

Ученые записки

2025
3(54)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

НАУЧНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3

Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС77–47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30–36
Тел.: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@
gnedin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

Подписку на журнал
«Ученые записки
Российской академии
музыки имени Гнесиных»
можно оформить
на сайте Объединенного
каталога «Пресса России»
www.pressa-rf.ru
или по телефонам:
+7 (495) 680-99-71,
+7 (495) 680-94-65.
Подписной индекс — 91258

Подписано в печать
20.09.2025 г.
Печать офсетная.
Формат 70x108 1/16
Усл. печ. л. — 6,0.
Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз.
Цена свободная

Отпечатано в типографии
издательства «Российская
академия музыки имени
Гнесиных»

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2025

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Березин Валерий Владимирович
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Власова Екатерина Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Дауноравичене Гражина
доктор искусствоведения, профессор,
Литовская академия музыки и театра,
Вильнюс, Литва

Дулова Екатерина Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
Белорусская государственная академия
музыки, Минск, Беларусь

Зинькевич Елена Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор,
Национальная музыкальная академия
Украины имени П. И. Чайковского,
Киев, Украина

Кирнарская Дина Константиновна
доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Малинковская Августа Викторовна
доктор педагогических наук, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Науменко Татьяна Ивановна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Стоянова Иванка
доктор искусствоведения, профессор,
Университет Париж VIII, Париж, Франция

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Торопова Алла Владимировна
доктор педагогических наук, профессор, Институт
психологических наук, профессор, Институт
язычных искусств Московского педагогического
государственного университета, Москва, Россия

Цареградская Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Шеховцова Ирина Павловна
кандидат искусствоведения,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Щербакова Анна Иосифовна
доктор педагогических наук, доктор
культурологии, профессор, Московский
государственный институт музыки
имени А. Г. Шнитке, Москва, Россия

Scholarly papers

2025
3(54)

OF GNESIN
RUSSIAN ACADEMY
OF MUSIC
SCIENTIFIC PERIODICAL

ISSN 2227-9997 (Print)

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3

**Registration
certificate**

ПИ № ФС77-47706
issued by Russian Federal
Service for Supervision
in the Sphere of Telecom,
Information Technologies
and Mass Communications
(Roskomnadzor)
on December 8th, 2011

FOUNDER AND PUBLISHER
Gnesin Russian Academy of Music

EDITOR-IN-CHIEF
Irina S. Stogniy
Dr.Sci. (Arts), Professor

EDITORIAL BOARD:

Valery V. Berezin
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Ekaterina S. Vlasova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Gražina Daunoravičienė
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Lithuanian Academy of Music and Theatre,
Vilnius, Lithuania

Catherine N. Doulova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Belarusian State Academy of Music,
Minsk, Belarus

Elena S. Zinkevich
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy
of Music, Kiev, Ukraine

Dina K. Kirnarskaya
Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Psychology), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Augusta V. Malinkovskaya
Dr.Sci. (Pedagogy), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Ivanka Stoianova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
University of Paris VIII, Paris, France

Irina P. Susidko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Alla V. Toropova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Psychology),
Professor, Institute of Fine Arts of Moscow
Pedagogical State University,
Moscow, Russia

Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Irina P. Shehovtsova
Cand.Sci. (Arts),
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Anna I. Scherbakova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Culturology),
Professor, Schmittke Moscow State
Institute of Music, Moscow,
Russia

Editorial office address
121069, Moscow,
Povarskaya street, 30-36.
Phone number:
+7 (495) 691 30 78
E-mail: publishing@
gnesin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

О ЖУРНАЛЕ

«Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» — научное периодическое издание.

Журнал является собранием современных научных исследований в области музыковедения, в том числе новых его разделов, таких как музыкальная психология, музыкальная педагогика, музыкальная социология, музыкальный менеджмент. Основные задачи журнала — поддержка и популяризация исследований в области музыковедения, освещение новейших проблем и методик, систематизация и хранение информации.

ISSN 2227-9997

С 6 июня 2017 года журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук и на соискание ученой степени доктора наук ВАК при Министерстве образования и науки РФ.



ВЫСШАЯ
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

В журнале публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогика» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

Основными критериями отбора статей являются: их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, высокий профессиональный уровень изложения, а также соблюдение норм научной этики.

Рукописи проходят двойное слепое рецензирование. Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Статьи в журнале публикуются на безвозмездной основе. Плата за публикацию не взимается.

Периодичность издания — 4 номера в год.

Издание адресовано музыковедам-исследователям, преподавателям, студентам и аспирантам вузов культуры и искусства, а также всем интересующимся проблемами современного музыкознания.

Журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).



ABOUT THE JOURNAL

The journal "Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music" — scientific periodical.

The journal is devoted to contemporary musicological research including its new sections such as psychology and sociology of music and music management. The journal's main objectives are dissemination and support of musicological research, its new issues and methods, as well as filing and storage of appropriate information.

Since 6 June 2017 the journal is included into the list of peer reviewed editions where basic results of dissertations for Ph.D. degrees acknowledged by VAK — Ministry's of Education and Science Higher Attestation Committee — could be published.

The scientific articles published in the journal are in congruence with 5.10.1 "Theory and History" of Culture and Art" and 5.10.3 "Forms of Art (The Art of Music)" Art-criticism specialties, along with the 5.8.7 "Methodology and technology of professional education" Pedagogy speciality.

The main criteria for selection and accepting the articles are the following: accordance with the journal's area of expertise, scientific originality, significance and justifiability of scientific findings presented for publishing, highly professional level of presentment, and abiding the norms of scientific ethic.

The manuscripts undergo a double blind reviewing. The reviews are preserved in the editorial office for 5 years.

The articles are published on a reward-free basis, and no fee for publication is taken.

The journal is published four times per year.

The journal is addressed to musicologists, faculty members, students and post-graduates of Higher education institution in the field of Culture and Art, and to all interested in contemporary Musicology issues.

The journal "Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music" is included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Учредитель и издатель журнала — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (Москва).

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей — Publishers International Linking Association (PILA).

Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

PDF-версии статей хранятся на сайте <https://uz.gnesin-academy.ru/> в разделе «Архив» и распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



FOUNDER AND PUBLISHER

Journal founder and publisher — Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation).

The publisher is a member of the International Association of Publishers — Publishers International Linking Association (PILA).

The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

PDF versions of articles are stored on the website <https://uz.gnesin-academy.ru/> in the “Archive” section and are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Ирина Самойловна Стогний
доктор искусствоведения, профессор
E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Ответственный редактор

Вера Владимировна Садокова
кандидат искусствоведения
E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

*Технический редактор,
администратор веб-сайта*

Валерия Вячеславовна Кудряшова
музыковед

Корректор, SMM-менеджер

Ольга Олеговна Москвина
Кандидат искусствоведения

Почтовый адрес

121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36
Тел./факс: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief

Irina S. Stogniy
Dr.Sci. (Arts), Professor
E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Executive Editor

Vera V. Sadokova
Cand.Sci. (Arts)
E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

*Technical Editor,
Website Administrator*

Valeria V. Kudryashova
musicologist

Proofreader, Social Media Manager

Olga O. Moskvina
Cand.Sci. (Arts)

Address

121069, Moscow, Povarskaya St., 30-36
Tel./Fax: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Страница главного редактора</i>	7	ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО	
ИНТЕРВЬЮ		<i>Л. А. Бурякова</i>	
<i>Г. Б. Шамилли</i>		Александр Склярков.	
«О себе пунктиром»:		Памяти выдающегося баяниста	
беседа с музыковедом		(1949–2023)	85
Саидой Дашдамировой	10	<i>М. М. Подгузова</i>	
ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ		Екатерина Вальтер-Кюне	
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ		(1870–1931)	
<i>Т. Р. Бочкова</i>		Опыт исполнительского поиска	97
Органый синтетизм		МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ	
Жозефа Йонгена	35	<i>И. Е. Левашев</i>	
СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА		Формирование	
<i>Р. А. Малявкин</i>		оркестрового мышления	
«Акустико-пространственные		М. П. Мусоргского:	
миражи» О. Бочихиной:		Sonata in C-dur в четыре руки	
особенности музыкальной		как потенциальная Симфония in C	110
композиции	50	<i>Требования к статьям</i>	127
МУЗЫКА НАРОДОВ МИРА			
<i>Юй Вэньхан, А. С. Алпатова</i>			
О влиянии Одиннадцатой симфонии			
«1905 год» Д. Д. Шостаковича			
на творчество китайских композиторов			
конца 1950-х — начала 1960-х годов			
(по материалам современного			
музыковедения КНР)	62		

CONTENT

<i>Editor-in-chief's page</i>	7	PERFORMING ARTS	
		<i>Lyubov A. Buryakova</i>	
		Alexander Sklyarov.	
		In memory of the outstanding	
		accordion player (1949–2023)	85
INTERVIEW			
<i>Giula B. Shamilli</i>			
"About myself in dotted lines":			
a conversation with musicologist			
Saida Dashdamirova	10	<i>Marina M. Podguzova</i>	
		Ekaterina Walter-Kühne	
		(1870–1931)	
		Experience of performing search	97
FROM THE HISTORY			
OF FOREIGN MUSICAL CULTURE			
<i>Tatiana R. Bochkova</i>		MUSIC ARCHIVES	
Joseph Jongen's		<i>Ivan E. Levashev</i>	
organ synthesizer	35	Formation of M. P. Musorgsky's	
		orchestral intellection:	
		A Four-hand Sonata in C major	
		as a potential Symphony in C	110
CONTEMPORARY MUSIC			
<i>Roman A. Malyavkin</i>			
"Acoustic-spatial mirages"			
by Olga Bochikhina:			
features of musical composition	50	<i>Requirements for articles</i>	127
MUSIC OF THE PEOPLES			
OF THE WORLD			
<i>Yu Wenhong, Angelina S. Alpatova</i>			
About the influence			
of D.D. Shostakovich's			
Eleventh Symphony "The year 1905"			
on the works of Chinese composers			
of the late 1950s — early 1960s			
(based on materials from modern			
musicology of the PRC)	62		

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Третий выпуск 2025 года посвящен музыке XIX–XXI вв., разным ее периодам и направлениям в отечественной и зарубежной музыкальной культуре. Персоналии этого номера — композиторы и другие деятели искусства: музыковеды, исполнители, педагоги.

Номер открывается развернутым интервью «**О себе пунктиром**», в котором *Гюльтекин Шамилли* ведет беседу с видным деятелем музыкальной культуры Азербайджана, музыковедом Саидой Дашдамировой. Представленный читателю жизненный и творческий путь ученого раскрывает разносторонние свойства личности, чьи труды, будучи первыми в отечественной науке исследованиями музыки Ирана, стали важнейшим источником развития данного направления. Научные интересы, однако, охватывали и Турцию и арабские страны. Большое внимание Г. Шамилли уделяет семье и воспитанию С. Дашдамировой в музыкальной среде. Весьма емкую характеристику получают многочисленные педагоги, коллеги, родственники. Замечательно описаны яркие встречи с выдающимися музыкантами, филологами и философами, оказавшими влияние на формирование ее мышления.

Татьяна Бочкова в статье «**Органный синтетизм Жозефа Йонгена**» представляет творчество бельгийского композитора рубежа XIX–XX веков, чей универсальный талант складывался из характерных для того времени граней творчества: пианист, органист педагог и композитор. И в каждой сфере с эпитетом «превосходный» — именно так описывает его разностороннюю деятельность автор статьи. Европейская культура с ее разными композиторскими и исполнительскими школами обогащала Ж. Йонгена сильными музыкальными впечатлениями. “Sonata Eroica” (Героическая соната) для органа стала одним из самых ярких сочинений Йонгена. Автор статьи отмечает, что композитор использует монотематический принцип работы с материалом и романтическую поэмность. Стилевая эклектичность, присущая композитору, органично сочетает различные элементы.

Роман Малявкин в статье «**Акустико-пространственные миражи**» *Ольги Бочихиной: особенности музыкальной композиции» размышляет над сложными образами творчества композитора. Пространство, в котором будет звучать то или иное произведение, стало особым объектом внимания современных авторов, включающих его в творческий проект. Избранное пространство обладает определенными физическими свойствами и выступает в качестве инструмента, как, например, звуковая инсталляция*

«Колесо времени», использующая колесо обозрения в городе Чайковский. Опираясь на творческий и исследовательский опыт О. Бочихиной, автор статьи акцентирует важность такого аспекта, как взаимодействие звучания с пространством, поскольку сам композитор концептуализирует эту взаимосвязь.

Совместная статья **Юй Вэньхан** и **Ангелины Алматовой** «О влиянии **Одиннадцатой симфонии «1905 год» Д. Д. Шостаковича на творчество китайских композиторов конца 1950-х — начала 1960-х годов (по материалам современного музыковедения КНР)**» представляет хорошо знакомое сочинение в новом свете. Знакомство с творчеством Шостаковича в Китае, состоявшееся в 1958 году, было связано с его **Одиннадцатой симфонией**. Вдохновившись ею, китайские композиторы стали создавать собственные симфонии на революционные темы, воссоздавая героическое прошлое китайского народа. Автор рассматривает ряд сочинений, в которых используются революционные темы. Большую роль в развитии профессионального интереса китайской аудитории к творчеству Шостаковича сыграли и научные труды отечественных и зарубежных ученых, посвященные композитору. Автор статьи выделяет аспекты, особо интересующие китайских ученых: связь творчества композитора с политикой, анализ композиторских техник, в частности додекафонии.

Личность выдающегося музыканта, народного артиста РФ, лауреата ряда международных конкурсов, обладателя «Серебряного диска» фестиваля «Баян и баянисты», почетного Президента французской Ассоциации баянистов и аккордеонистов представляет **Любовь Бурякова** в статье «**Александр Скляр. Памяти выдающегося баяниста (1949–2023)**». Высокий аристократизм, яркий артистизм, природная интеллигентность и широкая эрудиция создали неповторимый исполнительский стиль выдающегося мастера. С большой любовью автор статьи описывает сложную палитру разнообразных эмоций, возникающих в процессе восприятия волшебной игры музыканта. Интерпретируя сочинение всякий раз по-новому, Скляр является пример неподражаемого мастерства. Превосходная степень, которую автор статьи использует в оценке исполнительской манеры музыканта, получает убедительное подтверждение в ссылаках на многочисленные высказывания современников.

Еще одной творческой судьбе, выдающейся арфистке, посвящена статья **Марины Подгузовой** «**Екатерина Вальтер-Кюне (1870–1931). Опыт исполнительского поиска**». Мастерство музыканта способствовало преобразованию упрощенного отношения к инструменту и становлению отечественного арфового исполнительства. Это явилось импульсом дальнейшего развития отечественного арфового искусства, достигшего существенного роста в творчестве последующих поколений исполнителей на этом инструменте.

О неоконченной фортепианной сонате размышляет *Иван Левашев* в статье «**Формирование оркестрового мышления М. П. Мусоргского: Sonata in C-dur в четыре руки как потенциальная Симфония in C**». Факт нередко трактуемого Allegro assai в контексте симфонической, а не фортепианной музыки осмысливается автором статьи, от заголовка (“Sonata in C-dur”) до намерения композитора создать четырехчастный цикл (Allegro assai — Andante — Scherzo — Allegro con brio). Рукописный источник служит основой текстологического анализа, являющегося опорой предлагаемой концепции. Автор различает даже «руку» Балакирева в рукописи Мусоргского. Особого внимания заслуживает анализ музыкальной фактуры сочинения, которая рассматривается не как фортепианная, а как оркестровая, переложенная для фортепиано в четыре руки. Подобный взгляд на произведение, с точки зрения автора, способен объяснить многие его особенности.

Дорогие друзья!
Редакция «Ученых записок»
приглашает всех авторов и читателей
посетить *другое пространство* журнала
на платформе VK (в контакте)!
Там вас ждет много интересного.
Можно нам писать, оставлять свои пожелания.
Ждем обратной связи!

Ваша Ирина Стогний

Интервью

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-10-34



«О себе пунктиром»: беседа с музыковедом Саидой Дашдамировой



Гюльтекин Байджановна Шамилли

*Государственный институт искусствознания, Москва, Россия,
shamilli@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2033-0587>*

Аннотация: Вниманию читателя представлен творческий и личный портрет советского азербайджанского музыковеда Саиды Фирудиновны Дашдамировой (р. 1951), автора диссертационного исследования «Пути исторического развития музыкальной культуры Ирана» (1984). В свое время оно было признано первым трудом, в котором выявлены важнейшие исторические типы музыкальной культуры Ирана от глубокой древности до современности, а также раскрыта природа и тенденции развития устойчивых для развития музыки XX века элементов музыкального языка. Проведенная беседа с С. Дашдамировой зафиксировала ценные сведения не только о самой личности — ученом и человеке, чья музыкальная судьба трагически оборвалась вынужденной эмиграцией, но и эпохе становления советского музыковедения в области изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Материалы беседы могут быть использованы при разработке проблем методологии современного этномузыкознания, вопросов культурно обусловленного слуха и процессов аккультурации народов СССР, а также для заполнения лакуны по истории изучения мировой музыкальной иранистики. Статья является частью подготавливаемого к изданию труда С. Ф. Дашдамировой в рамках проекта «Музыка в Культуре», осуществляемого на основе соглашения Государственного института искусствознания и фонда Ибн Сины.

Ключевые слова: Саида Дашдамирова, музыкальная культура, этномузыкознание, советское востоковедение, Иран, страны Азии и Африки

Для цитирования: Шамилли Г. Б. «О себе пунктиром»: беседа с музыковедом Саидой Дашдамировой // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. № 3. 2025. С. 10–34. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-10-34

Interview

Original article

"About myself in dotted lines": a conversation with musicologist Saida Dashdamirova

Giula B. Shamilli

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia,
shamilli@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2033-0587>

Abstract: The reader is presented with a creative and personal portrait of the Soviet Azerbaijani musicologist Saida Firudinovna Dashdamirova (b. 1951), the author of the dissertation research "The Paths of Historical Development of the Musical Culture of Iran" (1984). At the time, it was recognized as the first work that identified the most important historical types of Iranian musical culture from ancient times to the present day, and also revealed the nature and development trends of the elements of musical language that are stable for the development of twentieth-century music. The conversation with S. Dashdamirova recorded valuable information not only about the personality itself as a scientist and a person, but also about the era of the formation of Soviet musicology in the field of studying the musical cultures of Asian and African countries. The materials of the conversation can be used in developing the problems of the methodology of modern ethnomusicology, issues of culturally conditioned hearing and the processes of acculturation of the peoples of the USSR, as well as to fill the gap in the history of the study of world musical Iranian studies. The article is part of the work of S. F. Dashdamirova, which is being prepared for publication within the framework of the project "Music in Culture", implemented on the basis of an agreement between the State Institute of Art Studies and the Ibn Sina Foundation.

Keywords: Saida Dashdamirova, musical culture, ethnomusicology, Soviet oriental studies, Iran, Asian and African countries

For citation: Shamilli G. B. "About myself in dotted lines": a conversation with musicologist Saida Dashda-World. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(3):10-34. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-10-34

С аида Дашдамирова родилась 23 января 1951 года в Баку в семье музыкально одаренных родителей. Ее дед по матери Джамиль Амиров¹ был одной из ярких фигур в истории Азербайджана и дореволюционной России. В 1910 году он совместно с группой музыкантов записал в компании

¹ Джамиль Амиров (1875, Шуша — 1928, Гянджа). В ряде источников имя прописано как Машади Джамиль Амиров; прозвание «машади» в то время являлось знаком посещения шиитской святыни в Мешхеде (Иран) и добавлялось в документах к собственному имени, а не давалось при рождении ребенка.



Илл. 1. Джамиль Амиров
Pic. 1. Jamil Amirov

«Граммофон» несколько *мугамат*² и азербайджанских народных песен, а спустя год в Стамбуле приступил к изучению игры на уде и кануне, инструментам, которые позднее культивировал в родной культуре по возвращении на родину. Собственная манера игры Джамиля Амирова на азербайджанском таре, отмеченная на страницах османских газет, произвела в свое время сильное впечатление на слушателей, равно как и позднее его опера «Сейфульмудук» (1915) на жителей Елизаветполя (Гянджа) и Тифлиса (Тбилиси). Его музыкальные способности перешли сыну, Фикрету Амирову, выдающемуся советскому азербайджанскому композитору, а также старшей дочери — Шафиге Джамиль кызы Амировой³, превратившей профессиональное образование из-за травмы руки.

Музыкальные способности передались Саиде не только по материнской линии, но и от отца — Фирудина Дашдамирова⁴, обладавшего прекрасным слухом и голосом. Ошибочно записанное чиновниками имя «Фриду» сохранилось в документах его детей Саиды и Ризвана⁵. Предок рода Дадшдамировых, прославившегося на протяжении XX века именами ученых, музыкантов, экономистов и политических деятелей, был упомянут в переписи генерала Ермолова от 1832 года за № 1201 как Машади Даш-Тамир (ошибочно «Тимур»), житель шушинского квартала Саатлы [1, 217], [2]. Сам Фирудин родился во Владикавказе (Орджоникидзе) и до конца жизни сохранял теплые воспоминания об этом городе; Саида и ее брат Ризван получали во время учебы в Москве отцовские письма с его зарисовками видов этого города.

Переселившись в Баку после установления в Азербайджане советской власти, Дашдамировы пережили лишения, как и многие потомственные интеллигенты, потерявшие титулы и имущество. Потом наступила Вторая мировая война. На портале «Память народа» [3] читаем о танкисте воинской части «1456 сап»⁶ «Феридуне А. Даштамирове», выбывшем 20 марта 1944 года по причине госпитализации. Семейная память сохранила предание о том, что

² *Муғам* — многочастная жанровая форма устно-профессиональной музыки Азербайджана.

³ Шафига Джамиль кызы Амирова (1925, Баку — 2015, Лондон).

⁴ Фирудин Дашдамиров (1914, Владикавказ — 1999, Баку).

⁵ На протяжении всей жизни имя Дадшдамирова фиксировалось документально в разных вариантах как Ферудин, Феридун, Фиридун, что верно и для его фамилии — Дашдамиров, Даштамиров.

⁶ 1456-й самоходно-артиллерийский полк, преобразованный спустя четыре месяца (17 июля 1944 г.) в 379-й гвардейский тяжелый самоходно-артиллерийский.

его танк попал под обстрел и свалился в воду; сам же он был ранен в ногу и после того уже не вернулся на фронт⁷.

Судьба привела меня к Саиде, когда она работала педагогом в Азербайджанской Трудовой Красной Знамени государственной консерватории имени Узеира Гаджибекова⁸. За ее плечами были годы учебы в музыкальном училище имени Асафа Зейналлы (1966–1970), в московской консерватории (1970–1975), защита дипломной работы под руководством Б. М. Ярустовского (1974), два года работы в Туркменском государственном институте культуры (1975–1977)⁹ по подготовке местных кадров. После работы по распределению Саида перевелась в бакинскую консерваторию (1977), но даже начало семейной жизни ненадолго привязало ее к родным берегам. Между поступлением в аспирантуру московской консерватории (1979) и защитой кандидатской диссертации «Пути развития музыкальной культуры Ирана» (1984) были частые поездки в Москву для консультаций, поиска литературы, работы в библиотеках и архивах. Все это сопровождалось учебой на курсах персидского языка и получением диплома, а также совмещалось с написанием диссертационной работы. Так появился единственный в своем роде уникальный труд, содержание которого, вклю-



Илл. 2. Джамиль Амиров с азербайджанским таром
Pic. 2. Jamil Amirov with Azerbaijanian tar

⁷ По приказу Министра обороны СССР 6 апреля 1985 года к 40-летию Победы Ф. А. Дашдамиров был награжден Орденом Отечественной войны II степени. В Реквизитах документа ЦАМО хранится юбилейная карточка награжденных (шкаф 14, ящик 6, документ №78). В отчестве Дашдамирова допущена ошибка.

