компонент.

Татарская музыкальная драма — самобытное детище национального театра, окончательно оформившееся в 1920–30-е годы благодаря, как принято считать, основоположнику татарской профессиональной музыки Салиху Сайдашеву. Его музыкальная драма «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»), созданная в содружестве с драматургом К. Тинчуриним, ежегодно открывает новый театральный сезон ТГАТ как немеркнущий образец классической татарской музыкально-драматической постановки.

Музыкальным драмам С. Сайдашева было посвящено исследование Ф. Ш. Салитовой, в котором впервые был охарактеризован жанр, выявлены особенности его развития в сравнении

с аналогичными примерами в национальных культурах Средней Азии, Казахстана, Поволжья и Сибири. В частности, было отмечено, что «если на начальном этапе в музыкальной драме многих народов отмечается значительное число сходных черт, то в дальнейшем она развивается в каждом конкретном случае своим путем... В ряде республик она значительно эволюционирует и вырастает в форму, основанную на оригинальном композиторском творчестве» [1, с. 12].

Появляющиеся публикации о работе других композиторов в татарском театре затрагивают новые аспекты изучения музыкальной компоненты в театре, связанной с режиссерским замыслом и постановочным решением, жанровыми нюансами самих спектаклей, а также «параллельной» драматургической миссией музыки в спектакле [2; 3]. В этой ситуации требуются методологические разъяснения, необходимые для анализа музыкального «слоя» драматической постановки, определения роли музыки в татарской музыкальной драме на разных этапах развития жанра, выявления особенностей корреляции музыкального функционала со сценическим действием.

Как справедливо заметила Л. С. Бакши, «отсутствие методологической базы анализа — по сию пору одна из острейших проблем не только театроведения, но и музыковедения. А между тем процесс взаимопроникновения музыкального и драматического театров весь XX век набирал силу» [4, с. 269]. Действительно, в немногочисленных научных трудах по данной проблематике так или иначе возникают методологические рассуждения о функции музыки в драматическом спектакле. Так, А. Б. Томас-Бососская полагала, что «функции музыки в драматическом театре... тяготеют к трем основным: образно-содержательной, драматургически-организующей и чисто вспомогательной» [5, с. 4]. Н. А. Таршиш указывала на особое значение музыки в драматическом спектакле, которая «становится нужной режиссерскому театру в ее широком значении. Другими словами, роль музыки в микрокосме драмы потенциально не уступает мощной роли музыки в большой действительности» [6, с. 16].

Подчеркнем, что ТМД — жанр, в которой музыка привлекается не как вспомогательный компонент, а является ее неотъемлемой составляющей. Соединение музыки и театра в татарской традиции происходило постепенно. Сначала она звучала в антрактах, затем в виде обработок народных песен включалась в звуковое оформление

спектаклей; обретала сольные, ансамблевые, хоровые формы и в виде различных инструментальных номеров (увертюра, танцы и др.).

В ТМД актеры — это нередко хорошо подготовленные вокалисты, способные исполнять наряду с известными народными песнями весьма сложные партии ариозного типа. Музыкальное сопровождение спектаклей, как правило, обеспечивал камерный оркестр, включающий инструменты симфонического состава и отдельные «привлеченные» типа гармоники, баяна, курая и др.

Одна их существенных методологических проблем в изучении татарских музыкально-драматических произведений, на наш взгляд, заключается в недостаточно корректном понимании самого процесса создания спектакля и, как следствие, недооценивании роли композитора как одного из его авторов. Не случайно рождение ТМД приписывают тандему режиссера и композитора — К. Тинчурина и С. Сайдашева. Поскольку без музыки спектакль не мыслился. Сайдашев как заведующий музыкальной частью и дирижер оркестра татарского театра являлся полноправным соавтором подавляющего большинства спектаклей ТГАТ 1920–30-х годов. Более того, спектакли зачастую рождались из музыки и, как пишет Ф. Салитова, были построены «на образном и поэтическом содержании народной песни» [7]. Таковы, в частности, музыкальные драмы «Галиябану» и «Казанское полотно», имеющие названия одноименных народных песен.

Однако роль композитора в татарском театре вскоре начала меняться. Этому, по нашему мнению, способствовало несколько факторов. После ареста К. Тинчурина¹ в 1937 году С. Сайдашев лишился своего «напарника» по творчеству, а вскоре перестал быть «единственным» композитором, создающим музыку для спектаклей татарского театра. Стали приглашаться другие авторы музыки, которые, тем не менее, оставались лишь временно приходящими композиторами: в 1930-е годы это В. Виноградов и Дж. Файзи, а в 1940-е годы — М. Музафаров, Н. Жиганов, М. Юдин, А. Леман, Э. Бакиров и др. Сам Сайдашев был уволен из театра в 1948 году в связи с роспуском оркестра.

Другая причина была связана с разделением труппы театра на музыкальную и драматическую. В татарском театре концентрировались ведущие музыкальные силы республики, которые были задействованы во многих постановках. По словам Ю. Исанбет, «репертуар театра не учиты-

вал профессиональные интересы драматических (не поющих) актеров, татарская драматургия теряла перспективы роста» [8, с. 244].

В открывшуюся Татарскую оперную студию при Московской консерватории² были направлены на обучение лучшие голоса республики — С. Айдаров, Г. Кайбицкая, У. Альмеев, С. Садыкова, Ф. Маннапов, М. Булатова, М. Рахманкулова, Х. Забирова, Н. Даутов, Ф. Насретдинов. В дальнейшем многие из них составили труппу нового оперного театра, открытого в Казани в 1939 году. Таким образом, ТГАТ, лишившись «музыкальной труппы», переориентировался на драматический репертуар. Несмотря на «неоднократную постановку новых произведений типа музыкальных комедий... музыка в театре является важной, но все же подчиненной драматическому началу элементом спектакля» [8, с. 245].

Немаловажным фактором также стала смена режиссерского поколения, привнесшего теорию и эстетику актерской системы К. С. Станиславского. Молодые режиссеры, отучившиеся в Москве (ГИТИС), активно включались в творческий процесс татарского театра, стремясь «в своей творческой практике применить систему К. С. Станиславского, воспринятую ими от непосредственных учеников великого реформатора русской сцены Б. Сушкевича, И. Судакова [9, с. 39–40]. Наиболее активным, последовательным пропагандистом системы К. С. Станиславского в татарском театре тридцатых годов стал режиссер Гумер Гимранович Исмагилов... сторонник реалистической режиссуры, глубокий толкователь учения великого реформатора русской сцены... [9, с. 41]. Вскоре режиссерские ряды ТГАТ пополнили выпускники ГИТИС Ш. Сарымсаков, К. Тумашева. Значительным пополнением татарского театра в первой половине XX века стал приезд выпускников татарской студии ГИТИС, среди которых ярко заявили о себе молодые режиссеры П. Исанбет и Р. Бикчантаев. А в 1962 году ТГАТ возглавил М. Салимжанов (1934–2002) — также выпускник режиссерского факультета ГИТИС, деятельность которого определила развитие театра на следующие 40 лет — этот период в ТГАТ известен как «эпоха Марселя Салимжанова».

В контексте идей К. С. Станиславского отметим, что его театральная реформа «была направлена на возможность создания на сцене единого художественного целого спектакля, в котором все компоненты, включая музыку, сопрягаются между собой, исходя из содержания и основной

идеи пьесы [10, с. 138]. Вместе с тем оркестр был удален за кулисы, а «музыка вводилась в спектакль только в тех сценических положениях, где она оправдывалась ходом пьесы, ее фабулой» [10, с. 139]. Отношение режиссера к музыке было осторожным, так как, по выражению А. Наумова, она «чаще является сильным противником, нежели союзником» [11, с. 23].

Изучение ТМД сопряжено не только с анализом партитуры, важно выявить ее вовлеченность в драматургию и сценическое воплощение художественного замысла. В этой связи актуа-

лизуется вопрос интерпретации режиссером собственно драматической пьесы. В контексте сказанного музыкальный компонент спектакля выявляет двоякую картину — с одной стороны, композитор как единоличный творец представляет свое видение драмы, и его музыка в этом случае является самостоятельным творением, впоследствии интегрированным в театральное представление. С другой — композитор подчиняется воле и видению режиссера, и тогда его музыка обретает прикладной характер, отражая лишь собственно образное наполнение спекта-

Илл. 1. Афиша спектакля «Зэңгэр шэл» («Голубая шаль»), 1929 г.
III.1. Playbill of the play «The Blue Shawl», 1929



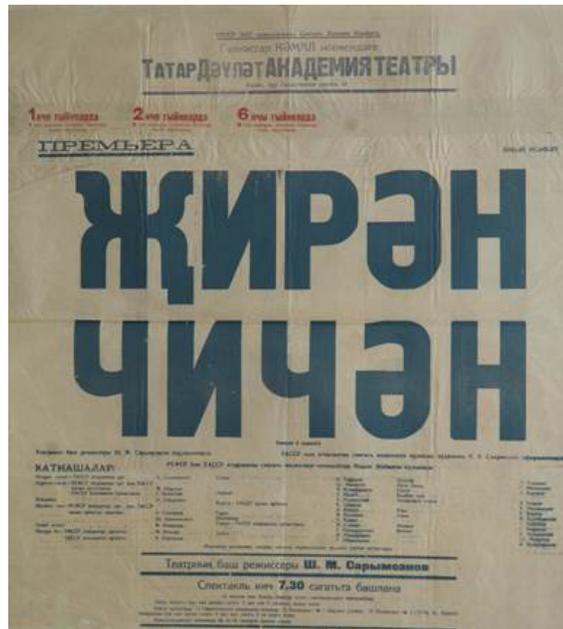
кля. Таким образом, в одном случае композитор является соавтором, в другом — лишь «помощником» режиссера.

Если говорить о музыкальной драме С. Сайдашева, то его музыка к спектаклю представляет собой скорее первый вариант. Композитор являлся автором постановки наравне с режиссером, был создателем ее внешней и внутренней композиции. В афише спектакля «Зэңгэр шэл» («Голубая шаль») 1929 года имена Тинчурина и Сайдашева как авторов размещены на одной строке (Илл. 1)³. По сей день, герои драм Сайдашева воспринимаются зрителями в контексте его музыкального воплощения

и постановка спектаклей в иных художественно-концептуальных интерпретациях немислима.

Музыкальное оформление татарских драматических спектаклей послесайдашевской эпохи, на наш взгляд, демонстрирует интересную ситуацию. Композитор каждый раз «отодвигается» на второй план, его роль в постановках сродни художнику или хореографу (Илл. 2, 3). Так, в афише спектакля «Жирэн чичэн» (1944) имя автора музыки Н. Жиганова указано после имен режиссера Ш. Сарымсакова и художника П. Сперанского. Такая же диспозиция авторства наблюдается и в других постановках.

Илл. 2. Афиша спектакля «Жирән чичән» («Рыжий насмешник»), 1944 г.
III. 2. Poster of the play «The Red Mocker», 1944



Илл. 3. Титул программы спектакля «Азат», 1963 г.
III. 3. Title of the program of the play «Azat», 1963



Такое обстоятельство, на наш взгляд, могло в некотором смысле ослаблять интерес композиторов к дальнейшей работе в театре, где они всегда оставались «на вторых ролях». Этим возможно объясняется крайне незначительное количество «музыкально-драматических» работ в творческих портфолио ведущих татарских музыкантов XX века. К примеру, в биографии Н. Жиганова,

М. Музафарова, Ш. Шарифуллина, М. Яруллина состоялось всего по два сотрудничества с камаловским театром; а композиторы Э. Бакиров, А. Валиуллин, А. Леман, Р. Еникеев лишь однажды имели опыт создания музыки в драматическом театре. Существенным фактором являлась и прямая взаимообусловленность «жизни» музыки от успеха постановки. С изъятием спектаклей

из репертуара партитуры оставались неизвестными для широкой публики, а потому невостребованными в исполнительской практике.

Таким образом, под воздействием всех факторов жанр музыкальной драмы в татарском театре с начала своего возникновения претерпевал трансформации. Вместе с тем привлекаемые к работе в театре композиторы, во многом следуя заложенным традициям Сайдашева, создавали масштабные партитуры, которые включали развернутые инструментальные, вокальные, ансамблевые и хоровые номера. Это обеспечивало музыке значительное место в постановке, благодаря чему зритель продолжал воспринимать спектакль именно как музыкальную драму.

Существенной методологической проблемой для исследователя ТМД является отсутствие единой партитуры «от начала до конца» спектакля. Постановки с оркестром — это живой процесс, где оркестр «улавливает» нюансы актерской игры, подхватывает игру и пение артистов, полностью вовлекаясь в темпоритм действия. Партитуры ТМД по своей композиционной структуре приближены к вокально-инструментальной сюите. Оркестровое сопровождение спектакля обеспечивалось в большей части сценического времени, при этом номера «сюиты» могли повторяться в различных комбинациях и вокально-инструментальных вариантах, были разной продолжительности. Поэтому перенос партитуры из одной постановки в другую был невозможен.