⁸ В тот день я получила в подарок раритетное тегеранское издание трактата о музыке *Бахджат аль-гулуб* «Красота Духа» (1968) — Саида передавала свою библиотеку коллегам и ученикам. Укладывая вещи в чемодан, она с юмором рассказывала о не самых радостных обстоятельствах жизни. В комнату вошел человек в белой фетровой шляпе с широкими полями: «Саидочка, я купил то, что ты хотела». Улыбка Фирудина, добрые голубые глаза врезались в память, как и слова Саиды: «Познакомься, это мой папа, ему восемьдесят лет!». Шла первая карабахская война (1992–1994) в только что обретшей независимость Азербайджанской Республике. Фирудин Дашдамиров умер в Баку 29 ноября 1999 года.

⁹ Об институте см.: URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Туркменский_государственный_институт_культуры (дата обращения: 23.06.2025).

чая аналитический раздел о *дастгах* «Шур» [4, 136–157], не повторилось ни в одной последующей работе по иранистике: в диссертационной работе автора статьи [5, 271–325] функциональный анализ был заменен методом, извлеченным из трактатов о музыке X–XV веков, по сути близким к теории Шенкера, а также к подходу, разработанному в трудах арабиста академика А. В. Смирнова на основе фундаментальных категорий теоретического мышления классической арабо-мусульманской культуры¹⁰.

Таким образом, завершенная по факту и предложенная в начале 1982 года на обсуждение (доработка и защита заняли два года) диссертация С. Ф. Дашдамировой стала первым в советской и российской науке исследованием по истории музыки Ирана от древности до современности. В том же году из печати вышла книга В. С. Виноградова [6], подарившего странам Азии небольшие по объему, но многотиражные исследования-представления их музыкальных культур.

В дискуссии на Секторе искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания участвовали известные музыковеды — И. Р. Болян, Н. Л. Черкасова, Д. А. Рустам-заде и историк А. Х. Вафа. Было вынесено постановление о актуальности диссертации, которая *«состоит в том, что она впервые в отечественной науке исследует узловые моменты истории музыки Ирана, раскрывает их художественную специфику, привлекая в ряде случаев фактический материал азербайджанской музыки, близкой к Ирану по своим культурным традициям. Это позволило ей выявить важнейшие исторические типы музыкальной культуры Ирана, раскрыть их природу и тенденции развития, показать их устойчивость и актуальность для музыки XX века»*¹¹. Помимо вышесказанного было подчеркнуто, что *«впервые в нашей науке автор выдвигает [на материале музыки Азии — Г. Ш.] идею функционального понимания тематизма и переменности как универсального принципа музыкальной драматургии... Обоснованность научных положений и выводов автора определяется лежащим в основе ее работы принципом историзма. Он позволил отчетливо проследить развитие музыкальной культуры Ирана от эпохи древности и средневековья до нашего времени»*¹².

Что стояло за этими словами, мы узнаем из беседы с Саидой Дашдамировой — скромным человеком, честным ученым и самоотверженной женой и мамой, чья музыкальная карьера неожиданно оборвалась в связи с вынужденной эмиграцией в 1995 году.

¹⁰ В понятие «арабо-мусульманская культура» вкладывается эпистемическое единство разных этно-конфессиональных традиций на землях, объединенных арабским языком, как *лингва франка* в области науки и культуры, и исламским правом как инструментом регулирования всех областей общественной и личной жизни.

¹¹ Архив Государственного института искусствознания. Постановление из Выписки Протокола заседания сектора Искусства стран Азии и Африки от 8 февраля 1984 года. Лист 5.

¹² Там же.



Илл. 3. Фикрет Амиров

Pic. 3. Fikret Amirov

С самого детства Саиду Дашдамирову окружал ореол известности по праву рождения в семье выдающегося композитора Фикрета Амирова (1922–1984). Народный артист СССР (1965), лауреат Сталинской премии второй степени (1949) и Государственной премии СССР (1980), Герой Социалистического Труда (1982), Амиров, как и многие другие бакинцы, жил большой семьей, в которую входили семьи его трех сестер, их мужья и дети. Последние ласково называли его «дайдайка», от *дайи* — «дядя» в словарном значении азербайджанского языка. В Баку, как и на всем Кавказе, между родственниками не существовало личного пространства. Если у кого-то случалась радость, она становилась всеобщей, и то же самое происходило в минуты горя — его искренне разделяли все. Раннее международное признание Амирова и его награды ложились шлейфом на всех членов семьи,

где племянницы и племянники занимали такое же место, как и его собственные дети. Впоследствии это отразилось на светлом характере Саиды — среда с первых дней рождения формирует человека, а искренняя любовь и доброта окружения не проходит бесследно, передаваясь из поколения в поколение как наследственная черта, которую трудно изменить.

Второй ее чертой была врожденная скромность, поэтому мы подошли к началу разговора с некоторыми трудностями. Нежелание Саиды «выпячиваться» не давали шанса получить интервью. Многократные уточнения цели нашей беседы сопровождались вопросами: что это за проект, как и в чем он будет выражаться.

БЕСЕДА

*Я просто муравей, который любит то,
что делает, и не делает то,
что не любит*

С. Д.: Только прошу тебя, не выпячивай ничего, это был не мой стиль жизни, пусть все будет пунктиром. Я не *celebrity*, я просто муравей, который любит то, что делает, и не делает то, что не любит (*смеется*). Я тебе доверяю, потому что мое доверие основано не на том, что ты родственница или не родственница, а на том труде, который ты сама вкладываешь, поэтому ты как грамотный современный человек все понимаешь, и твоя радость от нашей встречи была

для меня приятным сюрпризом. Просто ничего не преувеличивай. Если мой труд действительно ценный, он сам должен кому-то помочь, быть не «поворотным камнем», а ступенькой к какому-то следующему этапу.

Г. Ш.: Но все-таки Вас признали первым исследователем, написавшем именно музыковедческую работу о иранской музыке, ведь все предыдущие труды, за исключением статьи В. М. Беляева о персидских теснифах, не носили следов анализа самой музыки...

С. Д.: ... если хронологически это так — хорошо, ты же знаешь, что знание бесконечно. Ну что ж, давай твой первый вопрос.

Г. Ш.: Мой вопрос — о ранних музыкальных впечатлениях, которые сохраняет Ваша память.

С. Д.: Ну, знаешь, с одной стороны, это папа, который пел, он шушинец, во всяком случае имеет какое-то отношение к Шуше, Дашдамиров притом¹³. Папа очень хотел быть оперным певцом, он был очень восприимчив к музыке, но тогда было не до опер (он 1914 года рождения). В нашем доме было старое радио. Все наше детство и юношество по несколько раз в день звучали мугамы, но они не были мне близки и понятны. С самого начала русский язык был языком моего образования и образования моего родного брата. Потому как папа их пел и маме это нравилось, я относилась к этому очень уважительно. Они заставляли к чему-то прислушиваться. Однако авторитет дяди все время перебивал, они его любили и участвовали в его жизни. В 1949 году дядя получил награды за симфонические мугамы *Шур* и *Кюрд Офшары*¹⁴, они облетели весь мир. А потом была премьера оперы *Севиль*¹⁵, и это были очень сильные впечатления.

Г. Ш.: Папа пел без инструментального сопровождения?

С. Д.: Он просто пел и подражал, у него был отличный слух, хорошие голосовые возможности. Порой даже утомлял маму, потому что у нас была маленькая квартира. Ему это очень нравилось, он хорошо понимал и запоминал мугам. А у мамы в юности была травма руки, поэтому ее музыкальная карьера не состоялась. Она всех сестер вместе со своим братом [Фикретом Амировым] буквально «запихнула» в музыку.

Г. Ш.: Как сохранялась связь с Шушой?

С. Д.: Никак. Только разговоры.

Г. Ш.: Ваше музыкальное образование было связано со специальной музыкальной школой имени Бюльбюля?

¹³ Эта фраза косвенно указывала на то, что в семье за представителями этого рода закрепилось признание их музыкальных способностей; в детстве мне довелось быть свидетелем того, как представители рода Дашдамировых исполняют мугам во время застолья без инструментального сопровождения под вокальную имитацию тара рядом сидящими родственниками, столь же одаренными музыкально.

¹⁴ Ф. Амиров был награжден Сталинской премией II степени за симфонические мугамы «Шур» и «Кюрд Офшары» (1949).

¹⁵ Премьера оперы «Севиль» состоялась в 1953 году.

С. Д.: Нет, у меня не было такой роскоши. Мы жили на Монтино (один из районов, прилегающих к самому центру города, однако считавшийся окраиной в представлении бакинцев — Г. Ш.) вместе со средней сестрой моей мамы. Там находилась Восьмая музыкальная школа, в которой работал очень честный музыкант Ева Исаковна Плетницкая. У нее был в прошлом общий учитель с Фикретом Амировым, который поручил меня ей; и она со мной серьезно занималась, старалась, чтобы я приобрела навык игры в четыре руки, говорила с самого начала, что я буду учиться в московской консерватории — это звучало очень нелепо и даже смешно для меня. Ева Исаковна через четыре года стала директором 16-й музыкальной школы и забрала меня с собой, подготовила к концерту в филармонии, это был 23-й фортепианный концерт Моцарта. Очень хотела сделать меня пианисткой, старалась, чтобы я выигрывала каждую тему и стретту в сочинениях Баха, чтобы я выглядела на уровне, как племянница Фикрета Амирова — она все время что-то рассказывала, показывала. Но я была замкнутым ребенком, и сейчас не далеко ушла от этого, хотя приобрела необходимые формы общения.

Г. Ш.: Причастность к фамилии Амировых вызывала чувство дополнительной ответственности?

С. Д.: Дядя был уникальным самоотверженным человеком, он был не просто открыт всем, но и опекал сестер, а также племянников, которые росли без отцов. Одна из его сестер, Нурлана¹⁶, жила вместе с ним. В полудокументальном фильме, который вышел в декабре 2022 года, она дает самое точное интервью и описание Амирова, которое не перебивается эмоциями и личными привязанностями, оно почти объективно. Мы могли жить далеко, а он жил в центре города на улице Гуси Гаджиева в доме композиторов (у него была шестикомнатная квартира), однако при всех событиях он считал необходимым пригласить сестер с мужьями и детьми. Приезжал ли Хачатурян или Шнитке, Хренников или кто-то из Америки, он считал, что в субботу и воскресенье стол должен быть накрыт, а его племянники должны стараться расширять свои знания, быть причастными ко всему, что полезно. Поэтому у меня самые благодарные чувства к нему — он нас воспитывал в любви к музыке, к общению, расширению представлений, и мы начинали лучше видеть его талант, ценить его щедрость, часто оставались у него ночевать. А когда у него появилась дача, все то же самое происходило и там.

Г. Ш.: Это так типично для Баку — образование большой семьи вокруг яркой личности рода. Даже если человек ничего специального для этого не делает, его пример и образ поведения невольно влияют и воспитывают окружающих. В этом магнитном поле выстраивается образ жизни, который по умолчанию формирует этику взаимоотношений.

Вернемся к моменту после окончания школы...

¹⁶ Племянница Амирова, дочь его старшей сестры, по образованию химик, кандидат наук, работала в академическом институте, в настоящее время на пенсии.

С. Д.: ... это была бакинская школа № 160, которая дала мне высокий стандарт, потому что там было много евреев, там родился КВН, там нельзя было не читать Достоевского в 13–14 лет, нельзя было не знать Ромена Роллана. Как-то само собой разумеется, что в школе я должна была делать все, чтобы закончить ее на отлично. После восьмилетки я пошла в музыкальное училище. Дядя считал, что в училище я получу больше, чем в специальной музыкальной школе имени Бюльбюля. Он видел меня музыковедом. Я не была против, пианизм требовал того, чего я не могла бы дать. У меня длинные пальцы, хорошее образование, но я не могла работать часами и не считала нужным развиваться в этом направлении. Так я попала в музыкальное училище. Мне очень повезло, так как там находился титан — Захар Яковлевич Стельник¹⁷.

Я не больше приобрела любви к музыке в Москве, чем когда Захар Яковлевич в Баку рассказывал о ней в своей необыкновенной манере

Г. Ш.: Да, это знаковая фигура. Бабушка всегда его вспоминала¹⁸.

С. Д.: Правда? Очень харизматичный человек, очень талантливый, с феноменальной памятью. Он гениально преподавал гармонию, музыкальную литературу, приобщил меня и мою подругу¹⁹ к своей потрясающей библиотеке. У него была многотомная история Франции и французской революции. Мы брали и читали, разбирались в этих Фуше²⁰, в жизни до взятия Бастилии и после. Он оказывал мощнейшее влияние на всю нашу группу, считая, что она одна из самых лучших, хотя были и те, кто не ловил звезд с неба, а просто старался. Мы захлебывались от работы и желания больше знать, которым он нас заражал — работать каждый день, играть секвенции любой сложности по секундам и по терциям. Он развил в нас такую технику, которая даже не понадобилась позднее в Москве. Я не боялась ни гармонии, ни теории гармонических стилей. Захар Яковлевич настолько избавил меня от страха перед всеми последовательностями и добился такого автоматизма, что до сих пор, когда

¹⁷ Стельник Захар Яковлевич родился 23 июня 1915 в Баку. В 1945 окончил Азербайджанскую консерваторию по классу композиции Б. И. Зейдмана (ранее занимался у П. Б. Рязанова и Л. М. Рудольфа). В 1934–1941 и 1945–1973 гг. преподавал в музыкальном училище и музыкальной школе-десятилетке при Азербайджанской консерватории. В 1942–1945 гг. стал художественным руководителем самодеятельности Каспийской военной флотилии. С 1948 года — лектор Азербайджанской филармонии. См.: URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/116279/Стельник (дата обращения: 23.06.2025).

¹⁸ Дурдана Шамилова (1913–1989, по отцу Садикова (Садыхова), по матери Хаят) — певица, педагог, основатель нотно-музыкального отдела Национальной библиотеки Азербайджана имени М. Ф. Ахундова.

¹⁹ Виолетта Борисовна Стеклова — музыковед, преподаватель теоретических дисциплин в Сумгаитском музыкальном училище имени Султана Гаджибекова и специальной музыкальной школе-десятилетке имени Бюльбюля.

²⁰ Фуше, Жозеф (1759–1820) — французский политический и государственный деятель.

я аккомпанирую дочерям (одна играет на скрипке, другая поет), мне не сложно модулировать и импровизировать.

Г. Ш.: А к какой музыке душа тянулась в тот период?

С. Д.: Фон был все время азербайджанский, муғам всегда был частью жизни, даже если бы я этого не хотела. Потому что я жила в семье, и эта семья все время слушала муғам, и только по вечерам, когда смотрели какой-то фильм, можно было избежать этого. Муғам становился все более близким, более понятной становилась и связь с музыкой Амирова, потому что он тоже играл на таре и говорил этим языком. Но он перешел на европейские рельсы, и это помогало мне видеть связку азербайджанско-переднеазиатского симбиоза.

В Москве я приобрела любовь к музыке не больше, чем когда Захар Яковлевич в Баку рассказывал о ней в своей необыкновенной манере. Он был дальним родственником Чайковского, я не помню его родословную, кто-нибудь другой, наверное, расскажет лучше. Мы должны были играть все темы, пропевать все партитуры, что, наверное, было необязательно. Вот так засела европейская музыка, а азербайджанской не могу похвастать — популярная музыка Кара Караева, балет «Семь красавиц» был на слуху. У нас кроме радиотелевидения ничего тогда не было.

Г. Ш.: Наверное, писались курсовые работы...

С. Д.: Курсовых не помню, а практических занятий было много. Елена Дорошенко была мастером по развитию слуха студентов и методам записи двух-трехголосных диктантов. Нам не надо было даже обладать природным талантом.

Г. Ш.: И фактически при такой подготовке было легко поступить в консерваторию. А была дилемма — бакинская или московская?

С. Д.: Не было. Меня готовили в Москву. Все говорили, что надо попробовать, и на всякий случай еще поступить и в бакинскую консерваторию.

Г. Ш.: И Вы знали, к кому пойдете учиться?

С. Д.: Нет. Мы даже не знали из чего «состоит» московская консерватория. Сын наших соседей зашел туда, все разузнал и прислал информацию.

Г. Ш.: Трудно было на экзаменах?

С. Д.: Даже в Баку я не считала бы, что мне все открыто. Амиров не был таким авторитетом в консерватории. В любом случае был страх по поводу экзаменов, конкурса, и по поводу того, какие там факультеты — это было сложнее того, что ты себе представляешь. Композиторское отделение включало и музыковедческое. Поэтому были одинаковые требования для композиторов и музыковедов, нужно было сочинять по гармонии... Захар Яковлевич дал бесстрашие в гармонии. И когда на экзамене надо было описывать Четвертую симфонию Чайковского, я обрадовалась, потому что до современной музыки мы с ним не добрались. А по фортепиано меня подготовили с лихвой. Нужно было сыграть свою программу, она была *advanced*. Меня взяла педагог на букву Н., ученица Нейгауза, квалифицированный пианист из его школы. Я подума-

ла, что тот труд, который в меня вложила Плетницкая Ева Исаковна, позволил мне попасть к хорошему педагогу. Но трудиться на нужном уровне я не могла, и она это вскоре поняла.

Я увидела музыкальный цвет Советского Союза, который потом больше не повторится

Г. Ш.: В каком году Вы поступили?

С. Д.: В 1970, и училась по 1975.

Г. Ш.: А завершили с дипломной работой по ...

С. Д.: ... Турции.

Г. Ш.: Как возникла эта тема?

С. Д.: В 1974 году нужно было выбрать дипломную тему. У нас была очень сильная группа. Чередниченко²¹ написала свою дипломную работу на третьем курсе и по сути писала второй диплом. Это была очень обаятельная и яркая личность. И она была не единственная звезда на факультете. В их свете я ощущала себя середняком, который вытягивает за счет работы. Но были студенты, готовые к титанической работе, глобальному осмыслению, они были на моем курсе.

Я увидела музыкальный цвет Советского Союза, который потом больше не повторится. Мы ходили на выпускные экзамены Третьякова и Спивакова, Башмета. Среди них были те, кто уезжал на конкурсы и больше не возвращался в Москву. Ростропович встречал нас каждый день и своей ароматной надушенной рукой здоровался с каждым. Мне повезло застать время, когда Коган в консерватории ходил среди студентов. Я попала в уникальное время, как будто меня перенесли из одного мира в другой, а потом в третий. Атмосфера очень способствовала работе. И вот проскользнула тема.

Интерес к Востоку начинался в 1973 году. Я подумала, может, взять тему по Амирову, но потом поняла, что мало знаю музыкальный Азербайджан и не смогу выделить структуру, фразировку, лады, поэтому при написании курсовых работ по Амирову взяла только ракурсы оркестровки или гармонизации. Когда же сказали, что есть выбор между Турцией, арабскими странами и Ираном, решила, что их можно объединить — у меня тогда еще не было ясного понимания, и меня закрепили за этими темами.

Г. Ш.: На какой это было кафедре?

С. Д.: На кафедре советской музыки, которая предлагала обратить внимание на Восток. Там работала такая харизматическая личность, как Борис Михайлович Ярустовский, а его ассистенткой была Елена Борисовна Долинская. Она редкий человек и музыковед, любящая выручать, помогать, она любила

²¹ Татьяна Васильевна Чередниченко (1955–2003) — доктор искусствоведения, российский музыковед, культуролог, критик, журналист, член Союза композиторов СССР.

студентов и свою специальность, очень светлый человек. Ярустовкий раз в год давал какую-нибудь лекцию, а Долинская была мастером на все руки, вела и лекции и курсы, помогала ему в том, чтобы его аспиранты или дипломники продвигались. Он сам присутствовал номинально: был за рубежом или занимался научными работами, а работу вела его ассистентка. Как-то она мне сказала: «если ты с Востока, может быть, попробуешь, все равно об этом ничего нет». И когда я взялась за Турцию, оказалось, что где-то работал некий Рустам-заде²², который тоже интересовался этой темой. Не знаю, жив ли он сейчас.

Г. Ш.: Заур Рустам-заде музыковед, он ушел из жизни. Его супруга Диляра Рустам-заде²³ работала вместе с ним в Государственном институте искусствознания.

С. Д.: Борис Михайлович сказал мне, что если ты хочешь заниматься этой темой, тебе нужно найти всех, кто имеет об этом какое-то представление. Дал программу и передал меня Елене Борисовне. Она передала мне контакты Министерства культуры, где работал Рустам-заде. Я пошла туда, однако все прошло очень официально, и я не ждала особой помощи, понимая, что это закрытая область, поэтому решила начать с того, что можно было сделать самой.

Я прочитала все, что было в библиотеке консерватории и в других местах. Потом оказалось, что у Фикрета Амирова была партитура оратории Сайгуна²⁴, и я решила, что часть моей работы может быть посвящена этому композитору.

Г. Ш.: Как могло случиться, что Вы жили с ощущением, что Сайгун Вам более понятен, чем Амиров, и что познаний в азербайджанской традиционной музыке меньше, чем в турецкой? Это логически не увязывается в голове.

С. Д.: Здесь, возможно, и нет никакой логики (*смеется*), потому что требования в Азербайджане более нацелены на то, как анализировать, а мои уши не были готовы к этому.

Г. Ш.: Но Вы же могли рассчитывать и на помощь Амирова, на подсказки, хотя бы чисто технические — по ладам и прочим тонкостям.

С. Д.: Что Вы! У него не было времени, он был погружен в свое творчество, писал, а я не считала, что мои уши готовы слышать эту красоту. По турецкой же теме нужны были не глубины, на это не было бы и времени за полтора года. Это было не то чтобы легче, а менее подвержено ошибкам, чем я допустила бы с музыкой Фикрета Амирова.

²² Заур Паша оглы Рустам-заде — российский музыковед, сотрудник Государственного института искусствознания, автор диссертационной работы «К вопросу становления новой композиторской школы Турции», защищенной на ученую степень кандидата искусствоведения в Москве в 1979 году.

²³ Диляра Айдыновна Рустам-заде (1944–2012) — музыковед, исследователь музыкального фольклора Турции и классической пакистанской музыкальной традиции *кавалли*. Ее имени посвящена монография о иранской классической музыке. См.: Шамилли Г. Б. Классическая музыка Ирана: правила познания и практики. М., 2007. 447 с.

²⁴ Сайгун Ахмед Аднан (1907–1991) — турецкий композитор, музыковед, педагог.

Г. Ш.: Простой и понятный ответ. Я слышала нечто похожее от ученых, занимающихся другими областями науки. Значит, Сайгун...

С. Д.: ... и не только, там было пять композиторов. Ноты доставали с трудом, иногда при них были и записи, но не всегда. Были трудности с материалом, конечно. Помогали бакинцы, в том числе те, которые учились в московской консерватории на других факультетах. Работа имела ограничения по объему, и то, что я написала, было вполне достаточно, чтобы защититься. Я обрисовала общую картину. Мне не нужны были истоки, тюрки Сибири, что-то далекое. Мне казалось, что традиция формировалась уже в период покорения Византии. Помнится, я так и выстроила работу, сделав преамбулу к ней, начиная с XV века, с захвата Константинополя и смешения с местными культурами — там был суфизм и другое. Я решила обрисовать эту мозаику, но поскольку нужно было показать теоретический аспект, не только историко-культурный, попробовала сделать аналитические этюды.

Г. Ш.: Значит, был запрос на турецкую композиторскую музыку?

С. Д.: Да, Заур Рустам-заде защитил позднее диссертацию по турецкой композиторской школе. Он ездил в Турцию по линии Министерства культуры, у него был доступ к материалам. Я же готовилась к Ирану, и мне в министерстве оформили командировку, но обстоятельства февральской революции²⁵ помешали.