Учитывая очевидную соподчиненность музыки с театральным действием, исследователю важно осознавать причинно-следственную связь музыкального развития в спектакле, а потому музыка не может рассматриваться в отрыве от режиссерского замысла и его реализации. Следовательно, в изучении ТМД к музыковедческому инструментарию необходимо привлекать специальные методы анализа в области театрального искусства. В контексте сказанного приведем слова М. Сабининой, которая утверждала, что «вопрос о качестве музыки драматического спектакля должен быть решен только исходя из постановочного контекста, замысла, задачи и сверхзадачи режиссера» [12, с. 217–218].

Одним из известных методов, выработанных в театральном искусстве, является метод действенного анализа, предложенный К. С. Станиславским для совершенствования актерской работы. Содержательные аспекты этого метода, на наш взгляд, могут найти применение и в изучении ТМД, поскольку «проблемы действия, ...

сверхзадачи и сквозного действия, слова..., видения, подтекста, общения — это звенья единого творческого процесса, путь к которому органично раскрывается в процессе действенного анализа» [13, с. 117–118]. Музыкально-драматическая постановка помимо указанных элементов включает не менее важный, а иногда наиболее существенный — музыку. В ТМД она наряду со словом выступает одним из основных способов воплощения авторской идеи. Также, как актерская игра, музыка рождается в процессе большой подготовительной работы, и в этом смысле композитор становится соавтором режиссера, он создает музыкальный контекст сценического действия, способный значительно приумножить художественные результаты актерско-режиссерского труда.

Посредством метода действенного анализа раскрывается «способ перевода образов одного вида искусства ... в другой, перевод на язык сценического творчества» [14, с. 34]. Он оперирует двумя основными понятиями, которые впервые обозначил К. С. Станиславский, — сверхзадача и сквозное действие⁴. Под сверхзадачей понимается «глубочайшая внутренняя потребность художника, идя «от себя», сообщить миру самое сокровенное» [13, с. 29].

В случае ТМД данный метод может быть направлен на изучение:

- перевода образов пьесы на музыкальный язык и далее — перевода музыкальных образов на язык сценического воплощения;
- включенности музыкального развития в сквозное развитие постановки;
- роли музыки в достижении сверхзадачи.

Приступая к изучению музыкального «слоя» спектакля с помощью метода действенного анализа, исследователь должен быть особенно подготовлен, а именно ознакомлен с собственно текстом пьесы и ее событийной структурой (пять типов событий, по Товстоногову⁵), которые позволяют «рассмотреть» основной конфликт. Определение сверхзадачи может занять время, происходить в процессе комплексного изучения материалов постановки — сценария, программы, фото, партитуры, рабочих заметок и иных материалов. Что касается включенности музыки в сквозное развитие постановки, то здесь весьма уместны известные методы музыкального анализа, выявляющие использование различных средств тематического развития, композиционных приемов и др. Как пишет Ю. Барбой, «структурные закономерности спектакля “просят” своих методов... чем ясней

основание, на котором построен тип спектакля, тем естественней решается методологическая проблема» [15, с. 16–17].

Применимость метода действенного анализа рассмотрим на примере музыки Шамиля Шарифуллина (1949–2007) к спектаклю «Сын женится, мы разводимся», поставленному по одноименной пьесе И. Юзеева в ТГАТ имени Г. Камала в 1983 года в постановке режиссера Д. Сиразиева. Жанровое решение ТМД — водевиль. Сюжет приближен к трагикомедии: чтобы обеспечить сына перед женитьбой новой квартирой, супруги решаются на фиктивный развод. Действие насыщено комическими ситуациями, «печальными» сценами из-за вынужденного расставания любящих друг друга супругов. Несмотря на удавшуюся аферу, ни родители, ни сын, передумавший

жениться, — не рады. Только пройдя путь развода, герои осознали ценность прежней счастливой жизни и неизвестность будущего.

Сверхзадача в пьесе была обозначена самим драматургом — «Хыял» (Мечта), которая была подхвачена режиссером. Однако образ мечты как эфемерного явления очевидно требовал усиливающего эмоционально-звукового контекста. Музыкальное воплощение сверхзадачи было решено в виде музыкальной картины, воплощающей два образа: несущегося поезда как приметы меняющейся жизни героев и легкого вальса, олицетворяющего светлые, но пока не сбывшиеся мечты. Два номера обрамляют весь спектакль, который открывается и завершается «звуками уходящего поезда» (в финале — номера следуют в обратном порядке). Музыка берет на себя важную дра-

Типы событий	События по сюжету пьесы «Сын женится, мы разводимся»
Исходное	Молодые (сын с девушкой) провожают поезд, увозящий их детские мечты и желания (игрушки)
Основное	Сын сообщает родителям о предстоящей женитьбе
Центральное	Развод родителей
Финальное	Отец получает ключ от новой квартиры, однако сын раздумал жениться
Главное	Уходящий поезд уносит мечты героев

матургическую функцию не только завершения истории, «озвучивания» мыслей героев, но и воплощения сверхидеи драматической пьесы.

Сквозное действие водевиля поддерживается музыкой на протяжении всего спектакля. С точки зрения продолжительности и значимости музыкального времени в спектакле, оно было практически равнозначным элементом театральной структуры. Принципом сквозного раскрытия сюжета является показ меняющегося состояния героев — от счастливой совместной жизни до отчаяния от потери семьи. Герои спектакля характеризуются сольными и ансамблевыми номерами с чертами персонификации музыкальных характеристик, при этом динамика действия опирается на единый темпоритм. Трехкратное повторение номера «Квартет» выполняет своеобразную драматургическую опорную функцию и сообщает музыкальной архитектонике черты рондальности.

Композитором найдено интересное решение в кульминации действия, когда отец семейства объявил о получении ключа от новой квартиры. «Радостному» событию согласно известно-

му приему контрапункта диссонировал лирико-драматический эмоционально-напряженный дуэт супругов.

Резюмируя изложенное, отметим, что проблема методологического оснащения в изучении ТМД, требует дальнейшей разработки. Музыкальная драма как особый жанр татарского театрального искусства представляет собой профессиональную область композиторского творчества. Анализ нотного текста, специально созданного для конкретной музыкально-драматической постановки в камаловском театре, должен органично отражать не столько видение композитора и его стилевые и языковые предпочтения, но прежде всего включенность музыкальной компоненты в единое драматическое действие, ее возможности и роль в создании и реализации спектакля. Рецепция «театральных» методов в методологию музыкознания позволит расширить аналитические контексты, понять глубинные импульсы рождения синтетических музыкально-драматических замыслов ТМД.

Примечания

¹ Карим Тинчурин (1887–1938) был репрессирован в 1937 году, казнен в 1938 году.