*Я понимала, что мне могут помочь
специалисты из параллельных
сегментов культуры*

Г. Ш.: Наверное, защита дипломной работы прошла на отлично.

С. Д.: Не помню, нужно посмотреть документы в архивах. Но даже если это была бы четверка, она была бы настоящая. Хорошо было бы посмотреть обсуждение.

Прежде чем броситься в музыкальные исследования, я всегда шла от более широкого контекста — от культуры и политики, работала с журналом «Народы Азии и Африки», это был мой учитель. В Москве еще не была выработана методология в области изучения турецкой музыки, поэтому я понимала, что мне могут помочь специалисты из параллельных сегментов культуры. И тогда я подумала, что мне нужно пойти на кафедру тюркологии Института стран Азии и Африки, где нашла этот журнал. Я выписывала его, была влюблена в этих исследователей, в их подходы, изучала все самостоятельно, много читала. Меня некому было учить, поэтому я искала методологию, которая была бы приемлема.

²⁵ Речь о Иранской исламской революции, за которой в начале февраля 1979 года последовало упразднение монархии и установление новой государственной модели управления.

Г. Ш.: Это будто про мою жизнь, хотя сколько уже было сделано до меня в этой области! Я училась методологии на востоковедном семинаре «Культура как способ смыслополагания» у филологов и философов²⁶. Когда я видела исследовательские группы по русской или же западноевропейской музыке, как они обсуждают общие проблемы, возникало чувство одиночества. Музыкальный Восток в лучшем случае собирался на конференциях и был всегда таким разным, что объединиться со специалистами по юго-восточной или другой Азии не представлялось возможным, это были разные миры.

С. Д.: Это ужасное чувство, когда не можешь порадоваться, ведь радуешься, когда видишь понимание. Этого в Москве не было, приходилось первой прокладывать путь; не было и в Баку, там была отстраненность, отчего я замкнулась в себе.

Г. Ш.: Когда Вы впервые переступили порог ИСАА?

С. Д.: На четвертом курсе, когда нужно было определяться с темой, чтобы на пятом писать и показывать фрагменты работы. Я еще тяжело заболела и стала хроником на всю жизнь, сидела на аспирине до конца своей учебы. Иммунитет не справился — зимой было минус 20–25 градусов. Мама приезжала на моем третьем курсе, а я окаменела настолько, что не могла двигаться, и меня отправили в какой-то загородный медицинский центр на лечение. Было роскошью работать в полную силу. Я приехала в Москву здоровым человеком, а уезжала поломанным навсегда.

Подготавливая работу, я решила, что попробую показать палитру этнографических, культурологических аспектов, пока у меня готовились тексты по музыкальному анализу этой музыки.

Г. Ш.: Писать дипломную работу за один год с нулевой позиции...

С. Д.: Я даже печатать не могла, эта пальцевая способность вернулась ко мне после того, как я поступила в аспирантуру. Косвенно я понимала, что должна быть большая библиография, поэтому были описаны Сельджукиды, их придворная жизнь, фольклор. Московская консерватория была хороша тем, что если ты что-то захочешь найти, всегда это обнаружишь. Там были фольклорные записи тюркских народов. По ним я могла о чем-то судить: о структурах, о наличии или отсутствии периодичности. Это была мозаика, которая должна была привести меня к композиторской школе. Потом, когда я перешла в иранистику, мне этот материал вообще не понадобился, и я подарила свою работу коллеге по бакинской консерватории Лале Мехтиевой, выпускнице Гнесинского института.

В те годы в Ашхабаде открылся институт культуры, куда меня направили из консерватории, и там я застряла на два с половиной года.

Г. Ш.: А Ваши родители?

²⁶ Семинар проходил в Российском Государственном Гуманитарном Университете с середины 90-х годов XX века при участии выдающихся ученых, учеников Ю. М. Лотмана, Н. О. Османова, В. С. Сегалья и других. Там же разрабатывался тезис о вариативности механизмов смыслополагания, которые лежат в основании типов рациональности (ак. А. В. Смирнов).

С. Д.: Они не могли не разрешить, а мне не хотелось терять возможность такого опыта. Тогда нужно было отработать три года, но я отработала два с лишним, была уже обручена с моим будущим мужем, будущим врачом, и мы вскоре поженились.

Г. Ш.: Где Вы жили?

С. Д.: В самом Ашхабаде. В Туркменской республике не было институтов музыки; первый — институт культуры²⁷, и единственный тогда композитор — Чары Нурымов. Надо было преподавать все музыкальные предметы — анализ формы, музыкальную литературу. Не было кадров. Надо было их выращивать. Когда я впервые вышла из самолета, меня автоматически отбросило обратно. Администрация скрывала температуру, потому что выше пятидесятиградусной жары нельзя было работать, а при сорока градусах и выше нужно было платить надбавку за отработанные часы. Я часто приезжала в Москву в 1975–1976 годы и на все каникулы уезжала в Баку, хотя мои родители нашли в Ашхабаде Дашдамировых, ответвление дальних родственников, которые застряли там давно, даже попали в землетрясение, потеряли детей и родных в 1948 году, остались без потомства. Они взяли меня под свое крылышко.

Мы работали в институте по многу часов, вели множество предметов, обучали огромное количество студентов. Надо было все упрощать и приспосабливать, разжевывать, быть мастером на все руки. Это была прекрасная школа и одновременно огромная пропасть между тем, откуда я приехала, и куда потом попала. В сравнении с бакинской консерваторией, где работали Абезгауз, Шейн, а перед ними были Зейдман и другие, тоже была большая разница.

Г. Ш.: В каком году Вы вернулись домой?

С. Д.: В 1978, если не ошибаюсь, приступила к работе в бакинской консерватории. Мне предложили предметы, которые не хотели вести другие преподаватели, например, курс «Введение в музыковедение», он подразумевал междисциплинарный уклон. Когда я уже училась в аспирантуре московской консерватории, меня пригласили работать в лабораторию...

Г. Ш.: ...музыкальных инструментов, где мы и встретились впервые, и Вы пригласили меня к себе домой и подарили персидский трактат о музыке.

А как возникла иранистика?

С. Д.: В 1980 году я подошла к Израилю Владимировичу Нестьеву. Поскольку он работал и в московской консерватории, и в институте искусствознания, я подумала о том, чтобы продолжить аспирантуру в ГИИ. Именно туда я ездила к нему в последние годы учебы. В 1980 родила первую дочь Амину, и был потом год перерыва.

Г. Ш.: Кто повлиял на выбор этой темы?

С. Д.: Это было как-то связано с Министерством культуры, это там обсуждалось. Они сказали, что Турцией уже занимается другой специалист, Рустам-заде. Арабистику я не хотела, не видела себя в ней, это много стран, все

²⁷ Речь идет о Туркменском государственном институте культуры, созданном в 1972 году.

разные по языку, несмотря на классический арабский. А по Ирану я знала, что есть большой востоковедческий отдел в Москве. Там можно черпать, консультироваться, читать...

Г. Ш.: ... Брагинский, Пригарина, Османов...

С. Д.: ...и уникальная библиотека. Все собиралось, изучалось в 1970–1980 годы. В иранистике была потребность, и Израиль Владимирович сказал, что лучше пойти туда... и чтобы я собрала материал и убедилась, что все это состоится.

Г. Ш.: Саида, извините, что перебиваю, но мне даже во сне не могло бы присниться, что Израиль Владимирович мог стать Вашим руководителем по иранской теме — Изабелла Еолян, Михайлов...

С. Д.: ...какой из двух — Дживани Константинович?

Г. Ш.: Да...

С. Д.: ...так его не было тогда, он приехал позднее...

Г. Ш.: И вот наступил 1979 год.

С. Д.: Да, и я стала судорожно работать над материалом и искала оправдание этому выбору, ведь ничего не было. При этом была потребность хотя бы в одном специалисте по Ирану. Были специалисты и по Японии, и я даже рассматривала это, но мне не удалось попасть на языковые курсы, а на *фарси* меня сразу взяли. Я должна была закончить курсы, научилась писать и читать. Это было в Баку, потому что я не могла долго отсутствовать дома... семья, ребенок, поэтому учила язык в Баку. Язык — это была часть моей жизни. Получила диплом.

Г. Ш.: Здорово.

С. Д.: Без этого какой бы из меня вышел специалист. Это же диссертация, а не школьная работа, нужно было разбираться в культуре. Она уникальная. Я изучала ее и по всей европейской литературе. Был большой объем материалов, но требования для диссертации — это конкретика. Я не фольклорист и не исследователь устной традиции, а музыкально более европейски ориентированный человек. Мне приятны все мотивы, но в сравнении с музыкантами, которые выросли в Баку, впитали в себя, и имели какие-то азы анализа, я чувствовала себя чужим человеком, и приходилось преодолевать себя²⁸.

Г. Ш.: Вы очень строги к себе...

²⁸ В Азербайджанской государственной консерватории имени У. Гаджибекова преподавался предмет «Основы азербайджанской народной музыки», вменявший в обязанность каждому студенту историко-теоретического факультета не только знать *лады-макамат*, но и уметь сочинять в них небольшие пьесы с использованием характерных каденционных оборотов. Эта практика прививала навыки глубокого постижения ладовой системы не только в пределах азербайджанской, но и всей западноазиатской традиции, включая иранский *аваз-дастгах*, позволяла без особого труда сравнивать и распознавать *макам* в том или ином звучащем образце народной и профессиональной музыки. Естественно, что выпускники московской консерватории и других российских вузов не владели этими знаниями в виду отсутствия такого предмета, так же, как и выпускники Азербайджанской или Узбекской консерваторий не могли приобщиться к древнерусской музыке и тому, что включало это понятие.

ИНТЕРВЬЮ

С. Д.: Ты же исследователь и понимаешь, что нужно отвечать за то, что делаешь, нужно что-то дать людям, чтобы не быть поверхностным.

Г. Ш.: Мы могли бы сейчас завершить, чтобы потом вернуться к этому моменту и подробнее поговорить о диссертации и о книге В. С. Виноградова, что она дала...

С. Д.: ...ничего... я попросила о встрече, и он принял меня. Но мне он ничего не предоставил, потому что сам работал над книгой.

Г. Ш.: Я думала об этом совпадении...

С. Д.: ...если говорить откровенно, в то время я переживала очень трудные годы после рождения дочери, особенно 1983–1984. Я не отвечала всем задачам жены, и в семье произошел разрыв, который мы восстановили только через несколько лет. Потом родилась вторая дочь, но 1984 год защиты диссертации был самым трудным. Я была научена в Москве работать, невзирая ни на что, поэтому на этом фоне даже не очень интересовалась Виноградовым. Это было для меня на обочине, не нужно было ничего сравнивать, потому что я могла выбрать свою траекторию.

ОГЛАВЛЕНИЕ	
ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. КУЛЬТУРА ИРАНА В ДРЕВНОМ И СРЕДНЕВЕКОВОМ ПЕРИОДАХ.	
§1. Культура Ирана в древнюю эпоху	11
§2. Культура Ирана в средние века /III–середина XII вв./	27
§3. Музыкальная культура Ирана второй половиной VII–начала XIII вв.	47
ГЛАВА II. КУЛЬТУРА ИРАНА В НОВОЕ И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ.	
§1. Культура Ирана в новое время /середина XII–начало XX вв./	55
§2. Культура Ирана в новейшее время /с 1917 г./	71
ГЛАВА III. ИРАНСКОЕ ДЕСТГАХ	97
§1. Связь дестгаха с национальной эстетикой	102
§2. Интерпретируемость и отражение в ней поэтической метрики	107
§3. Современная ладовая система иранской музыки	111
§4. Специфика иранского дестгаха как жанра	122
§5. Композиция дестгаха шур	126
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	157
Приложение I. Сноски и примечания	163
Приложение II. Нотные примеры	167
Приложение III. Библиография	198

Илл. 4. Оглавление диссертации С. Ф. Дашдамировой «Пути исторического развития музыкальной культуры Ирана»

Рис. 4. Table of Contents of the Dissertation by S. F. Dashdamirova "Ways of the Historical Development of the Musical Culture of Iran"

Преподавая в бакинской консерватории, я думала, что студентам нужно заниматься не только своей национальной темой, но и шире

В это время я уже преподавала курс по музыке Азии, Африки и Латинской Америки в бакинской консерватории. Была увлечена японской культурой, Юго-Восточной Азией, было много материалов, пластинок, живой музыки, и я занималась тем, как преподнести идею, которую мне подарил Дживани в Баку. Он сказал мне: «Можешь взять мою программу и сделать на ее основе свою».

Г. Ш.: В каком году Михайлов приехал в Баку? Я помню его лекцию в 1986-м на втором курсе консерватории...

С. Д.: ... он появлялся и раньше. Наверное, был на конференции, мы встречались на разных международных конференциях, кажется, в Самарканде в 1978 году.

Г. Ш.: Первая встреча состоялась там?

С. Д.: Думаю, что нет. Наверное, Нестьев порекомендовал. Помню, он сказал, что-то такой-то человек организует группу в консерватории. Я не знала,

каким ученым был Дживани Михайлов, но он разбирался хорошо в конъюнктуре и ситуации, очень поддерживал меня, включал в любые конференции, был принят в Министерстве культуры, его знали как специалиста по Востоку. Ему нужен был такой специалист по Ирану, это объединяло усилия... Было видно, что он относится ко мне положительно, с доверием, во всяком случае мне так казалось. Советовал, где что достать. В то время Израиль Владимирович был очень занят, а помощницы Михайлова делали все очень быстро. Они держали меня в курсе событий на расстоянии. Я могла позвонить ему домой, если вдруг не получалось что-то найти. Все было взаимоуважительно и доверительно. Нельзя снимать со счетов их большую поддержку, помощь в закреплении меня за Востоком. В том числе и с образовательной программой. Преподавая в бакинской консерватории, я думала, что студентам нужно заниматься не только своей национальной темой, но и шире, что я смогу быть оплотом для расширения азиатских исследований.

Г. Ш.: Мы подошли к моменту, связанному с институтом искусствознания, и я хотела бы окунуться в то время. С одной стороны, у меня на руках документы и стенограммы. С другой — я сама застала время, когда ученый секретарь Григорович уникально стенографировал своим аккуратным почерком все заседания сектора Искусства Азии и Африки и потом отдавал текст в набор. Благодаря ему сохранилась не только история обсуждения Вашей работы, но и история Сектора искусства стран Азии и Африки в целом. В то же время живы Ваши воспоминания. Интересно, насколько они совпадают с тем, что записано в протоколах.

С. Д.: И ты могла бы мне по ним напомнить о том, что происходило...

Г. Ш.: Вашими рецензентами были Вафа, Еоян, Черкасова, Рустам-заде. Институт был центром по азиатским музыкальным исследованиям не только в России.

С. Д.: Институт искусствознания был, конечно, потенциально глубже просто образовательных учреждений. Тогда я еще не осознавала этого, масштаб, ресурсы, и все ученые вместе могли способствовать глубине. Это видится спустя время.

Г. Ш.: Но в статьях, посвященных юбилейным датам музыковедов, к сожалению, не говорится о том, сколько было сделано, написано и защищено диссертаций в нашем институте. Встречаются искажения по теме основоположников советского музыкального востоковедения, как будто не было Гаджибекова, Беляева, Успенского, Асафьева, который уделил внимание Востоку, Шахназаровой, автора концепции двух ветвей профессионализма Востока и Запада, Еоян, автора монографий по арабской музыкальной традиции. Разве музыкальное востоковедение является новым направлением российской гуманитарной науки? А 1970-е? Вспомним «Трибуны» азиатских народов, на которых выступали наши ученые, борьба с колониализмом в науке... И пространство искусства *макам*, ведь оно долгое время считалось народной музыкой — сколько таких обобщений мы читаем в аннотациях

к пластинкам, и как трудно было перевести это понятие в русло профессионального музицирования, равного тому, что было на Западе в периоды классицизма и так далее.

С. Д.: Появилась возможность суммировать и обобщать специфику музыкальных традиций большими пространствами и регионами. С позиции времени становится все виднее — и ошибки, и намеренное игнорирование, которые имели место. У многих были свои плюсы и ограничения. Изабелла Рубеновна была очень честным человеком и никогда не обещала того, что не могла дать, мне кажется.

Г. Ш.: Собирая материал для новой книги, я обнаружила в мае 2022 года в архивных документах института, что она помогала Груберу в работе над «Всеобщей историей» — древним периодом, будучи педагогом консерватории до 1969 года, а потом перешла работать в ГИИ.

С. Д.: Когда в консерватории возникла кафедра музыки Азии и Африки, стало понятно, как будут делиться региональные интересы между специалистами, а музыка народов мира — это была абстракция. Конечно, было желание охватить все. Хотелось после Ирана окунуться в Дальний Восток, там столько всего интересного! Я не видела себя в глубинах теории *дастгах*, мне не дали эту технику, а переучиваться не могла. Хотелось знать и делать больше, чтобы дать умным людям раскрыть свои горизонты. Вот цель, которую я ставила, преподавая в бакинской консерватории, и начала работать в этом направлении.

Г. Ш.: Давайте вернемся к диссертации, к началу работы над ней. Правильно ли я поняла, что Амиров не вмешивался, или он помогал с материалами? В тот период Виноградов приезжал в Баку к Бахраму Мансурову²⁹ и с его слов и наигрышей писал книгу о классической традиции иранской музыки. У Вас были встречи с ним?

С. Д.: Во-первых, Амиров поддержал эту тему, так как понимал, что без пересечений ни одну культуру понять нельзя. Это была вдохновляющая поддержка. Он направил меня к нему (*к Мансурову*) и не только — знакомил со специалистами по коврам, с Лятифом Керимовым³⁰, но я не воспитывалась в Баку в юношеские годы, от меня все это было немного далековато. Азербайджанский язык был для меня не очень понятным; он не был языком информативным настолько, чтобы я чувствовала себя уверенно. Я была в Академии наук у Керимова и еще в других отделах, где люди делились информацией, а у Мансурова провела несколько часов дома. Не могу сказать, что мне это помогло с точки зрения проблематики моей работы. Он был больше

²⁹ Бахрам Мансуров (1911–1985) — выдающийся советский азербайджанский исполнитель на таре, представитель семьи потомственных музыкантов.

³⁰ Лятиф Керимов (Лятиф Гусейн оглы Керимов, 1906, Шуша — 1991, Баку) — азербайджанский художник-орнаменталист, искусствовед, исследователь коврового искусства; Заслуженный деятель искусств Азербайджанской ССР (1955), Народный художник Азербайджанской ССР (1960), Лауреат Сталинской премии первой степени (1950).

в ладовой системе, а это не было в центре моего внимания. Теоретически — да, но жить в этом — вряд ли. Поэтому позднее я даже взяла ученицу, которая хотела писать об азербайджанском и иранском Чахаргах (мультимодальная многочастная композиция) — не знаю, правда, что из этого получилось. Проблема лада составляла только часть третьей главы моей работы. Была общая благодарность за контакт с маэстро, с сыном (Мансурова) мы дружили, но в основном я получила от Амирова различные записи, ноты, личные материалы, которые смогла проанализировать и сделать выводы. От меня ожидалось, что я равно везде буду хороша, но я не могла этого обеспечить. Это не было моим амплуа. Уши не были готовы к этому. Не знаю, понятно ли я говорю?

Г. Ш.: Да, конечно.

*Наши истории были очень близки,
но я была обязана доказывать это
музыкальными квинтэссенциями*

С. Д.: Если бы я как музыковед росла в азербайджанской культуре в том смысле, что не была бы отключена от нее, начиная с 1966 года, учебы в бакинском музыкальном училище, где в программе не было теоретического анализа образцов азербайджанской традиционной музыки, сольфеджирования народных мелодий, не было истории азербайджанской музыки, возможно, я по-другому бы слышала эту музыку. Язык был для меня родным благодаря родственникам, знакомым, и мне по идее нужно было бы бежать в национальную консерваторию, чтобы настраивать уши, посвятить этому время, породить в себе желание, прикоснуться к тару...

Г. Ш.: ...поэтому я и начала учиться играть на нем, чтобы понять эту музыку. Купила тар, нашла учителя. Ребенок был маленький, мы приезжали летом в Баку, и я в сильную жару сидела и занималась, ездила на уроки из одного города в другой; необходимо прочувствовать музыку руками, иначе нужно было бы заниматься только комментированным переводом трактатов о музыке на границе музыковедения и филологии. Хорошо понимаю, как сложно писать о музыке, если не исполняешь ее.

С. Д.: Конечно! Амиров снабдил меня кассетами, предоставил тексты, я сделала себе копии, но мне нужны были годы, а я не чувствовала себя в этой культуре, потому что я не ее носитель, я ее ценю и переживаю, потому что в меня это вложили, но в ней не ориентируюсь. Я пассивный человек в ней. У меня не было такой возможности и не было такой цели. Это должен был сделать тот, кто телом, нервами и чувством переживал национальную музыку. Я понимала ее только благодаря профессиональному обучению. В устной профессиональной музыке чувствовала бы себя ребенком, готова была учиться, но не могла ничего гарантировать. Наши исто-

рии были очень близки, но я была обязана доказывать это музыкальными квинтэссенциями.

Г. Ш.: Вы имеете в виду историю Азербайджана и Ирана? Согласна, музыкальные культуры не ограничены территориями современных стран, это общеизвестно, и даже различие в языке не очень влияет на «мышление музыкой» (понятие М. Г. Арановского), которая, как выяснилось, удерживает культурную трансгрессию древнейшего периода истории. И тем не менее Вы создали научную работу, которая впервые представила пути исторического развития музыкальной культуры Ирана в целостности — от древности до современности. Исторический метод, который Вы впервые применили, стал моделью для диссертаций с похожим названием по Центральной Азии и другим регионам мира. Кто Вам его подсказал?

С. Д.: Это была идея Израиля Владимировича Нестьева. Я ему призналась, что если бы попала в Иран в 1979 году, смогла бы предоставить что-то совсем новое из современности. Но как же без корней? Эта культура обладает непрерывностью собственных традиций, какими бы они ни были сегодня. Такие народы, как евреи, иранцы, китайцы, непрерывно хранили, перерабатывали и передавали дальше свое наследие³¹. Мне эта идея показалась очень ценной, и я подумала, что Иран не может ни на одном этапе истории оставаться без профессиональной музыки. Доказательной базы было сколько угодно — историки, филологи, потом уже культурологи фиксировали, что-то замечали, касающееся музыки. Поэзия была распевна, на ней вырос Низами, нужно же было что-то иметь, чтобы возродить. Этот пассаж мне показался интересным.

Г. Ш.: Обычно в диссертациях советского периода ссылались на Ленина и Маркса...

С. Д.: ...это правда, но мне предоставили свободу. Выстраивалась малоизвестная культура. Мое доверие заслужил журнал «Народы Азии и Африки», поэтому я дневала и ночевала в институте Азии и Африки, и не только на кафедре иранистики. Училась у них детализированному подходу, тщательной проработке материала. Общевостоковедческая база, которую они наработали, была для меня очень понятна, и материал стал связываться. Они (*иранцы*) были неотделимы от зороастризма и были в какой-то степени на пересечении культур, перерабатывали новое и делали его своим. Это касается и религии. Общее востоковедение открывало для меня страницы Ирана.

Г. Ш.: Видимо, общая востоковедная гуманитарная, а не специфически музыкальная база была и остается основой в области азиатских музыкальных исследований. Для меня образцом служили подходы, выработанные в области параллельных сегментов науки, особенно в институте Античности и Восточ-

³¹ Данное представление было сформировано западноевропейской, преимущественно германской научной школой XIX века в лице Эмиля Наумана (1827–1888) и его многотомной «Истории музыки».

ных культур при РГГУ, созданном в середине 1990-х, куда пригласили весь цвет тогдашнего востоковедения и где выступали ученики Лотмана, Дьяконова, Топорова...

С. Д.: Наверное, это логично. Начинать с того, что известно, что накоплено. Очень интеллектуальная база специалистов, Иванов³² и другие..., которую я старалась охватить, чтобы потом следующее поколение могло что-то взять, чтобы найти себя.

Тогда, после защиты работы, для меня в этом событии не было ничего особенного, даже не помню особой похвалы, мне просто дали большую зарплату. Было чувство, что ты делаешь то, что можешь, и то, что необходимо. Если это было сделано не зря, это дорогого стоит.

Г. Ш.: Вы помните, как проходила защита?

С. Д.: Меня ждали мама и ребенок, дочери было четыре года. Это было в каком-то красивом зале.

Г. Ш.: В мраморном, наверное.

С. Д.: Комиссия сидела за длинным столом.

Г. Ш.: Он до сих пор там стоит. Кто за ним сидел в тот день?

С. Д.: Кроме Нестьева я никого сейчас не помню, не знаю... Все было наэлектризовано. Ты не знаешь не только исхода, но и что скажут оппоненты. Ты ничего не знаешь. Могли быть подводные течения. Я была в искреннем шоке защищающегося человека. Помню Веру Борисовну Никитину³³. Второго оппонента не помню.

*Надо было искать достойные руки,
в которые можно было бы
все передать*

Г. Ш.: Возникало желание издать книгу?

С. Д.: После 1984 года пришел 1990. Но уже события 1988 начали сильно отвлекать³⁴. Я хотела заниматься докторской, думала, что нужно заниматься работой дальше, потому что ты волей-неволей делаешь наработки в консерватории. Получила звание доцента и, казалось, что все идет к тому, что я буду дальше работать. Но наступил страшный 1990, «черный январь»³⁵, потом

³² Владимир Борисович Иванов (род. 1948) — советский и российский востоковед-иранист, доктор филологических наук, автор учебных пособий, статей, персидско-русского словаря, заведующий кафедрой иранской филологии Института стран Азии и Африки МГУ имени М.В. Ломоносова.

³³ Никитина Вера Борисовна (1922–1993) — преподаватель персидской литературы на кафедре Иранской филологии Института стран Азии и Африки.

³⁴ Речь о начале сепаратистского движения в бывшей Нагорно-Карабахской автономной области (НКАО Азербайджанской ССР) — митингах, которые отзывались ответными митингами в Баку.

³⁵ О «Черном январе» см: URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Чёрный_январь (дата обращения: 23.06.2025).

в августе родилась моя младшая дочь, разница между детьми была 10 лет. Предательство России как старшего брата³⁶, развал системы ценностей, который ускоренно шел, и мы как интеллигенты понимали, что происходит. Я ждала, что мы все выйдем из этого, как-то выкарабкаемся. А дальше уже не было никакой потребности заниматься тем, что было не насущно.

К 1990 году мой муж уже два года как жил в Лондоне, а я все колебалась, не могла оторваться от консерватории — эти детки, талантливые дети, которые приходили учиться, ради них можно было что-то делать — так наступило раздвоение. Печальная обстановка в консерватории. Не знаю, это было мое личное, в Лондон я не торопилась, считала, что нужно передать ценное людям, привозила из Москвы книжки. Тогда выходили потрясающие книги по этикету, по лингвистике... моей любимой Японии. Короче говоря, в это время надо было уже уезжать, куда-то девать эту библиотеку. С 1993 года нужно было перевозить родителей мужа — они не могли оставаться в разных местах. Это было время, когда я чувствовала себя двужильным мужиком — трое родителей, двое детей, работа в консерватории, недвижимость, перевоз родителей, это детали моей жизни. Быт преобладал над всем. Надо было искать достойные руки, в которые можно было бы все передать.

В 1995 я уехала с двумя детьми и с одним чемоданом. А потом попала в Баку только в 2004. Ориентиры сменились, ценности поменялись, жизнь диктовала совсем другие стандарты. Музыка никуда от меня не девалась, просто все заснуло с 1995 года, и с тех пор ты первая заинтересовалась тем, что же это было.

Г. Ш.: Тосковали по музыковедению?

С. Д.: Первые два года очень сильно тосковала. Ты как бы не человек без этого, какой-то неполноценный без багажа, которым ты занималась до истощения долгие годы. Я пошла на курсы современного английского языка и оставила свои данные в институте Азии и Африки. Вскоре мне пришло приглашение на собеседование, на лекционные семинары. И это застало меня врасплох. Я думала, что можно будет что-то сделать, но в то время одной дочке было пять, а другой пятнадцать. И когда мы приехали к мужу, стало понятно, что это страна других ценностей. Мне стало страшно оттого, каким путем можно было бы пойти, и поэтому я решила, что за время, которое я должна была бы отдать английскому и иранистике, предлагая свою персону, я могла бы потерять двух дочерей и семью. Поэтому я стала преподавателем русского языка для младшей дочери, и не только русского, я должна была дать ей все русское образование после того, как она приходила из английской школы, и стала другом для старшей. Она училась писать, читать, выступать, и она не потеряла русский язык, русскую культуру. Первые годы жизни в эмиграции ушли на то, чтобы во всем разобраться... в английском кинематографе, опе-

³⁶ Поддержка сепаратистского движения в определенных кругах СССР воспринималась большинством населения АзССР как предательство России.

ре — на какую «Травиату» пойти, чтобы не показывали какие-то скабрёзности... Я сохранила семью, дети прекрасно говорят по-русски, пишут и мыслят на русском и английском, пишут книжки, которые издавались на русском — девочки стали частью этой культуры, но на ее обочине, они не стали англичанами, потому что не претендовали быть ими, хотя ладили с английской культурой. Сейчас многое изменилось в мире. Советской культуры нет, русская стала другой, но мы все сохраняем.

Г. Ш.: Раствориться в детях, наверное, лучший выбор, который можно было сделать в жизни. Меня удивил с первой минуты общения Ваш русский язык. Это речь человека, будто и не покидавшего Москву с начала 1970-х. Спасибо за время, которое уделили нашей беседе, за полезный разговор, драгоценные воспоминания о Баку и учителях, воспоминания о Москве и нашей востоковедной науке.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение истории становления отечественных азиатских музыкальных исследований на протяжении XX века представляет собой сложный процесс, предполагающий, с одной стороны, внимательное ознакомление с известными трудами данного периода, с другой же — извлечение из забвения работ, которые не вышли в свет по причинам, далеким от науки. Так произошло с диссертацией С. Ф. Дашдамировой — актуального источника по музыкальной иранистике, публикация которого с комментарием, раскрывающим ее основные положения в контексте собственного времени и достижений современности, представляется необходимой задачей³⁷. Выполнение данной задачи закроет лишь небольшую лауну в области исследования методологий и подходов к устно-профессиональной музыке Азии. Научный вклад Дашдамировой в область музыкальной иранистики несомненен, и этой теме посвящена другая работа автора настоящей статьи.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Исмаилов Э.Э.* Дашдамировы // *Azərbaycan Tarixi Şəxərə Səmiyyətinin Xəbərləri. Doqquzuncu buraxılış.* — Baku: Apostroff, 2014. — S. 126–144.
2. Описание Карабагской провинции, составленное в 1823 году, по распоряжению главноуправлявшего в Грузии Ермолова действительным статским советником Могилевским и полковником Ермоловым 2-м. — Тифлис, 1866. [б.п.]
3. «Память народа». — URL: <https://poisk.re/awards/anniversaries/1514581971> (дата обращения: 24.06.2025).

³⁷ Рукопись готовится к публикации в научной серии «Музыка в Культуре» при издательской поддержке Фонда Ибн Сины на базе Государственного института искусствознания. Руководитель проекта Г. Б. Шамилли.

ИНТЕРВЬЮ

4. *Дашдамирова С. Ф.* Пути исторического развития музыкальной культуры Ирана. 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 1984. — С. 136–157. Машинопись. Архив Государственного института искусствознания.
5. *Шамилли Г. Б.* Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики. 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени доктора искусствоведения. — Москва, 2009. — С. 271–325.
6. *Виноградов В. С.* Классические традиции иранской музыки. — Москва: Сов. композитор, 1982. — 184 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Г. Б. Шамилли — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора Теории музыки Государственного института искусствознания.

REFERENCES

1. *Ismailov E. E.* Dashdamirovy // Azərbaycan Tarixi Şəsrə Cəmiyyətinin Xəbərləri. Doqquzuncu buraxılış. Baku: Apostroff, 2014. S. 126–144.
2. Opisanie Karabagskoi provintsii, sostavlennoe v 1823 godu, po rasporyazheniiu glav-noupriavliavshago v Gruzii Ermolova deistvitelnym statskim sovetnikom Mogilev-skim i polkovnikom Ermolovym 2-m [Description of the Karabakh province, compiled in 1823, by order of the Governor-General of Georgia, Yermolov, by the Actual State Councillor Mogilevsky and Colonel Yermolov 2nd]. Tiflis, 1866. [b.p.]
3. «Pamiat naroda» [The memory of the people]. URL: <https://poisk.re/awards/anniversaries/1514581971> (accessed: 24.06.2025).
4. *Dashdamirova S. F.* Puti istoricheskogo razvitiia muzykalnoi kultury Irana. Dis-sertatsiia na so-isk. ... kandidata iskusstvovedeniia [Ways of the historical development of Iran's musical culture. 17.00.02 "Musical Art": dissertation for the degree of Candidate of Art History]. Moscow, 1984. P. 136–157. Mashino-pis. Arkhiv Gosudarstvennogo instituta iskusstvovznaniia.
5. *Shamilli G. B.* Klassicheskaia muzyka Irana: fundamentalnye kategorii teorii i praktiki. Dis. ... dok. Iskusstvovedeniia [Classical Music of Iran: Fundamental Categories of Theory and Practice. 17.00.02 "Musical Art": Dissertation for the Degree of Doctor of Art History]. Moscow, 2009. P. 271–325.
6. *Vinogradov V. S.* Klassicheskie traditsii iranskoi muzyki [Classical traditions of Iranian music]. Moscow: Sov. kompozitor, 1982. 184 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Giula B. Shamilli — Dr.Sci. (Arts), Leading Researcher of Music Theory Department at State Institute for Art Studies.

Поступила в редакцию / Received: 23.04.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 29.05.2025

Принята к публикации / Accepted: 11.06.2025

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Научная статья

УДК 786

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-35-49

Органний синтетизм Жозефа Йонгена



Татьяна Рудольфовна Бочкова

*Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
tatyana31@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>*

Аннотация: В центре внимания автора статьи — малоизвестная отечественному научному и исполнительскому сообществу фигура талантливого бельгийского композитора, пианиста, органиста и педагога рубежа XIX–XX и первой половины XX столетия Жозефа Йонгена (1873–1953).

Биографический, исторический и контекстный подходы позволили выявить художественные стимулы, обеспечившие широкую панораму стилевых влияний на творчество композитора. На примере одного из самых ярких концертных сочинений Йонгена — Сонаты Eroïca для органа соло (1930) — рассматривается плодотворное взаимодействие традиций органного контрапункта и импровизационности, импрессионистской звукописи и виртуозной концертности французских органнх симфоний, умелой тематической работы и изысканности бельгийского ар-нуво. Все эти компоненты гармонично синтезируются в том числе благодаря тембровому богатству и безграничным техническим возможностям, которые дает музыкальному искусству конца XIX — первой половины XX века симфонический орган. Для инаугурации одного из них — инструмента Джозефа Стивенса, спроектированного для Дворца искусств Брюсселя, — и была написана Соната Eroïca Йонгена.

Ключевые слова: Жозеф Йонген, Соната Eroïca, бельгийское органное искусство, стилевая интеграция

Для цитирования: Бочкова Т. Р. Органный синтетизм Жозефа Йонгена // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 3. С. 35–49. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-35-49

From the history of foreign musical culture

Original article

Joseph Jongen's organ synthesizer

Tatiana R. Bochkova

M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia,
tatanab31@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>

Abstract: The author of the article focuses on the figure of Joseph Jonghen (1873–1953), a talented Belgian composer, pianist, organist, and teacher of the late 19th and early 20th centuries, who is little known in the Russian scientific and performing communities.

The biographical, historical and contextual approaches allowed us to identify the artistic stimuli that provided a broad panorama of stylistic influences on the composer's work. Using one of Jongen's most striking concert works, the Sonata Eroïca for solo organ (1930), as an example, the fruitful interaction of the traditions of organ counterpoint and improvisation, impressionistic sound painting and virtuoso concerto style of French organ symphonies, and skillful thematic work and the sophistication of Belgian Art Nouveau is examined. All these components are harmoniously synthesized, including due to the richness of timbre and the limitless technical possibilities that the symphony organ offers to organ art in the late 19th — first half of the 20th century. Jongen's Sonata Eroïca was written for the inauguration of one of them — the instrument designed by Joseph Stevens for the Brussels Palace of Arts.

Keywords: Joseph Jongen, Sonata Eroïca, Belgian organ art, stylistic integration

For citation: Bochkova T. R. Joseph Jongen's organ synthesizer. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(3):35-49. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-35-49

Жозеф Йонген¹ (1873–1953) — бельгийский композитор, принадлежащий к тому поколению европейских музыкантов, которые, родившись в последней трети XIX века, сформировались как яркие творческие индивидуальности на рубеже столетий. Пережив обе мировые катастрофы XX века, он достиг творческого пика в межвоенные десятилетия и ушел, овеянный славой и авторитетом поклонников и учеников. Этот универсальный музыкант — композитор, великолепный пианист, органист и крупный педагог — очень естественно вписывается в ту разноликую и довольно пеструю культурную среду, которой в равной степени принадлежат Р. Штраус (1864–

¹ Во французской традиции это имя произносится как Жозе́ф Жонге́н.



Илл. 1. Жозеф Йонген. 1903

Pic. 1. Joseph Jongheen. 1903

1949), Э. Сати (1866–1925), А. Руссель (1869–1937), Л. Вьерн (1870–1935)², А. Шенберг (1874–1951), М. Равель (1875–1937) и многие другие.

Вся жизнь Йонгена связана с Бельгией, и те немногие исследователи, которые обращаются к его творчеству, в частности британский органист Дж. Уайтли, автор монографии о композиторе [3], награждают его лестными эпитетами и рассматривают в паре с другим выдающимся бельгийцем — С. Франком. Это сопоставление тем более показательное: оба музыканта оставили о себе память в первую очередь как выдающиеся органисты, к тому же уроженцы Льежа.

Юный Мари-Альфонс-Николя-Жозеф Йонген рос вундеркиндом, он поступил в Королевскую консерваторию Льежа в возрасте семи лет, где провел следующие шестнадцать. Его достижения как студента консерватории были исключительными: он получал высшие учебные награды в классах фортепиано, органа, гармонии, фуги и контрапункта, а первые сочинения написал в тринадцатилетнем возрасте.

Несмотря на то, что многие бельгийские музыканты XIX века имеют мировую известность — Ф. Ж. Фетис (1784–1871), Ш. Берио (1802–1870), А. Вьетан (1820–1881), Ж. Н. Лемменс (1823–1881), — музыкальная культура Бельгии долгое время находилась в тени французского искусства. Хотя открытие в 1832 году Брюссельской Королевской консерватории³, а годом ранее появление консерватории в Льеже обеспечили стране высокий уровень музыкального образования.

На протяжении десятилетий признанный статус этих учебных заведений был связан прежде всего с воспитанием музыкантов в классах скрипки и органа. В Льеже профессионально выросли не только С. Франк и Ж. Йонген, но и выдающийся скрипач первой трети XX века Э. Изай (1858–1931)⁴. В Брюссельской консерватории с момента ее открытия особое качество

² Луи Вьерн (1870–1937) — французский композитор и легендарный органист, автор большого числа программных пьес и шести симфоний для органа. Ученик С. Франка и Ш.-М. Видора. Его органний стиль естественно сочетается с атмосферой синтетизма или эклектизма (без негативной коннотации), свойственной его времени, что отмечает Г. Филенко [1, 13–14]. Е. Кривицкая рассматривает стилевой профиль сочинений композитора в контексте постромантизма [2, 215].

³ Это произошло почти сразу после создания современного государства Бельгия.

⁴ Музыкант высоко оценивал дарование Йонгена. На конверте письма от 15 февраля 1928 года, адресованного композитору, рукой Изай было написано: «Великому композитору, которого Бельгия создала с тех пор, как в 1831 году стала независимым королевством». Цит. по: [4, 191].

органным образованием поддерживала педагогическая и концертная деятельность К. Ф. Гиршнера (1794–1860), затем его учеников Ж. Н. Лемменса (1823–1881) и А. Майи (1833–1918), а в первой половине XX столетия — Ж. Йонгена. Лемменсовский педагогический период был столь плодотворен, а профессиональная репутация так значительна, что брать уроки у него в Брюсселе считалось большой удачей. Обучение под руководством Ж. Н. Лемменса обеспечило прекрасную исполнительскую базу двум будущим корифеям французского органного искусства — Ш.-М. Видору (1844–1937)⁵ и А. Гильману (1837–1911).

Настоящий большой успех пришел к Йонгену в двадцатичетырехлетнем возрасте, когда в 1897 году драматическая кантата “*Comala*” (ор. 14) принесла ему Римскую премию (которая существовала в Бельгии по аналогии с Францией). К тому моменту Йонген написал около шестидесяти произведений, в основном вокальных и органичных, которые уже были опубликованы в *Veuve Muraille* — известном льежском издательстве⁶.

Премией за победу в конкурсе стал путевой грант в размере четырех ежегодных взносов по 4000 золотых франков каждый. Это позволило музыканту отправиться на учебу за границу почти на четыре года, с октября 1898 по май 1902 года, чтобы отточить свое мастерство в Германии, Франции, Италии, познакомиться с коллегами разных поколений и погрузиться в европейскую музыкальную атмосферу.

Осенью 1898 года началось музыкальное путешествие Йонгена из Льежа в Берлин, который он определял как главный музыкальный центр Европы. В Германии музыкант провел полтора года. Там Йонген открыл для себя Концерт для скрипки И. Брамса в исполнении Й. Иоахима; познакомился с Г. Малером, М. Брухом и Р. Штраусом; легендарными дирижерами А. Никишем и Ф. Вайнгартнером. Йонгену посчастливилось услышать премьерное исполнение симфонической поэмы «Жизнь героя» под управлением автора, который некоторое время давал ему уроки композиции. В Берлине Йонген познакомился со своим соотечественником, выдающимся скрипачом Э. Изай, который заказал ему концерт, так никогда и не сыгранный музыкантом.

Совершив паломничество в вагнеровский Байреит и даже получив приглашение остаться там на некоторое время в качестве капельмейстера, он пере-

⁵ В марте 1935 года Йонген организовал и провел концерт в Брюсселе в честь 90-летия Видора, которое музыкант отметил в 1934 году. Выдающийся органист присутствовал на концерте, после чего написал Йонгену: «*Моя музыка никогда не интерпретировалась с такой глубиной проникновения в мои идеи; в атмосфере вашей страны действительно есть что-то, способствующее этой чувствительности, лучшим представителем которой Вы являетесь*». Цит. по: [4, 189]. В другом письме Видор отмечал, что считает Бельгию, где учился у Фетиса и Лемменса, своей художественной родиной.

⁶ Компания *Veuve Muraille* основана Л. Мюррайлем (позднее перешла к его вдове) в 1840 году в Льеже. Она просуществовала до начала XX века. Здесь печаталась музыка бельгийских композиторов, не только Йонгена, но и Г. Леке (1870–1894), Ж. Риландта (1870–1965).

местился в Мюнхен, где пробыл четыре месяца и написал скрипичный концерт для своего друга Э. Шомона. В конце февраля 1899 года музыкант вернулся в Берлин, где его соотечественник — льежский виолончелист Ж. Жерарди (1877–1929), любимый солист А. Никиша — заказал Йонгену концерт для виолончели⁷.

Потом была Вена, но важнейшей остановкой 1900 года станет для Йонгена Париж, музыкальный центр Европы и город Всемирной выставки на переломе эпох. Здесь состоялись встречи Йонгена с В. д'Энди (1851–1931). Знакомство с миром *Schola Cantorum* вызвало восторг у музыканта новыми исследованиями в области григорианики. Колоссальное впечатление произвело на Йонгена исполнительское искусство гениального Л. Вьерна, ставшего именно в 1900 году титулярным органистом Собора Парижской Богоматери. Попадает он под обаяние личности и музыки Г. Форе (1845–1924).

Общая тенденция, характеризующая тесным взаимодействием с французской культурой, коснулась всего спектра бельгийского искусства конца XIX — первого тридцатилетия XX века. В. Крючкова описывает подобные процессы, заметные и в литературной ситуации той эпохи: *«Культурные контакты с Францией становятся в этот период настолько интенсивными, что фактически следует говорить о едином франко-бельгийском движении литературного и художественного авангарда. Журналы “Молодая Бельгия”, “Современное искусство”, “Валлония” активно привлекают к сотрудничеству французских писателей, критиков, знакомят читателей с новинками французской поэзии и прозы, изобразительного искусства. Между представителями художественной среды двух стран завязываются личные знакомства, дружеские отношения»* [6, 220].

Что касается музыкального искусства, то, как замечает Г. Филенко, Париж был *«перенасыщен композиторами разных поколений, разных школ и направлений. Каждый из них вооружен высоким мастерством и разносторонней культурой: одни — выдающиеся исполнители, органисты, пианисты, дирижеры, другие — эрудиты, исследователи музыки или публицисты»* [1, 6].

В следующем 1901 году музыкальные впечатления обогащаются визитом Йонгена в Рим, где молодой бельгиец подружился с Ф. Шмиттом⁸ (1870–1958), получившим Римскую премию во Франции (в то время музыканты проживали на вилле Медичи в Риме). Во время своей продуктивной европейской поездки Йонген сочинил много знаковых для его композиторской карьеры произведений: Симфонию *A-dur* (op. 15), два концерта — для скрипки (op. 17) и для виолончели (op. 18) с оркестром; одно из самых ярких произведений раннего периода — Фортепианный квартет (op. 23). Эти сочинения отражают растущую зрелость его авторского стиля.

⁷ Подробнее об этом см.: [5].

⁸ Шмитт Флоран (1870–1959) — французский композитор, ученик Г. Форе. Играл важную роль на протяжении четырех десятилетий как хозяин и участник салонной культуры Парижа.

Йонген был открыт к восприятию разных национальных традиций с детства. Во многом это объяснялось духом и атмосферой его страны и было связано с историей Бельгии как государства, которое на подвижной карте Европы только в 1830 году после Лондонской конференции обрело признание и независимость, а король Леопольд I, вступивший на престол в 1831 году, стал первым национальным лидером страны.

Как пишет бельгийский органист Э. Ванмарсениллъ, «культурно разделенная между голландской и французской языковыми общинами, бельгийская музыка никогда не будет иметь устоявшейся национальной школы, такой как чешская или русская. Музыка Йонгена, более интернациональная, чем “бельгийская”, поскольку питалась как французскими, так и немецкими элементами, а после его изгнания в Англию во время Первой мировой войны — английским влиянием, что редко встречается среди континентальных композиторов. Несмотря на свой интернациональный характер, музыкант всегда был очень привязан к своей стране и региону своего происхождения» [7, 38]. Действительно, Йонген с гордостью подчеркивал, что он валлонец. И многие его произведения акцентируют эту национальную идентичность⁹. Им написаны Фантазия на темы двух валлонских рождественских гимнов для оркестра (ор. 24), Два валлонских рондо для фортепиано (ор. 40).