² Татарская оперная студия при Московской консерватории функционировала в 1934–1938 годы.

³ Это афиша второй постановки драмы «Зэн-гэр шэл», где режиссером выступил С. Валеев-Сулва. Первая постановка состоялась 20 декабря 1926 года и ее режиссером был К. Тинчурин.

⁴ Имеется в виду известная фраза К. С. Станиславского: «сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве» [7, с. 29].

⁵ Пять событий: исходное, основное, центральное, финальное, главное [см. об этом: 13, с. 34]

Список источников

1. Салитова Ф. Ш. Музыкальные драмы Салиха Сайдашева: роль жанра в становлении татарской профессиональной музыки. Казань: Тат. кн.изд-во, 1988.
2. Хайрутдинова Д. Ф. Музыка Назиба Жиганова к татарским драматическим спектаклям в контексте развития театрального творчества композитора в 40–50-е годы XX века // Музыка. Искусство, наука, практика. 2022. № 1 (37). С. 49–65.
3. Хайрутдинова Д. Ф., Дулат-Алеев В. Р. О сотрудничестве Шамиля Шарифуллина с татарским драматическим театром (по материалам нотного архива ТГАТ имени Г. Камала) // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 3 (47). С. 72–86.
4. Бакиш Л. С. К вопросу методологии анализа современных музыкально-сценических жанров // Теория и история искусства. 2023. № 3–4. С. 265–280.
5. Томас-Босовская А. Б. Музыка в отечественном драматическом театре XX века. Проблемы истории и теории жанра : автореферат дис. ... кандидата искусствовед. : 17.00.02. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1991. 23 с.
6. Таршиш Н. А. Музыка драматического театра. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010. 163 с.
7. Салитова Ф. Ш. Сплав двух талантов // Научный Татарстан. 1999. № 2. С. 76-80. URL: <https://kitaphane.tatarstan.ru/tinch/salit.htm?ysclid=m1m8v9ygh5953282622> (дата обращения: 20.10.2024).

8. Исанбет Ю. Н. Татарский театр и музыка // Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. Сто лет. В 2 т. Т. 1. Казань: Заман Татар. кн. изд-во, 2009. С. 243–245.
9. Арсланов М. Эволюция режиссуры татарского театра (1906–1941): автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.01. М.: Рос. ин-т искусствознания, 1993. 47 с.
10. Моторина И. Е. Музыка в театральном синтезе: реалистический и условный театр // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 5–2. С. 137–142.
11. Наумов А. Музыка драматического спектакля в зеркале «системы Станиславского» и практики Московского художественного театра первой половины XX века // Музыкальная академия. № 1 (741). 2013. С. 21–24.
12. Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Изд. дом «Композитор», 2003. 327 с.
13. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. 3-е изд. М.: Искусство, 1982. 119 с.
14. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова: учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальности «Режиссура театра». СПб.: С.-Петербург. акад. театр. искусства, 2003. 156 с.
15. Барбой Ю. М. О направлениях искусствоведческого анализа спектакля // Границы спектакля: сб. ст. и материалов / ред. колл. Ю. М. Барбой, Л. И. Гительман, Е. И. Горфункель (отв. ред.), Г. А. Лапкина, Г. В. Титова, сост. Е. И. Горфункель, Г. А. Лапкина, А. А. Юрьев. СПб.: С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства, 1999. С. 9–17.

References

1. Salitova, F. S. (1988), *Muzikalnye dramy Salikha Saydasheva: rol zhanra v stanovlenii tatarskoy professionalnoy muzyki* [The musical dramas of Salikh Saydashev: the role of the genre in the formation of Tatar professional music], Tat. kn.publishing house, Kazan, USSR.
2. Khairutdinova, D. F. (2022), “Music by Nazib Zhiganov for Tatar dramatic performances in the context of the development of the composer’s theatrical work in the 40-50s of the XX century”, *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika* [Music. Art, science, practice], vol. 1 (37), pp. 49-65.

3. Khairutdinova, D. F., and Dulat-Aleev, V. R. (2024), “On the cooperation of Shamil Sharifullin with the Tatar Drama Theater (based on the materials of the musical archive of the G. Kamal TSAT)”, *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, science, practice], vol. 3 (47). pp. 72-86.
4. Bakshi, L. S. (2023), “On the issue of methodology for the analysis of modern musical and scenic genres”, *Teoriya i istoriya iskusstva* [Theory and History of Art], vol. 3-4, pp. 265-280.
5. Thomas-Bosovskaya, A. B. (1991), “Music in the Russian drama theater of the XX century. Problems of the history and theory of genre”, Abstract of the dissertation of the candidate, Musical Art, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, USSR.
6. Tarshis, N. A. (2010), *Muzyka dramaticheskogo teatra* [Music of the drama theater], SPbGATI Publishing House, St. Petersburg, Russia.
7. Salitova, F. S. (1999), “Fusion of two talents”, *Nauchnyy Tatarstan* [Scientific Tatarstan], vol. 2, pp. 76-80, available at: <https://kitaphane.tatarstan.ru/tinch/salit.htm?ysclid=m1m8v9ygh5953282622> (Accessed 20 October 2024).
8. Isanbet, Yu. N. (2009), “Tatar theatre and music”, *Tatarskiy gosudarstvennyy akademicheskii teatr imeni Galiyagara Kamala. Sto let* [Tatar State Academic Theater named after Galiyagar Kamal. A hundred years], vol. 1, Zaman Tatar. publishing house, Kazan, Russia, pp. 243-245.
9. Arslanov, M. (1993), “The evolution of the direction of the Tatar theater (1906-1941)”, Abstract of the dissertation of Doctor of Science, Musical Art, Russian Institute of Art Studies, Moscow, Russia.
10. Motorina, I. E. (2013), “Music in theatrical synthesis: realistic and conventional theater”, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice], vol. 5-2, pp. 137-142.
11. Naumov, A. (2013), “Music of a dramatic performance in the mirror of the “Stanislavsky system” and the practice of the Moscow Art Theater of the first half of the twentieth century”, *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy] vol. 1 (741), pp. 21-24.
12. Sabinina, M. D. (2003), *Vzaimodeystvie muzykalnogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke* [Interaction of musical and drama theaters in the XX century], Kompozitor, Moscow, Russia.
13. Knebel, M. O. (1982), *O deystvennom analize pesy i roli* [On the effective analysis of the play and the role], Iskusstvo, Moscow, USSR.
14. Malochevskaya, I. B. (2003), *Rezhisserskaya shkola Tovstonogova* [Tovstonogov's Directing school: textbook. a manual for students studying in the specialty “Theater directing”], St. Petersburg Academy of Sciences. theatre. Arts, St. Petersburg, Russia.
15. Barboy, Yu. M. (1999), “On the directions of the artistic analysis of the performance”, *Granitsy spektaklya* [Boundaries of the performance: collection of art and materials], Barboy, Yu. M. (ed.), and Gitelman, L. I., and Gorfunkel E. I., and Lapkina, G. A., and Titova, G. V., and Gorfunkel, E. I., and Lapkina, G. A., and Yuryev, A. A., St. Petersburg State Academy. theatre. Arts, St. Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Д. Ф. Хайрутдинова — кандидат искусствоведения, доцент, директор департамента науки, информационных технологий и просветительской деятельности

Information about the author

D. F. Khairutdinova — Candidate of Art History, Assistant Professor, Director of the Department of Science, Information Technologies and Promotion of Activities

Статья поступила в редакцию 27.10.2024; одобрена после рецензирования 13.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 27.10.2024; approved after reviewing 13.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.

РЕЦЕНЗИИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 112–115.

Actual problems of high musical education. 2024. No 4 (75). P. 112–115.

Научная статья

УДК 009; 008; 304.2; 241; 316.6

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.012

Тайны и таинства Субсахарской африканской культуры. Рецензия на монографию А. Н. Мосейко, Е. В. Харитоновой «Постколониальная африка Южнее Сахары. Вопросы гуманитарного знания. Опыт междисциплинарного исследования»

Сиднева Татьяна Борисовна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: tbsidneva@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>

Аннотация. Статья является экспертным отзывом на масштабный труд, в котором представлено фундаментальное междисциплинарное исследование интеллектуальной культуры Африки южнее Сахары. Рецензент последовательно анализирует полноту и логику описания истории формирования и развития философии, системы этических и эстетических ценностей, характерных для Субсахарской африканской культуры. Автор статьи, на основе изучения содержания и структуры книги, отмечает актуальность и принципиальную новизну анализируемого труда. Дан вывод о перспективности идей монографии и высокой ее значимости для исследования современного Африканского континента — в его суверенной самобытности и диалоге с иными культурами.

Ключевые слова: Африка южнее Сахары, Субсахарская африканская культура, религия, этика, искусство, мифология, самоидентификация

Для цитирования: Сиднева Т. Б. Тайны и таинства Субсахарской африканской культуры. Рецензия на монографию А. Н. Мосейко, Е. В. Харитоновой «Постколониальная африка Южнее Сахары. Вопросы гуманитарного знания. Опыт междисциплинарного исследования» // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 4 (75). С. 112–115. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.012>

REVIEWS

Original article

Secrets and mysteries of Sub-Saharan African culture. Review of the monograph by A. N. Moseyko, E. V. Kharitonova “Postcolonial Sub-Saharan Africa. Questions of humanitarian knowledge. Interdisciplinary research experience”

Sidneva Tatiana B.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: tbsidneva@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>

Abstract. The article is an expert review of a large-scale work, which presents a fundamental interdisciplinary study of the intellectual culture of Sub-Saharan Africa. The reviewer consistently analyzes the completeness and logic of the description of the history of the formation and development of philosophy, system of ethical and aesthetic values characteristic of Sub-Saharan African culture. The author of the article, based on the study of the content and structure of the book, notes the relevance and fundamental novelty of the analyzed work. A conclusion is made about the prospects of the ideas of the monograph and its high significance for the study of the modern African continent — in its sovereign identity and dialogue with other cultures.

Keywords: Sub-Saharan Africa, African culture, religion, ethics, art, mythology, self-identification.

For citation: Sidneva T. B. Secrets and mysteries of Sub-Saharan African culture. Review of the monograph by A. N. Moseyko, E. V. Kharitonova “Postcolonial Sub-Saharan Africa. Questions of humanitarian knowledge. Interdisciplinary research experience”. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 4 (75); 112–115 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.012>

Чрезвычайный рост интереса к африканскому континенту, характерный для современного мира, обуславливает жизненную необходимость подробного научного исследования целостной картины культуры Африки — в единстве синхронического и диахронического измерений, в опоре на накопленный эмпирический материал, исторические и теоретические труды, осуществленные разными поколениями ученых. Монография А. Н. Мосейко и Е. В. Харитоновой «Постколониальная Африка Южнее Сахары. Человек в культурной динамике между прошлым и будущим» всецело отвечает вызовам времени, обозначившим актуальность достоверного знания о ключевых аспектах жизни континента.

Необходимость комплексного подхода в изучении особенностей культурного пространства южносахарской Африки вызвана стремительно увеличивающимся сегодня разрывом между масштабом накопленного фактического материала, тщательно собираемого африканистами, историками, искусствоведами, и состоянием методологического фундамента, позволяющего открыть и обосновать современное понимание глобальных и локальных процессов на континенте.

Авторы избирают один из сложнейших путей воссоздания целостной панорамы жизни постколониальной Африки Южнее Сахары: все проблемы сгруппированы на основе постижения духовной сущности человека, его психологического, этического, религиозного, философского, эстетического потенциала. Это позволило создателям монографии проникнуть в трудно формулируемые и сложно рефлектируемые, но чрезвычайно важные для понимания сферы знания о внутренней жизни африканцев.

Актуальность и безусловная научная значимость исследования, осуществленного под прямым влиянием требований жизни, отражена не только в систематизации огромного массива эмпирических сведений, охватывающих широчайший диапазон смыслов: от повседневной действительности до высших форм интеллектуальной деятельности. Важно то, что авторы создают эвристически перспективный труд, выводящий проблему описания Субсахарской Африки на новый научный уровень и открывают возможности переосмысления проблем, которые, казалось бы, давно и подробно изучены, и преодолевают иллюзию исчерпывающего знания о жизни Африки.

В рецензируемой монографии поставлена цель высокой научной значимости — исследование

глубинных основ всей полноты действительности в Африке южнее Сахары. Последовательная реализация этой цели позволяет понять современные процессы, происходящие на континенте, действительную природу миропонимания африканцев.

Логически обоснованная и многоаспектно аргументированная структура монографии подчинена стремлению авторов увлечь читателя в процесс постижения захватывающе интересного, уникального материала. Двухчастная композиция работы включает в себя шесть глав, в которых отражен и системно представлен живой опыт общения с африканцами — учеными, политиками, общественными деятелями, студентами, представителями религиозных организаций, полученный во время научных и деловых поездок авторов монографии в страны Субсахарской Африки: в ЮАР, Намибию, Зимбабве, Республику Конго, Гвинею, Бенин, Сенегал, Мадагаскар, Уганду, Южный Судан.