Музыкальная восприимчивость Йонгена сопутствовала ему и в те драматические моменты, когда вместе с семьей, в которой было трое детей, он вынужденно на время покидал родину. Во время Великой войны¹⁰ он переселился в Лондон. Здесь Йонген встретился с несколькими бельгийскими музыкантами, которые, как и он, эмигрировали в Англию. Столкнувшись с необходимостью зарабатывать на жизнь, он дал большое количество органных концертов и достаточно быстро основал камерный ансамбль, в котором играл партию фортепиано.

Сначала это было Бельгийское трио с соотечественниками — скрипачом Д. Дефо¹¹ и виолончелистом Л. Ройландом, затем — Бельгийский квартет со знаменитым английским альтистом Л. Тертисом¹², виолончелистом Э. Доэрдом¹³ и бессменным Д. Дефо. Среди музыкантов, с которыми Йонген сотру-

⁹ Две основные народности определили население современной Бельгии — фламандцы и валлонцы. Это повлияло на сложную языковую ситуацию в стране, где государственными признаны три языка — нидерландский, немецкий, французский. В настоящее время население Бельгии по языковому принципу разделено на три основные общины: фламандскую (нидерландскую), германо- и франкоязычную.

¹⁰ Так называли Первую мировую войну в Европе.

¹¹ Дезире Дефо (1885–1960) — бельгийский скрипач и дирижер, в 1940 году эмигрировал в США, где непродолжительное время руководил Чикагским симфоническим оркестром. В 1917 году вместе с Йонгеном осуществили премьерное исполнение в Англии Сонаты для скрипки с оркестром К. Дебюсси.

¹² Лайонел Тертис (1876–1975) — выдающийся английский альтист.

¹³ Эмиль Доэрд (1876–1962) — бельгийский виолончелист, во время Первой мировой войны, как и Йонген, эмигрировал в Великобританию. Играл в ансамбле с Арт. Рубинштейном, Э. Изаи, Л. Тертисом, Д. Дефо.

начал в Великобритании, отмечены великолепные исполнители А. Рубинштейн, Ю. Гуссенс¹⁴, М. Тейт¹⁵, Д. Айрленд¹⁶ (подробнее об этом — [3]).

Во время второго мирового противостояния местом укрытия для Йонгена стал юг материковой Франции, местечко Мазер недалеко от Тулузы. Композитор пережил много событий в своей непростой жизни. Его сопровождали и творческие удачи, и драматические жизненные испытания. После ареста сына Жака и невестки, активных участников французского Сопротивления, депортированных в 1944 году в концентрационный лагерь Бухенвальд, Йонген находился в полном отчаянии. К счастью, через несколько месяцев он получил известие о родных, которые находились в Веймаре после освобождения американскими войсками.

Хотя Йонген был открыт самым разным влияниям своего времени, в его наследии нет авангардных опусов. Он оставался верен позднему романтизму, который наиболее очевидно проявлял себя в сочинениях молодого композитора. Столь же плодотворно в более зрелом творчестве Йонгена отразилась поэтика импрессионизма. Эстетика модерна определила многие черты сочинений довоенного и межвоенного периодов¹⁷.

В культурной атмосфере Бельгии влияние ар-нуво и ар-деко ощущалось очень остро, поскольку Брюссель и Льеж маркировались как мощные центры нового искусства наряду с Парижем, Мюнхеном, Барселоней, Глазго, Веней. В области архитектуры в ходу даже бытовало определение «бельгийский стиль». Поэтому на Йонгена интенсивно влияла атмосфера родной культурной среды. Ее красота, изысканность и декоративная изощренность естественным образом интегрировались в музыку композитора. Что касается поздних творческих устремлений Йонгена, то они связаны с неоклассицизмом, который ощутим, например, в Прелюдии и фуге для органа (1943, ор. 121).

Определенная традиционность его музыки объясняется внутренними мировоззренческо-эстетическими установками и некоторой инерционностью процессов развития устоявшейся многовековой органной традиции. Именно с традицией органного исполнительства и композиции Йонген был связан с юных лет наиболее прочно, а концерты до начала Второй мировой войны играл регулярно.

¹⁴ Юджин Гуссенс (1893–1962) — британский композитор и дирижер, учился в Бельгии, в городе Брюгге. Впоследствии работал в США и Австралии, возглавлял Сиднейский симфонический оркестр.

¹⁵ Мэгги Тейт (1888–1976) — английская и французская оперная певица, одна из любимых исполнительниц К. Дебюсси.

¹⁶ Джон Айрленд (1879–1962) — британский композитор, органист, ученик Ч. В. Стэнфорда.

¹⁷ Йонген был прекрасно осведомлен о поэтике и эстетике художественного и архитектурного ар-нуво и ар-деко, поскольку бывал в доме Октава Мауса (1856–1919) — брюссельского адвоката, мецената и любителя искусств, основателя художественных объединений Cercle des XX («Группа двадцати») и La Libre Esthétique («Свободная эстетика»). В начале 1913 года в кружке La Libre Esthétique состоялась премьера двух произведений Йонгена — Сонаты для виолончели и фортепиано с-moll op. 39, посвященной Пабло Казальсу, и Deux Rondes Wallonnes («Двух валлонских рондо») для фортепиано op. 40.

Он также был известен своими полифоническими импровизациями. Его брат Леон, сменивший в 1939 году Жозефа на посту ректора консерватории Брюсселя¹⁸, приводит подробности конкурса по импровизации, состоявшегося в 1896 году: «Были даны три темы на выбор, и ожидалась импровизация в течение нескольких минут. Мой брат выбрал <...> все три <...> И когда стретта тройной фуги завершила “произведение” в манере превосходного ро-счерка, зал устроил ему незабываемую овацию стоя»¹⁹. Этот комментарий многое открывает в музыкантских пристрастиях Йонгена.

Бряд ли подобная традиционность (отсутствие обращения к экспериментам 1920-х годов в сфере додекафонии или атональности) характеризует намеренную герметичность его стиля, поскольку известно, что музыкант был осведомлен о европейских исканиях своего времени. По возвращении из британской эмиграции в Бельгию в 1920 году его пригласили дирижировать концертами Ассоциации хористов и музыкантов-любителей Брюсселя *Concerts Spirituels*. Очень быстро зарекомендовав себя как дирижер, он запланировал исполнение новых опусов, многие из которых впервые прозвучали в Бельгии под его руководством, в том числе «Псалом XLVII» Ф. Шмитта, «Царь Давид» А. Онеггера, «Святой Франциск Ассизский» Дж. Ф. Малипьеро.

Когда Йонген был назначен директором консерватории, он прекратил интенсивную дирижерскую деятельность. Но музыкант сохранил о ней прекрасные воспоминания: «имея в то время любительский хор и оркестр, мы сделали правильные работы <...> и я могу подтвердить, что у нас никогда не было посредственного исполнения, поскольку вокруг кипел энтузиазм»²⁰.

Год за годом Йонген накапливал и массив композиторских опусов, охвативших почти все музыкальные жанры за исключением театральных. Он писал светскую и духовную хоровую музыку, концерты для скрипки, виолончели, фортепиано, арфы, создал большое количество камерных сочинений для разных составов, произведений для фортепиано и органа, достигнув впечатляющей цифры в каталоге сочинений, начатом еще его отцом. Композитор сам сократил этот список до 137 опусов, последний из которых был завершён в 1951 году. Его композиторский дар ценили многие современники, в их числе В. д’Энди, Э. Изаи, Л. Тертис, Дж. Айрленд и другие.

Все исследователи сходятся в едином мнении, что камерные произведения и сочинения для органа составляют главную и наиболее значимую часть композиторского наследия Йонгена, они исполнялись при жизни композитора и стали возрождаться в последние несколько десятилетий. Наиболее яркие его сочинения появляются в концертных программах и включаются в альбомы

¹⁸ Жозеф Йонген находился на посту ректора Королевской консерватории Брюсселя с 1925 по 1939 год.

¹⁹ Цит. по: [4, 190].

²⁰ Цит. по: [5].

мировых исполнителей. Даже отечественная публика получает возможность знакомства с сочинениями бельгийского автора²¹.

Одно из самых ярких исполняемых сочинений Йонгена — «Sonata Eroïca» (Героическая соната) для органа соло оп. 94. Она стала визитной карточкой композитора. Соната была написана по заказу бельгийского радио в 1930 году в загородном доме Йонгена в местечке Сар-ле-Спа всего за неделю. Композитор работал над сочинением с 18 по 25 сентября. Соната предназначалась для инаугурации монументального органа Жозефа Стивенса (Josef Stevens)²², созданного для Большого концертного зала Дворца искусств Брюсселя (Palais des Beaux-Arts). Архитектурный ансамбль был открыт в 1928 году. Но орган зазвучал в ослепительном Зале Ле Бефа (Henry Le Vœuf Hall)²³, творении одного из выдающихся мастеров бельгийского ар-нуво Виктора Орта²⁴, позже.

В 1930 году, когда Джозеф Стивенс завершил создание великолепного инструмента, который обладал тремя мануалами, педалью и семьюдесятью четырьмя регистрами, зал был открыт. Инструмент, разработанный как универсальный орган, мог играть музыку любой эпохи в соответствии с модной в то время во Франции неоклассической эстетикой. Эта установка должна была позволить органистам исполнять репертуар пяти столетий на одном и том же инструменте. На концерте-открытии играли Ж. Йонген и П. де Маленгро²⁵, профессор класса органа консерватории Брюсселя, участвовавший в проектировании инструмента и создании его диспозиции.

«Вариации — таким было оригинальное название сочинения. Измененное наименование появилось перед премьерой. Соната посвящена Ж. Бонне²⁶ — популярному органисту парижской церкви св. Евстафия (Сент-Эсташ, Eglise Sant-Eustacher). Премьеру играл автор» [8, 274]. Пресса отмечала, что «находящийся в прекрасных кондициях Йонген, представил свою Героическую сонату. Его исполнение вызвало полное удовлетворение, благодаря ясной регистровке, безупречной координации, скрупулезной верности темпу и совершенному пониманию композиции»²⁷.

²¹ В октябре 2021 года на открытии IX Международного фестиваля «Мариинка» (Санкт-Петербург) знаменитый французский органист и композитор Тьерри Эскеш исполнил «Концертную симфонию» для органа и симфонического оркестра Ж. Йонгена.

²² Стивенс, семья бельгийских производителей органов, обосновавшаяся в Дюффеле, в их числе Петрус (1841–1892), Жозеф (1874–1936) и Сесиль (1901–1984).

²³ Генри Ле Беф (1874–1935) — бельгийский банкир, покровитель искусств и музыки.

²⁴ Виктор Орта (1861–1947) был нанят бельгийским правительством для проектирования Дворца. Замысел оказался настолько сложным, что первоначально правительство отклонило его, и только благодаря энтузиазму и вмешательству Генри Ле Бефа он был воплощен. Ле Беф — организатор Concerts Populaires, вдохновленный возможностью построить новый большой концертный зал, занялся сбором средств на финансирование проекта.

²⁵ Поль де Маленгро (1887–1956) — известный бельгийский органист и композитор.

²⁶ Жозеф Бонне (1884–1944) — один из представителей блестящей плеяды французских органистов и композиторов первой половины XX века, ученик А. Гильмана. Автор виртуозных «Концертных вариаций для органа».

²⁷ Цит. по: [3, 157].

Публикацию Сонаты в 1932 году осуществил Ж. Бонне совместно с известным французским музыкальным издательством «Ледюк» (Éditions Alphonse Leduc). Автограф рукописи (в чернилах) утерян. Есть вероятность, что он был утрачен во время Второй мировой войны вместе со всеми архивами издательства. Карандашный автограф Йонгена сохранился в библиотеке Королевской консерватории Брюсселя²⁸.

Сочинения 1920–1930 годов отражают прочный синтез бельгийской и французской органной традиции в творчестве композитора. Уайтли пишет о заметных пересечениях органной музыки Йонгена с творчеством С. Франка, Л. Вьерна и М. Дюпре²⁹. Вероятно, и Фантазия Ф. Листа на тему из оперы Мейербера «Пророк», одно из репертуарных сочинений органиста, также стала художественным стимулом при создании Сонаты, поскольку композиция Йонгена аналогично сочинению Листа представляет фантазийно-вариационную форму.

В «Вариациях на рождественскую тему» М. Дюпре и Героической сонате Йонгена заметны сходство архитектоники, формообразования и родственность образных характеристик. Это и похожая на рождественскую главная тема Сонаты, финальная fuga, виртуозная токатность, монументальность коды. Относительно музыкальной основы произведения Дж. Уайтли замечает, «что тема вариаций напоминает *Liège cramtignon*³⁰, но акцентирует мысль о том, что она оригинальна»³¹. Композитор использовал первую фразу темы Сонаты для своих автограф-сессий после 1930 года, под ней он писал свои инициалы.

Пример 1. Ж. Йонген. Sonata Eroïca. Основная тема вариаций
Example 1. J. Jongen. Sonata Eroïca. Main theme of the variations

The image shows a musical score for the main theme of variations from Sonata Eroïca by J. Jongen. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Tempo un poco più mosso' with a quarter note equal to 56 beats. It features a recitation for voice and dulciana. The piano part begins with a piano (p) dynamic and includes a pedal instruction '(Ped. 8, 16 doux)'. The music is marked 'molto dolce e espressivo'.

²⁸ В библиотеке существует Фонд Й. Йонгена, в котором бережно хранится коллекция музыканта, состоящая из автографов, нотной библиотеки композитора и его переписки, а также концертных программ, вырезок из газет, иконографических документов и архивов.

²⁹ Подробнее об этом см.: [3, 112–113].

³⁰ Краминьон — бельгийский старинный хороводный танец региона Льеж, уподобляемый прованской фарандоле.

³¹ Подробнее об этом см.: [3, 113].



Préparez au Pos. Cromorne, Septième, Larigot
Bourd. 8, Salic. Fl. 8
Découplez Pos. de Récit



Заметно влияние романтической поэмойной одночастной формы, которую запечатлела легендарная композиция Ю. Ройбке «Соната на 94-й Псалом» (1857). Йонген, как и немецкий ученик Ф. Листа³², пользуется монотематическим принципом трансформации основного материала сочинения, модифицируя его от мягкой танцевальности начального звучания до сокрушительно-аккордового «взрыва» коды.

Масштабная интродукция маркирует героический тонус сонаты. Трижды провозглашаемый патетический октавно-восходящий возглас, усиленный тройным, в том числе педальным унисоном, открывает сонату, образуя первый эпизод интродукции. Хроматическая колористичность создается за счет параллельного движения аккордов различной структуры, вырастающих до полномасштабных четырехнотных созвучий в партиях обеих рук. Они укрупнены октавным движением в педали. Этот сложный фактурный комплекс определяет второй раздел интродукции (пример 2).

Основу развития формы сочинения определяют четыре генеральных принципа — виртуозная импровизационность, вариационность, мастерская трансформация тематизма и активное использование полифонических приемов письма. Композиция выстроена по принципу вариаций, завершающихся финальной фугой. Интродукция сменяется изложением темы и первыми двумя вариациями, которые сохраняют ее эмоциональный тон и структуру. Показательно, что первая вариация прочно удерживает основную тональность *cis-moll* органом пунктом педали. Это решение гармонически уравнивает хроматическую нестабильность интродукции.

³² Юлиус Ройбке (1834–1858) — талантливый немецкий композитор, пианист и органист; снискал поддержку Г. фон Бюлова, был учеником Ф. Листа в Веймаре, автор монументальной одночастной сонаты для органа.

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Пример 2. Ж. Йонген. Sonata Eroïca. Фрагмент интродукции

Example 2. J. Jongen. Sonata Eroïca. Fragment of the introduction

The musical score is presented in three systems. The first system is marked *Modéré* and *Tempo*, with lyrics *(un peu réité) pressez un peu pressez*. It includes dynamics *MAN.* and *ff*. The second system is marked *Tempo*, *rit.*, and *Maestoso grandioso*, with a tempo marking *(♩ = 72)*. The third system continues the *Maestoso grandioso* section. The score includes piano, MAN. (Mantle), and PED. (Pedal) parts.

В третьей вариации (раздел *Allegro*) интенсивное развитие получает начальный мотив темы. Здесь почти теряется связь с первичным мелодическим контуром основного материала. Этот фрагмент композиции разрастается до значительных масштабов, принимая на себя роль quasi разработочного раздела. После локальной кульминации на фоне выдержанного педального *es* и замершего аккорда в нижнем диапазоне в звучании мистического регистра *voix celeste* вверх поднимаются квартовые цепочки. Они образуют не только красочное тембровое «пятно», но с точки зрения структуры становятся преддыктом перед развертыванием спокойного и созерцательного эпизода сочинения.

Звучащая в увеличении тема в следующей медленной вариации, достигающая третьей октавы, обозначает максимальный контраст внутри композиции. «Общий колорит раздела импрессионистски-сонорный. Его характер задает колеблющийся кварто-квинтовый, тонально-неопределенный “мерцающий” фон, на котором в высоком регистре одногласно и медитативно звучит основная тема» [8, 276]. В органых сочинениях французских современников Йонгена — Л. Вьерна, Ш. Турнемира, М. Дюпре — нередко встречаются сходные идеи.

Медитативный эпизод сменяет связующий токкатный фрагмент, приводящий к исходному *cis-moll* и следующей вариации с ритмически укрупненным аккордовым изложением основной темы (*Eroico*). Мастерская, контрапунктически развитая fuga на мотивах *Liège scamignon* с использованием стреттной техники (*Con anima*) подводит к триумфальной коде, где по сложившимся традициям крупных романтических органнных композиций (Й. Г. Райнбергера, А. Гильмана, М. Регера, Ф. Вольфрума) мажорная главная тема звучит в октавном удвоении педали, украшенная кварто-квинтовыми триольными колокольными созвучиями в верхнем регистре. Аналогичные фактурные решения применяет Л. Вьерн в концертной миниатюре «Вестминстерские колокола» из Третьей сюиты «Пьес-фантазий»³³ (подробнее см.: [8, 276–277]).

Неоднородный стилистический профиль сонаты отражает синтез контрастных компонентов. Наличие неоклассицистских (финальная fuga, использование контрапунктической техники в первой вариации) и импрессионистских черт, нестандартных для жанра органной сонаты фактурных решений, включение элементов модальности и тонкой колористической звукописи, широкое использование импровизационности позволяют говорить о стилевой интеграции, характерной для жанра органной сонаты. Своей декоративностью, использованием всего богатства тембровых возможностей симфонического органа саунд Сонаты отражает не только звуковые «шелка импрессионизма», но и изысканную декоративную атмосферу бельгийского ар-нуво.

Дж. Уайтли так определил специфику стиля композитора: «Далекий от того, чтобы быть новатором, Йонген довольствовался тем, что облачал сущность традиции в мантию собственного очарования и музыкального колорита. Его манера примечательна своим уникальным эклектизмом, который сам Йонген предпочитал считать интернационализмом [3, 192].

Его *Sonata Eroica* — художественно выразительное концертное сочинение, маркированное, с одной стороны, стилевой многозначностью, с другой, самобытностью композиторской индивидуальности. В то же время оно отражает генеральные принципы развития сочинений крупной формы во франко-бельгийской школе первой половины XX столетия. Согласимся с мнением литературоведа И. Шкунаевой, которая отмечала: «Маленькая Бельгия — “перекрёсток” или “балкон” Европы, — широко воспринимала идущие извне культурные течения. Однако нередко случалось так, что явление, рождённое за пределами Бельгии, находило здесь своё высшее воплощение посредством глубокой и смелой национальной переработки» [9, 18].

Стилевую эклектичность сочинений Йонгена, вероятно, уместнее было определить как синтетизм, отражающий способ композиторского мышления,

³³ Симптоматично, что эта пьеса Вьерна решена как изобретательная последовательность вариаций на тему звона часов Лондонского Биг Бена (в настоящее время — Башня Елизаветы).

подразумевающий органичный сплав подчас разнородных элементов в индивидуальном стиле композитора (в отличие от довольно произвольной комбинации компонентов в эклектике). Тем более, что подобное сочетание многих художественных элементов в одном опусе стало отражением одной из ведущих тенденций времени, наряду с полярно противоположными авангардными устремлениями многих его современников. В творчестве Йонгена периода композиторской зрелости заметно и отражение бельгийского художественного модерна начала XX века и ар-деко 1910–1920-х годов, красочной звукописи К. Дебюсси и элегантности М. Равеля, изысканной трепетности романтического мелодизма Г. Форе, А. Дюпарка и виртуозного блеска и симфонической мощи Ш.-М. Видора и М. Дюпре, затейливой оркестровой колористичности Р. Штрауса и технической оснащенности умелого контрапунктиста школы С. Франка.

В последние несколько десятилетий бельгийские музыканты все чаще заново открывают для себя сочинения Йонгена. Доступных записей становится все больше, и эти яркие опусы, отражающие поэтику и эстетику искусства своей страны и своего времени, заслуживают того, чтобы их знали за пределами Бельгии. Отметим тот факт, что немецкое издательство Bärenreiter запланировало в 2025 году публикацию полного собрания сочинений Йонгена пока только для органа и фисгармонии³⁴.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Филенко Г.* Французская музыка первой половины XX века. — Л.: Музыка, 1983. — 231 с.
2. *Кривицкая Е.* История французской органной музыки. — Москва: Композитор, 2010. — 335 с.
3. *Whiteley J.* Joseph Jongen and His Organ Music. — Sheffield: Pendragon Press, 1997. — 267 p.
4. *Whiteley J.* Jongen and His Organ Music // *The Musical Times*. — 1983. — Vol. 124. — No. — 1681. — P. 189–192.
5. *Raspé P.* Notice sur Joseph Jongen. — URL: <https://joseph-jongen.org/Page01biographie.htm> (дата обращения 15.06.2025).
6. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870–1900. — Москва: Изобразительное искусство, 1994. — 272 с.
7. *Vanmarsenille E.* Joseph Jongen (1873–1953). Regards sur l'œuvre d'orgue Éléments d'analyse // *L'orgue francophone*. — 2024, n. 68 (Février) — P. 24–50.
8. *Бочкова Т.* Сольная соната для органа: генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Нижний Новгород, 2022. — 439 с.
9. *Шкунаева И. Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки. — Москва: Искусство, 1973. — 447 с.

³⁴ См.: URL: <https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA11257/> (дата обращения: 15.06.2025).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Т. Р. Бочкова — доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

REFERENCES

1. *Filenko G.* Frantsuzskaya muzika pervoi polovini XX veka [French music of the first half of the 20th century]. Leningrad: izd-vo Musica. 1983. 231 p.
2. *Krivitskaya E.* Istoriya frantsuzskoi organnoï muziki [History of French Organ Music]. Moscow: izd-vo Kompositor. 2010. 335 p.
3. *Whiteley J.* Joseph Jongen and His Organ Music. Sheffield: Pendragon Press, 1997. 267 p.
4. *Whiteley J.* Jongen and His Organ Music // *The Musical Times*. 1983. Vol. 124. No. 1681. P. 189–192.
5. *Raspé P.* Notice sur Joseph Jongen. URL: <https://joseph-jongen.org/Page01biographie.htm> (accessed: 15.06.2025).
6. *Kryuchkova V. A.* Simvolizm v izobrazitelnom iskusstve. Frantsiya i Belgiya 1870–1900 [Symbolism in Fine Arts. France and Belgium]. Moscow: izd-vo Izobrazitelnoe iskusstvo. 1994. 272 p.
7. *Vanmarsenille E.* Joseph Jongen (1873–1953). Regards sur l'œuvre d'orgue Éléments d'analyse // *L'orgue francophone*. 2024, n. 68 (Février). P. 24–50.
8. *Bochkova T.* Solnaya sonata dlya organa: genezis i sudba zhanra v yevropeiskoi romanticheskoi traditsii Special'nost` 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo": dissertatsiya na soiskanie stepeni Doctora iskusstvovedeniya [Solo Sonata for Organ: Genesis and Destiny of the Genre in the European Romantic Tradition. Specialty 17.00.02 "Musical art": dissertation for the degree of Doctor of art history]. Nizhni Novgorod, 2022. 439 p.
9. *Shkunaeva I. D.* Belgiiskaya drama ot Meterlinka do nashikh dnei: Ocherki [Belgian Drama from Maeterlinck to Our Time: Essays]. Moscow: izd-vo Iskusstvo. 1973. 447 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Tatyana R. Bochkova — Dr.Sci. (Arts), Associate Professor, Head of the Music History Department at M. I. Glinka Nizhniy Novgorod State Conservatoire.

Поступила в редакцию / Received: 08.04.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 12.05.2025

Принята к публикации / Accepted: 26.05.2025

Современная музыка

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-50-61



«Акустико-пространственные миражи» О. Бочихиной: особенности музыкальной композиции



Роман Александрович Малявкин

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
romanmalyavkin@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-5767-1303>*

Аннотация: В настоящей статье рассматривается цикл «Акустико-пространственные миражи» современного московского композитора Ольги Бочихиной, чье творчество еще не получило широкого осмысления в музыковедении.

Рассматриваются различные аспекты цикла. Привлекаются высказывания автора из статей и интервью. Аудиальный и визуальный планы сочинения соотносятся с теоретическими разработками композитора.

Ключевые слова: Ольга Бочихина, пространственная музыка, перформативность, «Акустико-пространственные миражи»

Для цитирования: *Малявкин Р. А.* «Акустико-пространственные миражи» О. Бочихиной: особенности музыкальной композиции // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 3. С. 50–61. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-50-61

Contemporary music

Original article

"Acoustic-spatial mirages" by Olga Bochikhina: features of musical composition

Roman A. Malyavkin

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
romanmalyavkin@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-5767-1303>

Abstract: This article examines the cycle "Acoustic and Spatial Mirages" by the contemporary Moscow composer Olga Bochikhina, whose work has not yet been widely studied in musicology.

Various aspects of the cycle are explored. The author's statements from her articles and interviews are included. The composition's auditory and visual plans are aligned with the composer's theoretical developments.

Keywords: Olga Bochikhina, spatial music, performativity, Acoustic-Spatial Mirages

For citation: Malyavkin R. A. "Acoustic-spatial mirages" by Olga Bochikhina: features of musical composition. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(3):50-61. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-50-61

В последнее десятилетие ряд современных российских композиторов, среди которых В. В. Горлинский, В. В. Раннев, Н. А. Попов, Б. Д. Филановский, уделяют особое внимание пространству исполнения сочинения. Парк, фасад жилого дома, завод, фанерная конструкция — все эти локации могут быть задействованы для реализации творческих проектов.

В XXI веке роль пространства в музыкальных сочинениях стала одной из востребованных тем научных исследований отечественных авторов¹.

Среди зарубежных источников, посвященных данной теме, выделяется работа «Музыка после падения. Современная композиция и культура после 1989 года» Тима Рутерфорда-Джонсона. Автор утверждает: «Музыкальные фестивали реагируют на изменяющиеся ожидания аудитории, перемещая боль-

¹ Например, статья Ю. Н. Пантелеевой «О пространственных композициях: от Сан-Марко до ИРКАМа» [1] и диссертация О. М. Гудачева «Пространственная композиция в новой музыке конца XX — начала XXI века» [2].

шую часть своих программ из привычных концертных залов в галереи, общественные пространства, пустующие промышленные здания и т.д.» [3, 122].

В русле подобных экспериментов находятся также и некоторые композиции Ольги Бочихиной. Многие ее сочинения отличает существенная особенность: все они предполагают особую роль пространства. Речь идет не только о конкретном месте исполнения, создающем определенную атмосферу, но и его функциональном назначении, которое продиктовано концептуальными подходами композитора.

Выбор места, в котором реализуется музыкальное произведение, обусловлен в каждом конкретном случае особыми свойствами избранного пространства. Ротонда, расположенная у входа в Большой зал Московской государственной консерватории, выступает в качестве инструмента в одноименном инструментально-акустическом перформансе для архитектурной формы и актеров-импровизаторов; звуковая инсталляция «Колесо времени» задействует городское колесо обозрения в городе Чайковский.

Тема пространства играет заметную роль как в композиторском творчестве, так и в исследовательских трудах Бочихиной. Например, одна из ее статей посвящена «Политопу Монреаль» Яниса Ксенакиса [4].

Исходя из своих представлений об особом взаимодействии аудиального и пространственного компонентов, композитор концептуализирует эту взаимосвязь. В некоторых случаях акустические особенности конкретного места вдохновляют композитора на определенные композиционные решения.

О своем творчестве композитор пишет следующее: «*Большинство моих работ посвящено художественным исследованиям: поведенческих стратегий звука, состоянию “инструмента”, пространства <...>. Это одновременно художественное исследование, эстетический опыт, процесс, инструмент познания и практика*»². К каждому произведению Бочихина дает развернутый комментарий — все они представлены на ее личном сайте³. Авторские описания, как правило, наполненные отсылками к разным видам искусства (к кинематографу, литературе), изобилуют философскими терминами. Таким образом сформировался глоссарий, которым Бочихина оперирует в описании, трактовке и исследовании своих работ. Однако пояснения композитора не предлагают единственно правильную трактовку собственных сочинений. Для автора гораздо важнее показать ход мысли, который привел к идее определенного проекта.

Значительное количество ее работ невозможно заранее репетировать по причине труднодоступности определенных объектов. Бочихина неоднократно принимала участие в своих проектах — и как исполнитель, и как своего рода режиссер, осуществляющий контроль над всем процессом исполнения.

² Curriculum vitae. URL: <http://olgabochihina.com/aboutme> (дата обращения: 21.06.2025).

³ Официальный сайт композитора Ольги Бочихиной. URL: <http://olgabochihina.com/> (дата обращения: 21.06.2025).

В своих проектах композитор отнюдь не отказывается от традиционного концертного зала, а стремится наделить его некими признаками другого пространства, как это происходит, в частности, в цикле «Акустико-пространственные миражи»⁴. По словам композитора, «*миражи — это пространство превращений, где место, в котором мы находимся, можно помыслить через союз “как”: как пещеру, как пространство дождя, как колодец, как пространство “райского сада”, как лабиринт зеркал*»⁵.

Композитор определяет эту работу как «*аудио-визуальный проект work-in-progress*»⁶. Каждый из миражей, а их на сегодняшний день три («Водный резервуар в Брудерхольце», «Дождь», «Сад»), впервые прозвучал в Рахманиновском зале Московской консерватории в период с 2022 по 2023 год.

Несмотря на большое количество технических требований, миражи можно реализовать в различных пространствах и отнюдь не только в концертных залах: показы сочинения уже проходили в спортивном зале в города Чайковский и в центре современного искусства «Арсенал» в Нижнем Новгороде. Для каждого конкретного места исполнения композитор адаптирует цикл, учитывая не только инженерные и акустические особенности места, но и элементы интерьера.

Мираж — физическое явление, представляющее собой появление объекта ближе, чем это есть на самом деле, по причине преломления солнечных лучей под воздействием высоких температур. Именно эта идея находит отражение в названии сочинения; композитор воссоздает определенное пространство в процессе исполнения, раскрывая его художественные смыслы в новых условиях.

Музыкальный и внемузыкальный текст программируется посредством подробной фиксации в партитуре задуманных перформативных приемов, временной схемы, а также заранее записанных аудиотреков. При этом перформерам, роль которых состоит в реализации миража в пространстве, и исполнителям предоставлена некоторая вариативность их действий в пределах, зафиксированных в партитуре. Например, в мираже «Водный резервуар в Брудерхольце» исполнитель прогуливается по залу и напевает с закрытым ртом звуки транслируемого аудиотрека. Паузы между звуками и их длительность остаются на его усмотрение.

Роль перформеров заключается в создании ощущения нахождения в начальном пространстве с помощью различных предметов: фонариков для блуждания по резервуару, зонтов как средства защиты от дождя, движения веток для создания иллюзии нахождения в саду. «*В конечной реализации “запечатление” и “отражение” воспроизводятся одновременно — так же, как мираж*

⁴ В ноябре 2023 года аудио-визуальный проект «Акустико-пространственные миражи» был удостоен высшей награды «Московской Арт-премии» (Первая премия) в номинации «Музыка».

⁵ Официальный сайт композитора Ольги Бочиной. Акустико-пространственные миражи (2022–2023). URL: <http://olgabochihina.com/mirages> (дата обращения: 21.06.2025).

⁶ Там же.

со своим оригиналом. В результате, зритель попадает в ситуацию детерриторизации двух пространств-территорий, когда территория акустического феномена накладывается на территорию своего «отражения» [5, 109].

В своей статье об «Акустико-пространственных миражах» Бочихина употребляет термин «детерриторизация» — концепт, который разработали Ж. Делез и Ф. Гваттари в книге «Тысяча плато» [6]. В эссе, написанном совместно с Т. О. Яковлевой, композитор утверждает: «*Две территории обмениваются своими кодами, то есть функциями/характеристиками*» [7, 151]. Композитор апеллирует к этому понятию для раскрытия более глубокого понимания процесса смешения исходного пространства и места исполнения.

Помимо этого на Бочихину также оказали существенное влияние и другие идеи Делеза и Гваттари, прежде всего, концепции *ризомы*⁷, *тела без органов*⁸ и *сборки*⁹. Так, принцип ризомы ощущается в неожиданных сочетаниях выразительных средств (например, в использовании веток на поверхности зеркал и направленных на них источников света в третьем мираже).

Бочихина в своей статье [5, 107] выделяет три нераздельные составляющие акустико-пространственного миража:

1. *Реальный аудиовизуальный референс*, под которым автор понимает исходные акустические характеристики (фиксирование длительности ревербераций звуков) и архитектурные особенности выбранного пространства (план местоположения).

2. *Запечатление референса* — процесс, в котором композитор, находясь в исходном пространстве, фиксирует с помощью звукозаписывающей техники какой-либо акустический феномен. Например, в первом мираже это текст, произносимый автором, во втором — ритм дождевых капель, в третьем — звуки старого рояля.

3. *Отражение референса* в иных акустико-пространственных условиях.

Отражение воплощается через расшифровку записи и ее фиксацию в партитуре. В третьем мираже музыкальным материалом становится зафиксированная композитором исполнительская импровизация, записанная под впечатлением от изначального пространства.

С пространственной точки зрения *отражение* реализуется через *расположение исполнителей*, имитирующее размещение и перемещение в исходном пространстве; *перформативные практики* с предметами, о которых упоминалось ранее; *световую партитуру*, которая создает иллюзию нахождения в пространстве, отличном от места исполнения в котором присутствуют визу-

⁷ *Ризома* — децентрализованная сеть гетерогенных, перекликающихся друг с другом элементов, каждая точка которых потенциально связана с любой другой.

⁸ *Тело без органов* — понятие, представляющее собой состояние материи, лишённое фиксированных структур и форм и противопоставляющее себя четкой организации.

⁹ *Сборка* — способ организации и функционирования ризомы. Это конкретный набор элементов, взаимодействующих между собой.

альные отсылки к изначальной локации). Все вышеперечисленные компоненты *отражений* фиксируются в партитуре наряду с музыкальным материалом.

Для более полного понимания структуры цикла разберем каждый мираж более подробно.

На создание акустико-пространственных миражей композитора вдохновило пространство водного резервуара в Брудерхольце, именно оно и легло в основу названия первой части — «**Водный резервуар в Брудерхольце**». Брудерхольц — район Базеля (Швейцария), в котором находятся огромные подземные цистерны, ранее выполнявшие функцию водного резервуара. «*Внутри этого пространства, немного напоминающего зал с арочными конструкциями гномьего королевства, — потрясающая акустика с реверберацией <... >. Собственно, единственное, что я сделала в Брудерхольце, — записала свой голос, произносящий этот текст*» [8, 36–43], — сообщила Бочихина. Важно отметить, что композитор сделала две записи голоса с разницей в несколько дней, так как акустика резервуара и частота ревербераций отличались в зависимости от множества факторов — погоды, количества воды и т. д.

В исполнении участвуют перформеры и большой ансамбль, в состав которого входят флейта, гобой, кларнет, труба, тромбон, две скрипки, альт, виолончель, контрабас, перкуссия. Такой же состав ансамбля и во втором «Акустико-пространственном мираже», поэтому первые две части могут исполняться без перерыва.

В качестве равноправного участника Бочихина включает в партитуру «теневые проекции», которые создают имитацию теней в самом резервуаре, возникших во время записи аудиотрека композитором.

Композитору было важно воссоздать архитектурные особенности резервуара. Эта идея воплотилась в определенном расположении участников в пространстве, аналогичном опорам-колоннам резервуара. В одном из интервью композитор замечала: «*Если бы это было технически возможно, то я бы “замуровала” исполнителей в стены*»¹⁰.

В партитуре главная роль отводится записи (строка «tare» в партитуре), сделанной в исходной локации. Аудиотрек представляет собой смонтированный и переработанный звуковой материал, определенным образом конвертированный в нотный текст — прием, который Бочихина называет «фильтром»: одна часть записанных звуков остается вне фиксации, другая адаптируется под темперированный строй.

Партии ансамбля в партитуре объединены ремаркой “reflection” (отражение). И действительно, уже на первой странице духовые отвечают предварительно сделанной записи с определенной задержкой, подобно эху, звучащему через небольшой промежуток времени. Для создания эффекта пространственного резонанса между исходной записью и ее инструментальным отражением композитор намеренно трансформирует унисоны в секунды, что, с одной

¹⁰ Из личной беседы автора статьи с О. Бочихиной, 2024.

стороны, искажает их первоначальное звучание, а с другой — сохраняет естественную природу постепенного затухания звуков в пространстве (длинные ноты переходят в *al niente*).

В начале первой части фактура разрежена, одной словесной фразе отвечают лишь два инструмента, но ближе к середине, с накоплением звукового материала, ткань становится плотнее за счет пересечения записанных фраз и их инструментальных *отражений*. Ближе к финалу количество голосов уменьшается и звучность полностью растворяется в тишине. Зритель, как будто вслед за композитором и перформерами, движется по заданному маршруту: сначала вход в резервуар, затем — исследование пространства и выход наружу, под дождь (второй мираж исполняется после первого без перерыва).

В первой половине миража исполнители ансамбля одновременно с записью тихо произносят некоторые словесные конструкции (фразы “Listen here”, “What are you saying”). Таким образом Бочихина связывает *запечатление* и *отражение*, искажая природу естественного звучания в акустической среде и используя одну и ту же фразу одновременно в разных точках (пример 1).

Пример 1. О. Бочихина. «Акустико-пространственные миражи».
Мираж I. Водный резервуар в Брудерхольце, тт. 15–26
Example 1. O. Bochihina. "Acoustic-spatial mirages".
Mirage I. Water reservoir in Bruderholz, bars 15–26

По замыслу композитора, аудиотрек начинается фразой “Hello, person” — первой строчкой романа Владимира Набокова «Призрачные вещи», в котором главный герой прибывает в Швейцарию. В течение всего произведения он находится в процессе воссоздания своих предыдущих визитов, играет со своим прошлым, находясь в настоящем.

Во втором мираже «**Дождь**» воплощается особое видение Бочихиной дождя, который является ритмом природы, *звучащим пространством, связью между сферой небесной и земной, пальцами, играющими на поверхности земли*¹¹.

Заранее записанный аудиотрек включает в себя не только звуки падающих капель, но и импровизацию на электрогитаре с преобладанием оstinатного ритма. Этот тембр был выбран композитором под впечатлением от фильма Джима Джармуша «Мертвец», где движение между жизнью и смертью происходит под звуки электрогитары.

Звуки дождя Бочихина записывает в виде традиционного нотного текста, поэтому в музыкальной ткани преобладает нерегулярный ритмический рисунок. У скрипок, виолончелей и контрабаса активно используются удары по струнам, а перкуссионисты попеременно бросают несколько мелких камней или орехов на поверхность своих инструментов (а также пластиковых или медных тазов). Этим прием имитирует удары дождя по металлическому подоконнику (пример 2). Ритм усиливается стуком светодиодов о стенки прозрачных воздушных шариков, внутри которых они находятся¹².

Важной составляющей второй части является перформативный фрагмент. В определенный момент перформеры начинают ходить по залу с зонтиками. Зонт воспринимается Бочихиной не только как средство защиты от дождя, но и как купол, небесный свод¹³.

Композитор использует конкретные особенности интерьера в акустическом и визуальном пространстве исполнения: в контексте рассматриваемого проекта задействована роскошная люстра Рахманиновского зала. В первом мираже все перформеры одновременно направляют на нее свет фонариков, вызывающий появление множества теней на потолке. Спустя небольшой промежуток времени они начинают синхронно двигаться по кругу. Этот прием используется для создания иллюзии перемещения зрителей в пространстве по аналогии с движением небесных тел вокруг Земли¹⁴.

¹¹ Из личной беседы автора статьи с О. Бочихиной.

¹² Подобный эффект был придуман композитором под вдохновением от реди-мейда Марселя Дюшана “With the hidden noise” («Со спрятым шумом») и работы Пьеро Мандзони “Corpo d’aria” («Тело воздуха»).

¹³ Из личной беседы автора статьи с О. Бочихиной.

¹⁴ Там же.

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

Пример 2. О. Бочихина. «Акустико-пространственные миражи».
Мираж II. Дождь, тт. 613–616
Example 2. O. Bochihina. "Acoustic-spatial mirages".
Mirage II. Rain, bars. 613–616

The image shows a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is for a piece titled "Acoustic-spatial mirages", specifically "Mirage II. Rain", bars 613-616. The score is written for a variety of instruments: Percussion I and II, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in B), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vi.), Violoncello (Vc.), Double Bass (Db.), and Tuba (TUBE). The score includes complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *ff* and *p*, and a section labeled "REFL." for the strings. The percussion parts feature intricate rhythmic figures. The string parts have dynamic markings like *ff* and *p*. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

В отличие от двух предыдущих частей третий мираж «Сад» изначально исполнялся обособленно. Состав ансамбля сократился до трех инструментов: фортепиано, виолончель и баян.

В качестве исходного пространства выступает сад в «Цвингере» — историческом архитектурном комплексе в Дрездене, который вызвал у Бочихиной ассоциацию с Эдемом. Отсюда произрастают образы Адама и Евы, фигуры, которые композитор воплощает в партиях баяна и виолончели. Библийские образы вдохновлены парой, с которой композитора связывает личное общение.

Прототип Адама — исполнитель-пианист, записавший музыкальный фрагмент, вошедший в финальную версию аудиотрека, на старом разрушенном роле в Гаграх в заброшенном санатории «Грузия».

Прототип Евы — художница-фотограф, ее портрет проецируется на потолок концертного зала с помощью света фонарей и зеркал.

Инструментальные партии, выполняющие функцию отражения, представляют собой импровизации исполнителей¹⁵, расшифрованные и зафиксированные Бочихиной в нотном тексте. Поэтому в партитуре мы можем наблюдать повышенную концентрацию инструментальных приемов относительно первого и второго миражей (пример 3). Это было продиктовано не намеренной сложностью, а естественностью импровизации исполнителей.

Пример 3. О. Бочихина. «Акустико-пространственные миражи».
Мираж III. Сад, тт. 23–25

Example 2. O. Bochihina. "Acoustic-spatial mirages".
Mirage III. Garden, bars. 23–25

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'TAPE' and contains a vocal line with the lyrics 'gink go li lo ba' and 'gink go bi lo ba'. The middle staff is labeled 'Cello (Eva)' and contains a melodic line with a 'col legno' instruction. The bottom staff is labeled 'Bayan (Adam)' and contains a rhythmic pattern with 'sfz' markings and a Russian instruction: 'постепенно открывать мех, мизини рыцарки'.

Звуковое запечатление прогулки по саду воплощается через аудиотрек с обработанным голосом композитора, который перечисляет на латыни названия деревьев, находящихся в «Цвингере».

Кроме инструментального ансамбля и электроники в произведении также задействованы два перформера, создающие теневые проекции с помощью света, зеркал и композиций из веток. В результате потолок зала как бы наполняется тенями деревьев, создавая иллюзию нахождения в ночном саду.

Аудиальное *отражение* включает в себя характерный сильный хруст, который создают перформеры, наступая на ветки.

Помимо записи голоса и звуков старого фортепиано в аудиотреке можно услышать звучание карильона. Этот тембр Бочихина уже использовала в сочинении "Round-Eau-Vue/Rond-Earth-Feu", написанном специально для исполнения на инструменте, находящемся в Цвингере. Вероятно, именно с момента написания этого сочинения образ сада для композитора стал напрямую ассоциироваться с карильоном.

В своей статье, посвященной циклу, Бочихина пишет: «Художественная форма не репрезентирует другую реальность, а дает пережить опыт другой ре-

¹⁵ Первыми исполнителями были Юлия Мигунова (виолончель) и Венедикт Пеунов (баян).

альности здесь-и-сейчас, без художественного «посредничества» [5, 105]. Третий мираж отсылает к существующему саду «Цвингер», но в отличие от первого композитор здесь стремится передать не объективные характеристики места, а свои ощущения и субъективные ассоциации.

Еще одной отличительной особенностью является взаимосвязь одновременно трех (а не двух, как это было в предыдущих частях) пространств: сада «Цвингер», заброшенного санатория и места исполнения.

«Акустико-пространственные миражи» Ольги Бочихиной представляют интерес как для исполнителей, так и для музыковедов. Среди основных специфических особенностей композиции можно выделить следующие: выведение музыкального материала из звукового и визуального образа исходного пространства; прописанные и зафиксированные в партитуре границы перформативных действий; тесную взаимосвязь между заранее смонтированным аудиотреком и исполняемыми вживую инструментальными партиями.