В Первой части внимание исследователей концентрируется на общих закономерностях и объединяющих тенденциях цивилизации Субсахарской Африки. Продолжающаяся реконструкцию Субсахарской Африки как гуманитарного феномена вторая часть монографии посвящена африканской идентичности, системе ценностей, этике. Предложенная структура монографии дает возможность читателю постепенно погрузиться в пространство глобальных и локальных внутренних процессов, характерных для африканской цивилизации.

В трех главах Первой части дано последовательное описание самостоятельных тематических блоков — культуры, философии, религии. В первой главе определены общекультурные закономерности и специфика социальной организации, выявлены особенности диалектики коллективного и индивидуального в миропонимании, рассмотрена динамика взаимодействия традиций и инноваций в культуре стран Субсахарской Африки.

Во второй главе анализируются особенности африканских идейно-философских течений — от ранних форм до XXI века. Очевидной научной новизной обладают оригинальные суждения авторов об эстетике и философии искусства, об образно-символических процессах в африканской поэзии и т. п.

Безусловный интерес вызывает третья глава, посвященная малоизученной истории африканского религиозного сознания. Авторы точно и проницательно выявляют национальную и эт-

ническую специфику религиозного опыта, чутко фиксируют отношение западного христианства с традиционными африканскими религиями, подключаются к дискуссии об «африканской версии» христианства, исследуют сложности исламо-христианского диалога в Субсахарской Африке.

Вторая часть является естественным и логически обоснованным продолжением исследования цивилизационных и культурных процессов Субсахарской Африки, осуществленного в I части. Описанные в монографии процессы стали почвой формирования уникального строя чувствований, мыслей, интуиций африканского человека. В структуре Второй части также три тематических блока, в которых освещены проблемы идентичности (четвертая глава), система ценностей (пятая глава) и этика (шестая глава).

В этой части авторы сосредоточили внимание на различных гранях сознания человека Субсахарской Африки. В книге убедительно доказано исходное значение для духовной жизни континента признание таких принципов, как «коллективизм, приоритет общественного блага, взаимное уважение, дружелюбие и гостеприимство, а также помощь «чужому» (иноплеменнику, иностранцу), попавшему в беду и т.д.» [1, с. 237]. В этом важнейшем контексте авторы на основе внушительного объема фактического материала выявляют уникальную специфику африканской цивилизационной и индивидуальной идентичности.

В процессе обсуждения процесса становления африканского самосознания А. Н. Мосейко и Е. В. Харитоновна закономерно обращаются к характерным сопутствующим понятиям «антиколониальное сознание», «расовый вопрос», «протестная идентичность» и др., анализ которых позволил представить вопрос идентичности объемно и многоаспектно. Здесь безусловно проявилась исследовательская проницательность, умение видеть болезненные «точки» и драматические повороты проблемы.

Не менее острой и драматичной представлена в монографии уникальная африканская система ценностей. Глава, посвященная диалектике традиционного и современного, коллективного и индивидуального в истории ценностного сознания, отражает особое понимание африканцами «вечных» ценностей, которые, по сути, вписаны в африканскую повседневность. Среди особенно интересных и практически значимых вопросов, рассмотренных в главе, отмечу осуществленный авторами анализ африканской деловой культуры

с позиции самобытной системы ценностей, возвращенной веками на континенте.

В этом отношении переход к предпринятому в Шестой главе исследованию африканской этики — в регионе Африки южнее Сахары и на Мадагаскаре — является естественным и логически оправданным. Традиционная африканская этика в современном контексте жизни континента имеет непреходящее значение, она является экзистенциальным фундаментом культуры. По следам знакомства с реалиями африканских культур авторы монографии свидетельствует, что чувства и мысли африканцев буквально пронизаны этическими вопросами, в их жизни эти вопросы не только присутствуют, но неизменно определяют религиозные и философские взгляды, экономические нормы, поэтические образы. Представленное в монографии обоснование значения этики имеет важное методологическое значение: оно не только фиксирует универсальную «всепроникаемость» этики, но и понимание ее как ключа к постижению уникальности африканской культуры.

Завершающая монографию глава об этике становится своеобразной «аркой» в структуре книги: начав разговор о контурах Субсахарской африканской культуры, реконструировав картину идейно-философских концепций и религиозных диалогов, через описание процессов африканской идентификации и своеобразия системы ценностей, авторы приводят читателя к самому сокровенному, интимно-внутреннему размышлению об этических основах африканского бытия. Такой исследовательский путь доступен только при глубоком проникновении в предмет изучения, когда теория и практика суть одно неделимое пространство.

Одна из важнейших исследовательских установок, реализованная в монографии, авторами сформулирована так: «...чтобы понять современные африканские реалии, разобраться в противоречиях, необходимо пользоваться живым ориентиром — традиционным субстратом, в то же время помня, что в нем заложены как импульсы перспективных инновационных изменений, так и опасность актуализации архаики» [1, с. 8]. Эта ключевая позиция проходит главным лейтмотивом книги, позволяя исследователям найти верную интонацию высказывания, точную и диалектически выверенную оценку описываемых явлений.

В русле важнейших установок и понимается роль философии, религии в обществе, превращает их в самостоятельные факторы духовного разви-

тия человека африканских стран. Изучение роли разных аспектов жизни в широком историческом контексте позволяет, с одной стороны, лучше понять культурное наследие африканских обществ, с другой — степень его трансформации под влиянием африканизации инокультурных смыслов.

Монография А. Н. Мосейко и Е. В. Харитоновой — фундаментальное исследование энциклопедического масштаба. Оно опирается на классические и современные труды, о чем свидетельствует не только библиография, но и активный диалог с различными учеными, который постоянно ведется на страницах монографии. Среди пожеланий можно отметить лишь необходимость включения в книгу иллюстративного (документального, фото-, поэтического материала, QR-кодов с видео- и аудиозаписями и т.п.). В целом же несомненно, что исследование имеет оригинальный и завершенный характер, вносит ценнейший вклад в разработку гуманитарных проблем в современном развитии Африки.

Безусловно монография Е. В. Харитоновой и А. Н. Мосейко «Постколониальная Африка Южнее Сахары» имеет высокое интеллектуальное значение — как для чтения, так и для тщательного изучения, а также для продолжения размышления об этой чрезвычайно интересной и неисчерпаемой теме. Уверена, что текст универсальной направленности — в равной мере увлекательный и для академических специалистов по культуре Африки, и для широкого круга читателей — станет востребованным професси-

оналами как ориентир для последующих трудов о культуре иных континентов.