Поскольку цикл еще не завершен, мы можем ожидать новых пространственно-акустических миражей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Пантелеева Ю. Н.* О пространственных композициях: от Сан-Марко до ИРКАМа // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: Сб. науч. трудов ОГИИ. Вып. 10 / Гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В. А. Логинова. — Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2011. — С. 86–90.
2. *Гудачев О. М.* Пространственная композиция в новой музыке конца XX — начала XXI века: диссертация кандидата искусствоведения специальность: 17.00.09. — Санкт-Петербург, 2019. — 230 с.
3. *Rutherford-Johnson T.* Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989. California: University of California Press, 2017. — 348 p.
4. *Бочихина О.* Янис Ксенакис. Что значит мыслить знаком? На примере проекта «Политоп Монреаль» для звука, света и поверхностей. — URL: <http://olgabochihina.com/xenakis> (дата обращения: 23.06.2025).
5. *Бочихина О. Е.* Реальное и фиктивное: что такое «сдвиг» в реальном (на примере авторского аудиовизуального перформанса «Акустико-пространственные миражи») // Искусство звука и света: Галеевские чтения: материалы Международной научно-практической конференции («Прометей-2023»), 30 июня — 4 июля 2023 г. — Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2023. — С. 105–111.
6. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / пер.с франц. Я. И. Свирского, науч. ред. В. Ю. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. — 895 с.
7. *Бочихина О. Е., Яковлева Т. О.* Состояние «между»: можно ли мыслить множественностью? (На примере творчества Жоржа Апергиса) // Музыкальная академия. — 2023. — № 2. — С. 6–35. DOI: 10.34690/305
8. *Горелик Я. А.* Ольга Бочихина: «В то время как многие уже собрались, я все еще собираюсь» // Музыкальная академия. — 2023. — № 1. — С. 36–43.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Р. А. Малявкин — аспирант кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Panteleeva Yu.N.* O prostranstvennykh kompozitsiyakh: ot San-Marco do IRKAMA [About spatial compositions: from San Marco to IRCAM] // Aktual'nye problemy kul'tury, iskusstva i khudozhestvennogo obrazovaniya: Sb. nauch. Trudov OGII. Vyp. 10 / Gl. red. B. P. Khavtorin, sost. i nauch. red. V. A. Loginova. Orenburg: Izd-vo GOU VPO «OGII im. L. i M. Rostropovichy», 2011. P. 86–90.
2. *Gudachev O. M.* Prostranstvennaya kompozitsiya v novoy muzyke kontsa XX — nachala XXI veka: dis. kand. isk [Spatial composition in new music of the late 20th and early 21st century: Dissertation of the Candidate of Art History]. Saint-Petersburg, 2019. 230 p.
3. *Rutherford-Johnson T.* Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989. California: University of California Press, 2017. 348 p.
4. *Bochikhina O.* Yanis Ksenakis. Chto znachit myslit' znakom? Na primere proekta «Politop Montreal'» dlya zvuka, sveta i poverkhnostey [What does it mean to think in terms of the sign? On the example of the Politop Montreal project for sound, light and surfaces]. URL: <http://olgaboichihina.com/xenakis> (accessed: 23.06.2025).
5. *Bochikhina O. E.* Real'noe i fiktivnoe: chto takoe «sdvig» v real'nom (na primere avtorskogo audiovizual'nogo performansa «Akustiko-prostranstvennye mirazhi») [Real and Fictitious: What is a "shift" in the real (on the example of the author's audiovisual performance "Acoustic-Spatial Mirages")] // Iskusstvo zvuka i sveta: Galeevskie chteniya: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii («Prometey-2023»), 30 June — 4 July 2023. Kazan: Izd-vo Akademii nauk RT, 2023. P. 105–111.
6. *Delez Zh., Gvattari F.* Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia] / per.s frants. Ya. I. Svirskogo, nauch. red. V. Yu. Kuznetsov. Ekaterinburg: UFaktoriya; Moscow: Astrel', 2010. 895 p.
7. *Bochikhina O. E., Yakovleva T. O.* Sostoyanie «mezhd»: mozno li myslit' mnozhestvennost'yu? (Na primere tvorchestva Zhorzha Apergisa) [The state of "between": is it possible to think in multiplicity? (On the example of the work of Georges Aperghis)] // Muzykal'naya akademiya. 2023. № 2. P. 6–35. DOI: 10.34690/305
8. *Gorelik Ya.A.* Ol'ga Bochikhina: «V to vremya kak mnogie uzhe sobralis', ya vse eshche sobirayus'» ["While Everybody is Ready, I'm Still Preparing"] // Muzykal'naya akademiya. 2023. № 1. P. 36–43.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Roman A. Malyavkin — Postgraduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 09.04.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 13.05.2025

Принята к публикации / Accepted: 20.05.2025

Музыка народов мира

Научная статья

УДК 785.11

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-62-84



О влиянии Одиннадцатой симфонии «1905 год» Д. Д. Шостаковича на творчество китайских композиторов конца 1950-х — начала 1960-х годов (по материалам современного музыковедения КНР)



Юй Вэньхан¹,
Ангелина Сергеевна Алпатова²

^{1,2} Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

¹ venhan.yuy@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4543-0795>

² a.alpatova@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3209-1942>

Аннотация: Предметом исследования данной статьи являются особенности влияния Одиннадцатой симфонии «1905-й год» Шостаковича на становление симфонического жанра в творчестве китайских композиторов Вань Юньцзе, Цзян Динсянь, Цзюй Вэй, Ло Чжунжун, Ма Сыцуу, Ли Хуаньчжи, Лю Чжуанг, Чэ Цзянь, Ли Яньшэн и Дин Шаньдэ. Актуальность и научная новизна заключаются в рассмотрении данной проблемы с учетом китайского национального контекста на примерах трудов современных китайских музыковедов Лян Маочунь, Цянь Жэньпин и других.

Выводы касаются следующих особенностей подхода китайских композиторов к сочинению симфоний: опора на программность; применение революционной песни в качестве главного источника тематизма; предпочтение одночастной структуры.

Ключевые слова: музыка XX века, современная музыка, советская музыка, симфония, Д. Д. Шостакович, Одиннадцатая симфония «1905 год», революционная песня, китайская музыка, китайские композиторы, китайское музыковедение

Для цитирования: Юй Вэньхан, Алпатова А. С. О влиянии Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича на творчество китайских композиторов конца 1950-х — начала 1960-х годов (по материалам музыковедения КНР) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 3. С. 62–84. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-62-84

Music of the peoples of the world

Original article

About the influence of D.D. Shostakovich's Eleventh Symphony "The year 1905" on the works of Chinese composers of the late 1950s — early 1960s

(based on materials from modern musicology of the PRC)

*Yu Wenhong*¹, *Angelina S. Alpatova*²

^{1,2}Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

¹*venhan.yuy@gnesin-academy.ru*, <https://orcid.org/0000-0003-4543-0795>

²*a.alpatova@gnesin-academy.ru*, <https://orcid.org/0000-0002-3209-1942>

Abstract: The subject of this article is the influence of Shostakovich's Eleventh Symphony "The Year 1905" on the development of the symphonic genre in the in the works of Chinese composers Wan Yunjie, Jiang Dingxian, Ju Wei, Luo Zhongrong, Ma Sitsui, Li Huanzhi, Liu Zhuang, Che Jian, Li Yansheng and Ding Shande. The relevance and scientific novelty lie in the consideration of this problem taking into account the Chinese national context using the works of modern Chinese musicologists Liang Maochun, Qian Renping and others as examples.

The conclusions concern the features of the Chinese composers' approach to writing symphonies are following: the reliance on programmaticity; the use of revolutionary song as the main source of thematics; the preference for a one-part structure.

Keywords: 20th century music, contemporary music, soviet music, symphony, D.D. Shostakovich, Eleventh Symphony "The Year 1905", revolutionary song, chinese music, chinese composers, chinese musicology

For citation: *Yu Wenhong, Alpatova A.S. On the influence of D.D. Shostakovich's Eleventh Symphony "The Year 1905" on the works of Chinese composers of the late 1950s — early 1960s (based on the materials of modern Chinese musicology). Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2025;(3):62-84. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-62-84*

Дмитрий Шостакович является одним из величайших советских композиторов XX века. Исследователи его творчества отмечают, что в современном искусстве никто не может сравниться с ним по остроте восприятия эпохи, отзывчивости на ее социальные, идейно-художественные процессы. Сила его музыки заключается в абсолютной правдивости [1, 5].

На Западе интерес к творчеству Шостаковича обозначился в конце 1920-х годов благодаря участию композитора в конкурсе Шопена в Варшаве и ис-

полнению его Первой симфонии в Берлине [2, 290–291]. Музыкальное наследие Шостаковича широко исследуется во всем мире с середины XX столетия до настоящего времени: труды западноевропейских и североамериканских исследователей стали регулярно выходить в свет после издания на английском языке перевода книги И. Мартынова¹.

В Китае близкое знакомство с творчеством Шостаковича состоялось в 1958 году, и связано оно было прежде всего с Одиннадцатой симфонией композитора. В мае этого года дирижер Н. П. Аносов (1900–1962) возглавил симфонический оркестр более чем из ста музыкантов для поездки в Китай на гастроли, продолжавшиеся полтора месяца. В Пекине, Ханчжоу, Харбине и других городах страны оркестр исполнял классическую русскую и советскую музыку и произведения китайских композиторов. В программы концертов входили Одиннадцатая симфония «1905 год» Шостаковича, Первая симфония Т. Хренникова, увертюра «Руслан и Людмила» М. Глинки, торжественная увертюра «1812 год» П. Чайковского, «Сэнгидэма» («森吉得马») и «Вечер» («晚会») Хэ Лютин (贺绿汀), «Танец за Великой стеной» («塞外舞曲») и «Песня о родине» («思乡曲») Ма Сыцун (马思聪), симфоническая поэма «История о Желтом Журавле» («黄鹤的故事») Ши Гуаннань (施光南), которой дирижировал ученик Аносова Ли Дэлунь (李德伦)².

¹ Martynov Ivan. Dmitri Shostakovich — The Man and His Work. Translated from the Russian by T. Guralsky. New York: Philosophical Library, 1947. Seroff Victor Ilyich (with Nadejda Galli-Shohat). Dmitri Shostakovich — The Life and Background of a Soviet Composer. New York: Alfred A. Knopf, 1947. Rabinovich Dmitry. Shostakovich. London: Lawrence & Wishart, 1960. Kay Norman. Shostakovich. London: Oxford University Press, 1971. Dyer Paul. Cyclic Techniques in the String Quartets of Dmitri Shostakovich. PhD diss., University of Florida, 1977. Ottaway, Hugh. Shostakovich's Symphonies. London: BBC Music Guides, 1978. Fay Laurel E. The Last Quartets of Dmitri Shostakovich: A Stylistic Investigation. PhD diss., Cornell University, 1978. Blokker Roy (with Robert Dearling). The Music of Dmitri Shostakovich — The Symphonies. London: Tantivy, 1979. Volkov Solomon. Testimony: The Memoirs of Shostakovich. Translated by Antonina W. Bouis. New York: Harper and Row, 1979. Roseberry Eric. Shostakovich: His Life and Times. New York: Midas, 1982. Mac Donald Ian. The New Shostakovich. London: Fourth Estate, 1990. Fanning David, ed. Shostakovich Studies. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1995. Bartlett Rosamund, ed. Shostakovich in Context. Oxford and New York: Oxford University Press, 2000. Sheinberg Esti. Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. Aldershot, Hants: Ashgate, 2000. Fay Laurel E., ed. Shostakovich and His World. Princeton: Princeton University Press, 2004. Brown Malcolm, ed. A Shostakovich Casebook. Bloomington: Indiana University Press, 2004. Fanning David. Shostakovich: String Quartet No. 8. Aldershot: Ashgate, 2004. Volkov Solomon. Shostakovich and Stalin: The Extraordinary Relationship between the Great Composer and the Brutal Dictator. New York: Knopf, 2004. Riley John. Dmitri Shostakovich: A Life in Film. London: I. B. Tauris, 2005. Fairclough Pauline, and David Fanning, eds. The Cambridge Companion to Shostakovich. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2008. Mishra Michael. A Shostakovich Companion. Westport, Conn.: Praeger, 2008.

² Государственный симфонический оркестр СССР прибыл в Пекин. Народная газета, 16 мая 1958 года; Ли Дэлунь. Великолепные достижения социалистической симфонической музыки — после концерта Государственного симфонического оркестра СССР. Народная газета, 26 мая 1958 года.

На Одиннадцатую симфонию Шостаковича сразу же обратил самое пристальное внимание представитель старшего поколения пролетарских революционеров, маршал Китайской Народной Республики и заместитель председателя Центрального военного совета Коммунистической партии Китая, генералиссимус Чэнь И³. После прослушивания он предложил композиторам создать многочастные симфонии на революционные исторические темы, представленные в образах знаменитых восьми барельефов Памятника героям китайского народа⁴.

Уже через год после премьеры симфонии в Китае вышел в свет перевод монографии о творчестве Д. Д. Шостаковича советского музыковеда Л. Данилевича⁵. Однако, как пишет музыковед Гун Хунъюй (宫宏宇, 2010) [3, 129], аналогично ситуации за рубежом «шостаковичевский бум» в Китае произошел позже и был тесно связан с публикацией монографии С. Волкова⁶. Подлинность содержания данной книги и до сегодняшнего дня вызывает оживленные дискуссии в китайском музыковедении, на что указывают Ван Силинь⁷, Цянь Жэньпин⁸, Хуан Сяохэ⁹, Гао Шицзе¹⁰, Кан Жун¹¹, Чэнь Вэйжэнь¹², Хуан Яньхун¹³, Линь Чэнгуан¹⁴. Тем не менее данная публикация стимулировала интерес китайских исследователей к изучению творчества Шостаковича.

В начале 1980-х годов были изданы переводы на китайский язык трудов В. Л. Данилевича со вступительными статьями китайских музыковедов о сти-

³ Чэнь И. 陈毅, настоящее имя Чэнь Шицзюнь 陈世俊 1901–1972).

⁴ На них были изображены следующие события: «Уничтожение опиума в Хумэне», «Цзиньтяньское восстание», «Учанское восстание», «Движение 4 мая», «Движение 30 мая», «Наньчанское восстание», «Партизанская война за линией фронта против японских оккупантов» и «Победное форсирование реки Янцзы».

⁵ Данилевич Л. В. Шостакович. Пер. на кит. яз. Мао Юйкуан. Пекин: Изд-во Музыка, 1959. 202 с. (Данилевич Л. В. Д. Д. Шостакович. М.: Сов. композитор, 1958.)

⁶ Волков С. М. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. Пер. на кит. яз. Е Цюнфан. Пекин: Издательство иностранной литературы, редакция «Перевод и Комментарий», 1981. 370 с. (Solomon Volkov. The memoirs of Dmitri Shostakovich. Translate from the Russian by Antonina W. Bouis. New York: Harper & Row, Publishers, INC. First Edition, 1979).

⁷ Ван Силинь. Д. Шостакович: два толкования Седьмой симфонии. Музыкальный любитель, 1995 (6). С. 32–34.

⁸ Цянь Жэньпин. Музыка как лучшее свидетельство: От музыкальных образов Седьмой симфонии Шостаковича к подлинности «Свидетельства» // Симфония (Вестник Сианьской консерватории), 1999 (2). С. 17–21.

⁹ Хуан Сяохэ. Музыкальный шедевр, рожденный в пламени войны: Седьмая симфония «Ленинградская» Д. Шостаковича. Народная музыка, 1999 (5). С. 43–49+39.

¹⁰ Гао Шицзе. Превосходя эмпиризм: Размышления над интерпретацией «Свидетельства». Симфония, 2000 (4). С. 5–9.

¹¹ Кан Жун. Автентичность «Свидетельства» Шостаковича // Музыкальный любитель, 2001 (3). С. 25–27.

¹² Чэнь Вэйжэнь. Музыка как свидетель истории: Чтение мемуаров Шостаковича «Свидетельство очевидца». Форум социальных наук (Академический обзор), 2009 (7). С. 113–148.

¹³ Хуан Яньхун. «Свидетельство»: Интерпретация внутренних монологов Шостаковича // Мировая литературная критика, 2011 (2). С. 162–164.

¹⁴ Линь Чэнгуан. Свидетельство шума времени // Вестник Университета Вэньчжоу (Социальные науки), 2020, 33 (4). С. 11–19.

ле Шостаковича, отдельных произведениях с их аналитическими оценками¹⁵. В середине 1980-х годов также были опубликованы исследования китайских музыковедов о творчестве Шостаковича¹⁶.

Позже, в 1990-е и 2000-е годы, выходили переводы и других книг русских и западных авторов¹⁷. Эти работы предоставили китайским музыковедам богатые материалы для изучения творчества Шостаковича.

За последние тридцать лет, в период с 1990 по 2024 годы китайскими музыковедами было написано 178 научных работ (включая четыре монографии¹⁸,

- ¹⁵ Данилевич Л. В. Тринадцатая симфония Д. Шостаковича. Пер. на кит. яз. Чэнь Гоцзан // Симфония (Журнал Сианьской консерватории), 1984 (1). С. 49–53. Данилевич Л. В. Четырнадцатая симфония Д. Шостаковича. Пер. на кит. яз. Чэнь Гоцзан // Симфония (Журнал Сианьской консерватории), 1984 (2). С. 56–60. Данилевич Л. В. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича. Пер. на кит. яз. Чэнь Гоцзан // Симфония (Журнал Сианьской консерватории), 1984 (3). С. 50–52. Шостакович Д. Д. Мой взгляд на западную авангардную музыку. Пер. на кит. яз. Гу Лянли // Музыкальное искусство, 1986 (4). С. 67–69. Данилевич Л. В. Д. Шостакович: Четырнадцатая симфония. Пер. на кит. яз. Цай Мингу // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории), 1987 (1). С. 87–92. Протопопов В. В. Проблемы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича (часть 1). Пер. на кит. яз. Оуян Сяохуа // Журнал Центральной консерватории, 1987 (3). С. 78–86. Сабинина М. Д. Биография Д. Шостаковича. Пер. на кит. яз. Цзинь Жэнь // Журнал Тяньцзиньской консерватории, 1987 (4). С. 52–57. Протопопов В. В. Проблемы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича (часть 2). Пер. на кит. яз. Оуян Сяохуа // Журнал Центральной консерватории, 1987 (4). С. 51–59. Мазель Л. А. Десятая симфония Д. Шостаковича. Пер. на кит. яз. Фэн Цзиньхуа // Симфония (Журнал Сианьской консерватории), 1989 (2). С. 52–57. Хентова С. М. Д. Шостакович и А. Хачатурян: как 1948 год сблизил их. Пер. на кит. яз. Чэнь Фуцзюнь // Народная музыка, 1989 (10). С. 42–44.
- ¹⁶ Хуан Юань. Трагическая фигура в истории советской музыки: Д. Д. Шостакович // Исследования России, Центральной Азии и Восточной Европы, 1982 (6). С. 50–52. Чжу Цзянь. Непокоримый музыкальный гений: Д. Шостакович // Любитель музыки, 1985 (3). С. 7–9. Гао Вэйцзе. Великий симфонический мастер двадцатого века: Шостакович // Музыкальная жизнь, 1986 (12). С. 23–24. Яо Шэнчан. Преодолевая смерть: Краткий очерк о Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича // Журнал Тяньцзиньской консерватории, 1987 (4). С. 10–17+39. Чжао Шу. Великий композитор двадцатого века: Д. Шостакович // Исследования зарубежных проблем, 1987 (4). С. 37–42. Жэнь Даминь. Исследование техники «Двадцати четырех прелюдий и фуг» Д. Шостаковича // Изучение и исследование музыки, 1988 (1). С. 23–31. Чжу Цзинсю. Наследие, синтез и инновации: О творческом стиле Д. Шостаковича на примере Восьмой симфонии // Изучение и исследование музыки, 1988 (1). С. 32–34. Ли Чжунъюн. Возрождение пассакалья у Шостаковича. Музыкальные исследования, 1988 (2). С. 78–90. Ли Сюэцзюнь. Тринадцатая симфония Шостаковича // Симфония (Журнал Сианьской консерватории), 1988 (4). С. 59–70.
- ¹⁷ Роузберри Эрик. Шостакович. Пер. на кит. яз. Ян Дунхуэй. Нанкин: Издательство народа Цзянсу, 1999. 234 с. (Rosebery Eric. Shostakovich: His Life and Times. New York: Midas, 1982; Детлеф Гойов. Дмитрий Шостакович. Пер. на кит. яз. Гэ Сы. Пекин: Издательство народной музыки, 2003. 275 с. (Detlef Gojowy. Dimitri Schostakowitsch. Monographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1983; Шостакович Д. Д., Гликман И. Д. Письма Дмитрия Шостаковича: Письма к И. Д. Гликману. Пер. на кит. яз. Цзяо Дунцзянь, Дун Моли. Пекин: Восточное издательство, 2005. 359 с. (Гликман И. Д. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостакович к И. Д. Гликману. М.: ДСЧН — СПб.: Композитор, 1993. 336с.; Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович: жизнь и творчество. Пер. на кит. яз. Цзяо Дунцзянь, Дун Моли. Пекин: Издательство коммерческой печати, 2010. 468 с. Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович: жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1980.
- ¹⁸ Цянь Жэньпин. Симфонии Шостаковича. Чанша: Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2000. 289 с. Сунь Чжунхуа. Отражение неоклассицизма в симфониях Д. Д. Шостаковича. Шэньян: Народное издательство Ляонин, 2021. 396 с. Ван Цзин. Музыкальный язык и структура

две кандидатские диссертации¹⁹, 84 магистерские диссертации и 88 научных статей), посвященных Шостаковичу.

Основное внимание в этих исследованиях было уделено анализу 15 симфоний²⁰, 15 струнных квартетов²¹, шести концертов²², циклу «Двадцать четыре прелюдии и фуги» op. 87 (1950) и другим сочинениям. Но наибольший академический интерес был связан с симфоническим творчеством Шостаковича.

В период 1990–2000 годов интерес китайских музыковедов к творчеству Шостаковича был сосредоточен главным образом на симфониях композитора. В этот период музыковед Цянь Жэньпин (钱仁平) опубликовал 15 статей²³, посвященных исследованиям творчества Шостаковича (половина из

поздних струнных квартетов Д. Д. Шостаковича. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2021. 307 с. Чай Пэнчэн, Дун Цзиньвэй. Музыкальный анализ «24 прелюдий и фуг» Д. Д. Шостаковича. Пекин: Издательство Пекинского политехнического университета, 2021. 83 с.

¹⁹ Бай Цзин. О персонализированных особенностях гармонии струнных квартетов Дмитрия Шостаковича. Кандидатская диссертация, Центральная консерватория, 2017. 176 с. (Научный руководитель: профессор Лю Кангуа.)

Ван Цзин. Исследование музыкального языка и структуры поздних струнных квартетов Д. Д. Шостаковича. Кандидатская диссертация, Шанхайская консерватория, 2010. 259 с. (Научный руководитель: профессор Цянь Ипин.)

²⁰ Симфония № 1, f-moll (op. 10, 1924–1925); Симфония № 2 «Октябрю», H-dur, с финальным хором на слова А. Безыменского (op. 14, 1927); Симфония № 3 «Первомайская», Es-dur, с финальным хором на слова С. Кирсанова (op. 20, 1929); Симфония № 4, c-moll (op. 43, 1935–1936); Симфония № 5, d-moll (op. 47, 1937); Симфония № 6, h-moll (op. 54, 1939); Симфония № 7 «Ленинградская», C-dur (op. 60, 1941); Симфония № 8, c-moll (op. 65, 1943); Симфония № 9, Es-dur (op. 70, 1945); Симфония № 10, e-moll (op. 93, 1953); Симфония № 11 «1905 год», g-moll (op. 103, 1956–1957); Симфония № 12 «1917 год», d-moll (op. 112, 1959–1961); Симфония № 13, b-moll, для баса, хора басов и оркестра на стихи Е. Евтушенко (op. 113, 1962); Симфония № 14, для сопрано, баса, струнных и ударных на стихи Ф. Г. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера и Р. М. Рильке (op. 135, 1969); Симфония № 15, A-dur (op. 141, 1971).

²¹ Струнный квартет № 1, C-dur (op. 49, 1938); Струнный квартет № 2, A-dur (op. 68, 1944); Струнный квартет № 3, F-dur (op. 73, 1946); Струнный квартет № 4, D-dur (op. 83, 1949); Струнный квартет № 5, B-dur (op. 92, 1952); Струнный квартет № 6, G-dur (op. 101, 1956); Струнный квартет № 7, fis-moll (op. 108, 1960); Струнный квартет № 8, c-moll (op. 110, 1960); Струнный квартет № 9, Es-dur (op. 117, 1964); Струнный квартет № 10, As-dur (op. 118, 1964); Струнный квартет № 11, f-moll (op. 122, 1966); Струнный квартет № 12, Des-dur (op. 133, 1968); Струнный квартет № 13, b-moll (op. 138, 1970); Струнный квартет № 14, Fis-dur (op. 142, 1973); Струнный квартет № 15, es-moll (op. 144, 1974).

²² «Концерт для фортепиано с оркестром № 1, c-moll» (op. 35, 1933), «Концерт для скрипки с оркестром № 1, a-moll» (op. 77, 1947), «Концерт для фортепиано с оркестром № 2, F-dur» (op. 102, 1957), «Концерт для виолончели с оркестром № 1, Es-dur» (op. 107, 1959); «Концерт для виолончели с оркестром № 2, G-dur» (op. 126, 1966), «Концерт для скрипки с оркестром № 2, cis-moll» (op. 129, 1967).