Список источников

1. Мосейко А.Н., Харитонов Е. В. Постколониальная Африка южнее Сахары. Вопросы гуманитарного знания. Опыт междисциплинарного исследования. М.: Институт Африки РАН, 2024. 488 с. с илл.

References

1. Moseyko, A. N., and Kharitonova, E. V. *Postcolonial'naya Afrika yuzhneye Sakhary. Voprosy gumanitarnogo znaniya. Opyt mezhdistsiplinarnogo issledovaniya* [Postcolonial Africa south of the Sahara. Issues of humanitarian knowledge. Experience of interdisciplinary research], Institut Afriki RAN, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Т. Б. Сиднева — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики

Information about the author

T. B. Sidneva — Doctor of Culturology, Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics

Статья поступила в редакцию 08.11.2024; одобрена после рецензирования 13.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 08.11.2024; approved after reviewing 13.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.

Научная статья

УДК 78.072.2; 78.071.4

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.013

Исследование органной музыки сквозь призму жанра сонаты

Сиднева Татьяна Борисовна¹, Сыров Валерий Николаевич²

^{1,2} Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия

¹ E-mail: tbsidneva@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>

² E-mail: valerysyrov@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3673-1556>

Аннотация. В статье представлен отзыв о монографии профессора Нижегородской консерватории Т. Р. Бочковой «Сольная соната для органа: генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции». Книга посвящена исследованию сложного и многоаспектного процесса рождения и самоопределения одного из символически значимых для европейской культуры XVII–XX веков жанра сольной сонаты для органа. Рецензируемая монография стала продолжением и обобщением художественно-практической деятельности органистки, в репертуар которой среди основных композиций стабильно включены сольные сонаты барокко и романтизма. Авторы статьи анализируют основные идеи книги, отмечают глубину и достоверность ее содержания и логически обоснованную структуру. На основе изучения монографии Т. Р. Бочковой сделан вывод о высокой теоретической и практической ценности исследования для воссоздания целостной картины органного искусства и ее серьезном значении для перспективы исследования жанра сонаты.

Ключевые слова: Жанр, сольная органная соната, Т. Р. Бочкова, барокко, романтизм, монография

Для цитирования: Сиднева Т. Б., Сыров В. Н. Исследование органной музыки сквозь призму жанра сонаты // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 4 (75). С. 116–119. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.013>

Original article

Study of organ music through the prism of the sonata genre

Sidneva Tatiana B. ¹, Syrov Valery N. ²

^{1,2} Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

¹ E-mail: tbsidneva@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>

² E-mail: valerysyrov@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3673-1556>

Abstract. The article presents a review of the monograph by Professor of the Nizhny Novgorod Conservatory T. R. Bochkova “Solo Sonata for Organ: Genesis and Fate of the Genre in the European Romantic Tradition”. The book is devoted to the study of the complex and multifaceted process of the birth and self-determination of one of the symbolically significant genres for European culture of the 17th–20th centuries — the solo sonata for organ. The monograph under review became a continuation and generalization of the artistic and practical activity of the organist, whose repertoire, among the main compositions, consistently includes solo sonatas of the Baroque and Romanticism. The authors of the article analyze the main ideas of the book, note the depth and reliability of its content and logically sound structure. Based on the study of the monograph by T. R. Bochkova, a conclusion was made about the high theoretical and practical value of the study for recreating a holistic picture of organ art and its serious significance for the prospects of studying the sonata genre.

Keywords: genre, solo organ sonata, T. R. Bochkova, baroque, romanticism, monograph

For citation: Sidneva T. B., Syrov V. N. Study of organ music through the prism of the sonata genre. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 4 (75); 116–119 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.013>

В многовековой истории органного искусства есть сюжеты, которые принципиально важны для понимания магистральных путей его развития и значимы для осмысления целостного музыкального процесса. Освященные великими именами И. С. Баха и его сыновей, Д. Букстехуде, Ф. Мендельсона, М. Регера и многих других композиторов органное искусство объединило сложную историю поиска совершенствования конструкции инструмента, сочинения композиций для «короля инструментов», исполнительского творчества и самоопределения педагогических школ. Эти и многие другие сопутствующие обстоятельства обусловили то, что и сегодня органное искусство остается одной из наиболее сложных, элитарных тем музыкальной науки — в том смысле, что требует от исследователя не только знания общих законов эпохи, национальных традиций, умения фиксировать характерные стилевые черты творчества композиторов, но и практической погруженности исследователя в сугубо «цеховые» проблемы.

Среди сюжетов, способных высветить целостную картину органного искусства, одним из характерных является сольная соната — жанр, неугасающий интерес к которому отражает важные вехи истории величественного инструмента. Соната относится к тем явлениям, которые поначалу кажутся локальными, но открывают прочную зависимость от религиозных канонов, сопряженность с философскими и эстетическими настроениями, стилевыми исканиями и технологическими возможностями различных эпох. В жанровой панораме органного искусства, охватывающей широчайший диапазон, сольная соната — «очевидная тема, лежащая на поверхности для исследователей», однако, по точному замечанию Е. Д. Кривицкой, она оказалась «совершенно вне поля внимания».

Учитывая выше сказанное, издание монографии профессора Нижегородской консерватории Т. Р. Бочковой «Сольная соната для органа: генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции» [1] следует считать безусловно актуальным и востребованным временем.

Книга посвящена исследованию сложного и многоаспектного процесса рождения и самоопределения одного из символически значимых для европейской культуры XVII–XX веков жанра сольной сонаты для органа. Рецензируемая монография стала продолжением и обобщением многолетней художественно-практической деятельности органистки (ученицы легендарного профессора Галины Ивановны Козловой), в реперту-

аре которой среди других композиций стабильно значимое место заняли сольные сонаты барокко и романтизма. Этот жанр, история которого проходит через разные эстетические и стилевые парадигмы, не только выдерживает испытание временем, что свидетельствует о его жизнеспособности и привлекательности. Восходящая к доклассическим временам история композиторских версий жанра отражает диалектику стабильного и изменчивого, смысловую и структурную открытость, вариативность драматургической логики — что позволяет определить сонату как своеобразную лабораторию органного творчества.

В монографии Т. Р. Бочковой воссоздана целостная картина существования жанра с момента его появления до самоопределения романтической модели сольной органной сонаты и ее воплощения в различных европейских композиторских школах — немецкой, французской, бельгийской, английской, итальянской. На основе определения генезиса жанра и выявления его принципиальных параметров автор глубоко, точно и подробнейшим образом описывает сложности и перипетии судьбы органной сонаты в романтическую эпоху, открывая тайны ее жанрового и стиливого профиля в разных странах Европы — Германии, Франции, Бельгии, Италии, Великобритании. Книга насыщена колоссальным числом ранее не известных фактов, содержит огромный перечень имен, причастных к эволюции жанра. Структура монографии в высшей степени логична, четыре главы книги последовательно отражают необходимые этапы исследовательского процесса.

В первой из них «Рождение сольной сонаты для органа в эпоху барокко» ученый кропотливо исследует происхождение жанра: здесь важной становится опора на специфику одночастных итальянских сонат XVII века, имеющих канонически-литургическую направленность и первоначально появляющихся в сборниках Адриано Банкьери и Чезаре Аррести. В изучении органной сонаты барочной Германии автор акцентирует внимание прежде всего на двух характерных фигурах — творчестве гения Иоганна Себастьяна Баха, что естественно, и Теофила Андреаса Фолькмара — музыканта менее известного, но оставившего яркий след в органной истории благодаря шести замечательным циклическим сочинениям, принципиально отличным от их «ровесниц» — трио-сонат Баха. В опусах Т. А. Фолькмара синтезированы многие характерные жанровые закономерности своего времени:

особенности большой северо-немецкой органной композиции, токкаты в манере «эхо», элементы концертного стиля. В этой главе монографии автор описывает увлекательные процессы отражения в органной сонате примет галантного стиля, утвердившегося на фоне уходящего барокко: в Италии второй половины XVIII века, их реализации в сонатном творчестве Б. Галуппи, а также воплощение немецкого варианта «чувствительно-го» стиля в шести сонатах К.Ф.Э. Баха.

Вторая глава «Романтическое бахианство в европейской музыкальной культуре» посвящена научному описанию «бахианства» как характерной тенденции, имеющей специфические особенности и в распространении, и в восприятии в разных странах Европы — Германии, Франции, Англии, Италии.

В этой главе «бахианство» раскрывается автором не только с позиций освоения концертного, но также учебно-дидактического репертуара, информационно-аналитического и издательского дела — то есть во всей полноте и многоаспектности процесса. «Бахианство» автор трактует как один из «триггеров» в формировании романтического феномена жанра.

Третья глава «Романтическая органная соната в Германии» — одна из ключевых, поскольку Т.Р.Бочкова исследует тонкие пути диалектики сохранения и одновременно радикальной трансформации барочной традиции в творчестве немецких авторов XIX века: от Ф. Мендельсона и А. Г. Риттера, представивших два вектора в развитии органной сонаты, до образцов «исторического модернизма» второй волны «бахианства» в творчестве М. Регера. В данной главе автор монографии уделяет специальное внимание описанию уникального программного творения — одночастной Сонаты-поэмы на 94-й псалом магдебургского композитора Юлиуса Ройбке.

В заключительной, четвертой главе «Романтическая соната для органа за пределами Германии» автор обращается к исследованию линий судьбы жанра в различных национальных европейских школах: Бельгии, Франции, Англии и Италии. Высоко профессиональный анализ единства общих закономерностей композиций и индивидуальных композиторских интерпретаций сонат сосредоточен на изучении образцов жанра, возникших на рубеже XIX-XX и в начале XX века. Вновь автор знакомит читателя с неизвестным материалом: в длинной череде имен композиторов-органистов — бельгиец Ж. Йон-

ген, француз А. Гильман, англичане Э. Элгар, Ч. В. Стэнфорд, итальянцы В. Петрели, П. Фумагалли, Э. Босси. На основании изучения известных и открытых заново органных партитур Т. Р. Бочкова воссоздает широкую панораму общих и локальных примет национального воплощения сольной органной сонаты — оперно-театральной в Италии, инструктивно-дидактической в Англии, темброво-красочной во Франции.

Материал монографии представляет убедительное обоснование того, что сольная соната для органа — один из магистральных жанров романтической эпохи, созданных для данного инструмента. Ее феномен отражает сохранение активного интереса композиторов к истории европейского органного искусства и прежде всего к музыке И. С. Баха, а также возможности свободной трактовки жанра. Это доказывает, что с композиторской, исполнительской, педагогической, исследовательской позиций сольная соната является одним из ключевых жанров органного искусства XIX века. Его образцы отразили возможность соединения канонического и светского, цикличности и одночастности, способность вбирать в себя черты самых разных жанров — от сюиты до симфонии и оперы, допустимость широкого стилевого и языкового диапазона.

Монография Т. Р. Бочковой основана на идеях и материалах докторской диссертации, которая вызвала в научном мире большой резонанс и высокую оценку ведущих в нашей стране исследователей, таких как Кириллина Л. В., Кривицкая Е. Д., Панов А. А., Гуревич В. А., Гирфанова М. Е., Сусидко И. П., Левая Т. Н. и другие. На защите диссертации разные ученые были единодушны в необходимости издания монографии — исследование должно быть внедрено в образовательный, научно-исследовательский, учебно-методический процессы.

Одно из серьезных достоинств монографии заключается в том, что она написана музыкантом, имеющим богатый концертный опыт органного исполнительства. Эта книга является логическим продолжением и обобщением активного творческого и педагогического процессов в деятельности автора. Поэтому закономерным стало примечательное качество книги: музыкальность «сквозит» в каждой странице, в каждой фразе этого высоко научного текста.

На основе изучения монографии Т. Р. Бочковой мы пришли к выводу о безусловной высокой теоретической и практической ценности исследо-

вания в воссоздании целостной картины органного искусства и ее серьезного значения для перспективы исследования жанра сонаты. Мы с уверенностью можем утверждать, что и мастера интерпретации органных сочинений и те, кто находится в начале пути постижения богатейших ресурсов «короля инструментов», а также исследователи его истории — найдут в книге много полезной информации и получат вдохновенные импульсы для постижения тайн органного искусства.

Список источников

1. Бочкова Т. Р. Сольная соната для органа: генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2024. 372 с.

Reference

1. Bochkova, T. R. (2024), *Sol'naya sonata dlya organa: genezis i sud'ba zhanra v yevropeyskoy romanticheskoy traditsii* [Solo sonata for organ: genesis and fate of the genre in the European romantic tradition], Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.

Информация об авторах

Т. Б. Сиднева — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики

В. Н. Сыров — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, научный сотрудник кафедры теории музыки

Information about the authors

T. B. Sidneva — Doctor of Cultural Studies, Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics

V. N. Syrov — Doctor of Art History, Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Researcher at the Department of Music Theory

Вклад авторов

Сиднева Т. Б. — разработка концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (состав-

ление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Сыров В. Н. — разработка концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Sidneva T. B. — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Syrov V. N. — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 27.10.2024; одобрена после рецензирования 13.12.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 27.10.2024; approved after reviewing 13.12.2024; accepted for publication 17.12.2024