²³ Цянь Жэньпин. О киномузыке Д. Шостаковича // Музыкальный любитель, 1994 (4). С. 29–30. Цянь Жэньпин. Монологи из души: струнные квартеты Д. Шостаковича // Музыкальный любитель, 1994 (6). С. 27–28. Цянь Жэньпин. Структурные особенности «тоно-ладовой» организации в Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича. Хуан Чжун, 1994 (3). С. 80–87. Цянь Жэньпин. Первый концерт для скрипки с оркестром ля минор Д. Шостаковича // Музыкальный любитель, 1995 (5). С. 27–28. Цянь Жэньпин. Каталог произведений Д. Шостаковича // Вестник Нанкинской академии искусств (музыка и перформанс), 1995 (3). С. 19–24. Цянь Жэньпин, Тун Шинь. Жизнь и творчество Д. Шостаковича // Вестник Нанкинской академии искусств (музыка и перформанс), 1995 (2). С. 14–23. Цянь Жэньпин, Ли Сюэмэй. Обзор фортепианной музыки Д. Шостаковича // Искусство фортепиано, 1996 (4). С. 11–16. Цянь Жэньпин. Радиационный контроль основного набора над общей структурой и способы тонического утверждения в поздних произведениях Д. Шостаковича //

которых касалась симфонической музыки), а также завершил монографию «Симфонии Шостаковича» (2000)²⁴. В это же время музыковед Хуан Сяохэ (黄晓和)²⁵ и композитор Ван Силинь (王西麟)²⁶ обсуждали и оценивали музыкальное содержание и историю создания Седьмой симфонии Шостаковича «Ленинградская».

Кроме того, в центре внимания китайских ученых находились такие проблемы, как связь между музыкальным творчеством композитора и политикой²⁷, создание каталога его произведений²⁸, анализ композиторских техник позднего периода и сочинений в технике додекафонии²⁹.

Вестник Нанкинской академии искусств (музыка и перформанс), 1996 (3). С. 55–63. Цянь Жэньпин. Додекафонная техника в позднем творчестве Д. Шостаковича // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайская консерватория), 1996 (02). С. 55–60. Цянь Жэньпин. Сквозь поверхность каталога произведений Д. Шостаковича // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайская консерватория), 1997 (04). С. 58–62. Цянь Жэньпин. Музыкальный анализ Первой симфонии Д. Шостаковича: сопоставление с другими анализами // Музыкальные исследования, 1997 (4). С. 9–16. Цянь Жэньпин. Полвека ожидания — итог жизни: Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и техника додекафонии в СССР после 1963 года // Музыкальный любитель, 1999 (5). С. 38–40. Цянь Жэньпин. Музыкальный анализ Пятой симфонии Д. Шостаковича: наследование и развитие сонатной формы и сопоставление с другими анализами // Музыкальные исследования (Журнал Сычуаньской академии музыки), 1999 (1). С. 23–31. Цянь Жэньпин. Сложности программной музыки: на примере Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича // Музыкальный любитель, 2000 (4). С. 40–41. Цянь Жэньпин. Свидетельство века: Д. Шостакович и его симфоническое творчество // Народная музыка, 2000 (2). С. 34–39.

²⁴ Цянь Жэньпин. Симфонии Д. Шостаковича. Чанша: Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2000. 289 с.

²⁵ Хуан Сяохэ. Анализ Седьмой симфонии «Ленинградской» Д. Шостаковича. Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории), 1999 (3). С. 64–75. Хуан Сяохэ. Музыкальный шедевр, рожденный в пламени войны: Седьмая симфония «Ленинградская» Д. Шостаковича. Народная музыка, 1999 (5). С. 43–49+39.

²⁶ Ван Силинь. Чему мы учимся у Шостаковича: к столетию со дня рождения композитора. Художественная критика, 2006 (8). С. 12–14. Ван Силинь. Д. Шостакович: два толкования Седьмой симфонии. Музыкальный любитель, 1995 (6). С. 32–34.

²⁷ Лун Фэй. Взлеты и падения Д. Шостаковича. Русская литература и искусство, 1995 (3). С. 75–80. Лун Фэй. Творческий путь Д. Шостаковича. Мировая культура, 1995 (1). С. 12–15. Цянь Жэньпин, Тун Синь. Жизнь и творчество Д. Шостаковича // Журнал Нанкинской академии искусств (Музыка и исполнительское искусство), 1995 (2). С. 14–23/ Мао Юйкуань. Исторические уроки советской музыки // Журнал Центральной консерватории, 1996 (3). С. 48–53/ Мао Юйкуань. Памятник миллионам погибших: Тринадцатая симфония Д. Шостаковича // Журнал Центральной консерватории, 1998 (1). С. 22–28. Гао Шицзе. За пределами доказательного: размышления о монографии «Свидетельстве» // Журнал Сианьской консерватории, 2000 (4). С. 34–39.

²⁸ Цянь Жэньпин. Каталог произведений Д. Шостаковича // Вестник Нанкинской академии искусств (музыка и перформанс), 1995 (3). С. 19–24.

Цянь Жэньпин. Сквозь поверхность каталога произведений Д. Шостаковича // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайская консерватория), 1997 (04). С. 58–62+65.

²⁹ Цянь Жэньпин. Додекафонная техника в позднем творчестве Д. Шостаковича // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайская консерватория), 1996 (02). С. 55–60. Цянь Жэньпин. Радиационный контроль основного набора над общей структурой и способы тонического утверждения в поздних произведениях Д. Шостаковича // Вестник Нанкинской академии искусств (музыка и перформанс), 1996 (3). С. 55–63.

Цянь Жэньпин. Додекафонная техника в позднем творчестве Д. Шостаковича // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайская консерватория), 1996 (02). С. 55–60.

В XXI веке китайские ученые расширили свой академический интерес к Шостаковичу, занимаясь исследованием не только симфонической музыки, но и других жанров его творчества. Важные исследования этого периода включают монографии Цянь Жэньпина «Симфонии Шостаковича» (2000), Сунь Чжунхуа «Неоклассические черты в симфониях Шостаковича» (2021), Ван Цзина «Музыкальный язык и структура поздних струнных квартетов Шостаковича» (2021), Чай Пэнчэна и Дун Цзинвэя «Музыкальный анализ 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича» (2021), а также кандидатскую диссертацию Бай Цзин «Об индивидуальных чертах гармонии в струнных квартетах Дмитрия Шостаковича» (2017) и другие. Были исследованы и такие аспекты творчества композитора, как значение жанра пассакалии³⁰, еврейские элементы в музыке³¹, трагизм в произведениях композитора³², а также анализ его оперных произведений³³. Эти труды позволяют получить общее представление о степени изученности творчества Шостаковича в Китае.

Проблема симфонического творчества Шостаковича не только вызвала значительный интерес среди современных китайских музыковедов, но и заняла особое место в развитии симфонического жанра в Китае во второй половине XX века.

Цянь Жэньпин. Полвека ожидания — итог жизни: Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и техника додекафонии в СССР после 1963 года // Музыкальный любитель, 1999 (5). С. 38–40.

³⁰ Сюй Мэндун. Исследование пассакалии XX века. Кандидатская диссертация, Шанхайская консерватория, 2000. —245с. Сюй Мэндун. Исследование пассакалии XX века. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003. 235 с.

Фэн Чао. Особенности доминантного мотива и пассакалии в Восьмом струнном квартете Д. Шостаковича. Журнал Нанкинской академии искусств (Музыка и исполнительское искусство), 2006 (1). С. 78–83. Фэн Чао. Восьмой струнный квартет Д. Шостаковича: авторский доминантный мотив и применение пассакалии // Музыкальные инструменты, 2006 (1). С. 38–40. Се Шимэй. Исследование пассакалии Д. Шостаковича. Магистерская диссертация, Хунаньский педагогический университет, 2011. — 86 с. Лю Яньян. Рецензия на третий раздел пассакалии Первого скрипичного концерта Д. Шостаковича. Музыкальное творчество, 2012. С. 141–143.

³¹ Лю Юэ. О еврейских элементах в музыке Д. Шостаковича (часть 1). Журнал Центральной консерватории, 2001 (3). С. 62–74. Лю Юэ. О еврейских элементах в музыке Д. Шостаковича (часть 2). Журнал Центральной консерватории, 2001 (4). С. 61–72. Лю Юэ. О еврейских элементах в музыке Д. Шостаковича. Магистерская диссертация, Центральная консерватория, 2015. (Научный руководитель: Хуан Сяохэ)/ Лу Дундун. Рассуждение о «еврейском языке» Д. Шостаковича. Дом Театра, 2017 (23). С. 68. Шао Дэчэн, Вэй Ян. Модифицированные древние ладовые структуры и еврейские элементы в произведениях Д. Шостаковича. Музыкальная жизнь, 2020 (6). С. 91–94.

³² Ми Гаохуэй. О трагическом в музыке Д. Шостаковича. Магистерская диссертация, Северо-Восточный педагогический университет, 2008. 56 с. Ми Гаохуэй. Анализ трагических композиционных приемов в симфониях Д. Шостаковича // Искусствоведческие исследования, 2008 (1). С. 45–47. Сун Е, Лю Бэйбэй. Анализ трагизма в музыке Д. Шостаковича. Писатель, 2009 (2). С. 225–226. Юй Яньхан, Лю Лю. Краткий анализ трагических элементов в первой части Восьмой симфонии Д. Шостаковича // Музыкальный мир, 2020, 0 (1). С. 64–77.

³³ Стихи «Цин Пин Юэ — Люпань Шань» были написаны во время приближения Центральной Красной армии к северу провинции Шэньси в 1935 году, раньше появились стихи «Си Цзян Юэ — Цзинганшань» (1928) и «Пу Са Мань — Дабайди» (1933), а два стихотворения были посвящены Великому походу: «Ши Лю Цзы Лин Сань Шоу» и «Ци Лю — Великий поход».

Известный музыковед Ян Яньди (杨燕迪) отмечает: «Если бы мне пришлось выбрать страну, внесшую наибольший вклад в развитие симфонии в XX веке, и самого влиятельного композитора, я бы без колебаний назвал Советский Союз и Шостаковича» [4, 9]. По его мнению, «композитор создал свою особую модель симфонии — это касается не столько формы, сколько содержания» [там же, 16]. Ян Яньди подчеркивает, что Шостакович в своих симфониях выразил образы подавления человеческой воли (например, в первых частях Четвертой, Пятой и Десятой симфоний), внутреннюю растерянность и рефлексии (в медленных частях многих симфоний), абсурд и насилие внешнего мира (например, в скерцо Восьмой и Десятой симфоний), а также мужество человека в борьбе с трудностями и бедствиями (во многих финалах). С помощью своего музыкального языка он поднял эти переживания на всечеловеческую высоту, благодаря чему сопереживать этим эмоциям могут слушатели по всему миру.

Симфоническая музыка советского периода, представленная творчеством таких композиторов, как Д. Шостакович и С. Прокофьев, отражает культурные контексты социалистической эпохи и отличается от симфоний, созданных в европейском музыкальном контексте XX века. Шостакович унаследовал и развил традиции русской симфонии XIX века, одновременно придав своему музыкальному языку новизну и сформировав уникальный современный эстетический стиль. Все эти особенности отразились в творчестве китайских композиторов.

Однако наиболее прямое и конкретное воздействие оказала именно Одиннадцатая симфония «1905 год» Шостаковича.

Музыковед Цянь Жэньпин отметил, что влияние этой симфонии на развитие симфонической музыки на тему революционной истории в Китае в конце 1950-х — начале 1960-х годов «является важным аспектом в истории музыкальных отношений между Китаем и Россией в XX веке» [5, 178]. Музыковед Лянь Маочунь подчеркнул, что «Одиннадцатая Симфония Д. Шостаковича в Китае (в конце 1950-х — начале 1960-х годов) вызвала всплеск симфонического творчества на тему революционной истории, что составило относительно независимый период в истории развития современной китайской симфонии» [6, 40].

1959 год совпал с 10-летием основания КНР, и многие композиторы сочинили масштабные симфонии на революционно-исторические и реалистические темы как дань уважения 10-летию основания страны. Согласно работе Лянь Маочуня «Обзор китайской симфонической музыки» (2010) [там же, 40–41], основные произведения этого периода включают следующие: Вторая симфония «Война сопротивления японской агрессии» («抗日战争») Вань Юньцзе (王云阶, 1959), симфоническая поэма «На туманных реках» («烟波江上») Цзян Динсяня (江定仙, 1959), симфоническая поэма «Памятник народным героям» («人民英雄纪念碑») Цзюй Вэя (瞿维, 1959), Первая симфония Ло Чжунжуна (罗忠镕, 1959), Вторая симфония Ма Сычуна (马思聪, 1959).

聪, 1959), Первая симфония «Тяньфэн хайтхао» («天风海涛») Ли Хуаньчжи (李焕之, 1959), Оркестровая сюита «1949» Лю Чжуана (刘庄, 1959), «Миллионная армия форсирует Янцзы» («百万雄师过大江») Чэ Цзяня (车健, 1959), «Симфония Родины» Ли Яньшэна (李延生, 1959) и др.

В 60-е годы XX века создание симфоний на революционную тематику продолжало развиваться, появились такие произведения, как Первая симфония «Восточный рассвет» («东方的曙光») Ши Юнкана (施咏康, 1960), симфоническая поэма «Оборона Яньаня» («保卫延安») Ло Чжунжуна и Чжэн Цзунаня (罗忠镕, 邓宗安, 1960), симфоническая поэма «Цзян Цзе» («江姐») Ло Чжунжуна (罗忠镕, 1960), симфоническая поэма «Волны сердца высоки» («心潮逐浪高») Чэнь Пэйсюня (陈培勋, 1960), симфония-кантата «Героическая поэма» («英雄的诗篇») Чжу Цзяньэра (朱践耳, 1960), симфоническая поэма «Восьмое августа» Ма Ю-дао, Биань Цзушаня, Чэн Шоучана (马友道, 卞祖善, 程寿昌, 1960), симфония «Великий поход» («长征交响曲») Дин Шаньдэ (丁善德, 1962), симфоническая поэма «Битва при Мэнянгу» («孟良崮之战») Люй Цимина и Сяо Хэня (吕其明, 肖珩, 1963), Симфония «Антивоенная фантазия» («抗战随想曲») Чэнь Иси-на (陈贻鑫, 1963), Вторая симфония «Вечно живые в огне» («在烈火中永生») Ло Чжунжуна (罗忠镕, 1964), концерт для скрипки «Хунху» («洪湖») А Кэцзяня (阿克俭, 1964), симфоническая поэма «Железнодорожные партизаны» («铁道游击队»), 1964) и оркестровая увертюра «Ода красному флагу» («红旗颂», 1965) Люй Цимина (吕其明) и другие произведения.

От Опиумных войн до основания Нового Китая почти все исторические события могут быть отражены в музыкальных произведениях этого периода. Музыковед Цянь Жэньпин писал: «Если расположить эти произведения в хронологическом порядке отражаемых ими революционных событий, получится краткая (музыкальная — Ю. В.) “революционная хроника”» [7, 41]. Эти произведения сыграли важную роль в процессе национализации симфонической музыки в КНР в целом.

Рассуждая о влиянии Одиннадцатой симфонии Шостаковича на творчество авторов симфоний на исторические революционные темы в Китае в конце 1950-х — начале 1960-х годов, Лян Маочунь отмечает, во-первых, применение симфонической формы для представления важной для китайской культуры и искусства темы революционной истории; во-вторых, обращение к программной музыке; в-третьих, использование мелодии соответствующей исторической революционной песни в качестве темы симфонии [6, 40]. И, в-четвертых, автор указывает еще на один аспект: применение схожих композиционных техник.

Поскольку данный вопрос еще не обсуждался в научных исследованиях, сделаем краткий обзор этих четырех аспектов.

В Одиннадцатой симфонии Шостаковича ярко представлены образы революции 1905 года, все четыре части симфонии имеют программные названия: I. Дворцовая площадь, II. Девятое января, III. Вечная память, IV. Набат.

Среди многих симфонических, хоровых или масштабных вокальных произведений на революционно-исторические темы уникальной является симфония-кантата «Героическая поэма» («英雄的诗篇») Чжу Цзяньэра, написанная на стихи Мао Цзэдуна (毛泽东). Она была сочинена композитором в 1959–1960 годах в качестве дипломной работы в Московской консерватории. Она более симфонична, чем предшествующая «Кантата Желтой реки» («黄河大合唱») (1941) Сянь Синьхая (洗星海), и более близка кантатному жанру, чем ряд подобных произведений, таких как сюита «Долгий поход» (1964) Чэнь Гэн (晨耕)、Шэнь Мао (生茂)、Тан Кэ (唐诃)、Юй Цю (遇秋), которая последовала за ней.

Первоначально произведение состояло из пяти частей, структура представлена в таблице 1.

Таблица 1. Чжу Цзяньэр. Героическая поэма. Структура и исполнительский состав
Table No.1. Zhu Jian'er. Heroic Poem. Structure and performing cast

Названия частей	Исполнительский состав	Форма	Темп
I. «Цин Пин Юэ — Люпань Шань» («清平乐·六盘山»)	Смешанный хор и тенор-соло	Сонатная	Pesante
II. «Си Цзян Юэ — Цзинган Шань» («西江月·井冈山»),	Смешанный хор	Сложная трехчастная	Moderato
III. «Пу Са Мань — Дабайди» («菩萨蛮·大柏地»),	Женский хор	Простая трехчастная	Lento
IV. «Ши Лю Цзы Лин Сань Шоу» («十六字令三首»),	Смешанный хор	Рондо	Presto
V. «Ци Лю — Великий поход» («七律·长征»).	Смешанный хор	Рондо-сонатная	Lento

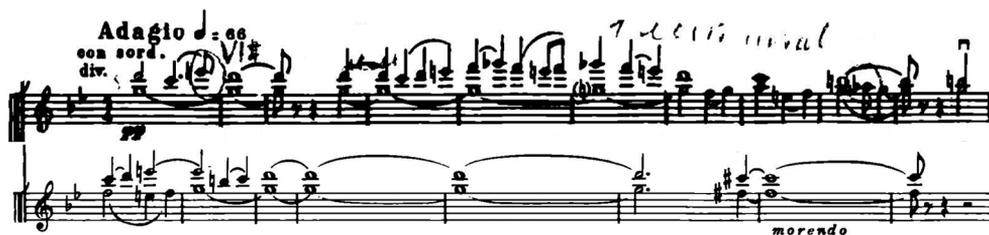
Особого внимания заслуживает тот факт, что при выборе поэтических текстов композитор не следовал хронологическому принципу написания стихов поэтом к определенным историческим событиям³⁴. Стихотворные образы создают обобщенное представление о революции. В первой части произведения возникает образ возвышенных чувств и в целом душевного состояния героя (метафора «небо высокое, облака легкие»), а заключает сочинение грандиозный финал. Как подчеркивает Чу Хайчэнь, это действительно позволяет считать симфоническую хоровую композицию настоящей «Героической поэмой» [9, 19].

Подобно тому, как тема Дворцовой площади (пример № 1) в полном или фрагментарном виде встречается на протяжении всех четырех частей Один-

³⁴ Стихи «Цин Пин Юэ — Люпань Шань» были написаны во время приближения Центральной Красной армии к северу провинции Шэньси в 1935 году, раньше появились стихи «Си Цзян Юэ — Цзинганшань» (1928) и «Пу Са Мань — Дабайди» (1933), а два стихотворения были посвящены Великому походу: «Ши Лю Цзы Лин Сань Шоу» и «Ци Лю — Великий поход».

надцатой симфонии Шостаковича (она появляется шесть раз в первой части, пять раз во второй части и один раз в четвертой части), героическая тема (пример № 2) проходит через все произведение Чжу Цзяньэра, способствуя внутреннему единству музыкального материала.

Пример № 1. Д. Шостакович. Одиннадцатая симфония «1905 год».
I часть. Тема Дворцовой площади, т. 1–16
Example No. 1. D. Shostakovich. Eleventh Symphony "The Year 1905".
Part I. The theme of the Palace Square, bars 1–16



Пример № 2. Чжу Цзяньэр. Героическая поэма. I часть.
Экспозиция. Героическая тема, т. 18–21
Example No. 2. Zhu Jian'er. Heroic Poem. Part I.
Exposition. Heroic theme, bars 18–21



Во второй части тема звучит в репризе (пример №3). Происходит смена размера с 4/4 на 2/2, тема проходит в увеличении, а мелодическая линия меняется от первоначального представления в виде одной линии к параллельно-му движению квартами.

Пример № 3. Чжу Цзяньэр. Героическая поэма. II часть.
Реприза. Героическая тема, т. 177–184
Example No. 3. Zhu Jian'er. Heroic Poem. Part II.
Reprise. Heroic theme, bars 177–184



В пятой части используется прием имитации темы в уменьшении с сохранением параллельных кварт (пример №4). Героическая тема звучит в унисон в последней части и подчеркивается в заключительной части.

Пример № 4. Чжу Цзяньэр. Героическая поэма. V часть. Героическая тема, тт. 27–34
Example No. 4. Zhu Jian'er. Heroic Poem. Part V. Heroic theme, bars 27–34

К симфоническим произведениям, отражающим историческое событие «Великий поход» («Длинный марш») китайской Красной армии, относятся также Вторая симфония Ма Сычуу (1959) и Симфония «Великий поход» Дин Шаньдэ (1962).

Произведение Ма Сычуу является уникальным в силу новизны формы, грандиозности замысла и яркой образности. Композитор не дал этому произведению названия, но следовал замыслу: изображению китайской Красной Армии в длительных сражениях, завершившихся славной победой.

Симфония Дин Шаньдэ — одна из самых значительных на революционную тему, представляющая образы героизма и стойкости китайской Рабоче-крестьянской Красной Армии во время 25 000-мильного марша и празднования великой победы. Сам композитор писал, что он приобрел эмоциональное понимание истории Великого похода во время посещения Красной армии и проведения полевых исследований, что и «стало основой для создания этого произведения» [10, 5]³⁵. В симфонии пять контрастных частей: I. «Готовность отправиться в поход» («踏上征途») (драматическое Allegro), II. «Красная армия, родные народы» («红军, 各族人民的亲人») (национальный танец), III. «Битва за мост Лудинг» («飞夺泸定桥») (скерцо), IV. «Через снежные горы и болота» («翻雪山, 过草地») (лирическое Adagio), V. «Триумфальное объединение усилий» («胜利会师») (Finale).

После премьеры в 1962 году это произведение получило широкое признание. Позже симфония была исполнена симфоническим оркестром Нагои в Японии под управлением китайско-австралийского дирижера Кечанга Лина, запись была выпущена по всему миру на кассетах, и в течение двух лет было продано более 10 000 копий по всему миру [11, 23]. Согласно изданию газеты «Музыкальный рынок», за 1987 год, она стала одной из самых продаваемых записей классической музыки в Федеративной Республике Германия в 1986 году. Это был первый случай, когда симфония китайского композитора и симфония композитора из восточной страны вошла в список бестселлеров в Европе [12].

³⁵ Дин Шаньдэ. Как я написал симфонию «Чанчжэн (Великий поход)». Музыкальные исследования (Журнал Сычуаньской консерватории), 1986 (01). С. 5.

Помимо вышеперечисленных есть еще несколько произведений, относящихся к рассматриваемому периоду, которые имеют не меньшее значение для становления и развития национальной композиторской школы в КНР во второй половине XX столетия.

Вторая симфония «Война сопротивления японской агрессии» («抗日战争») Вань Юньцзе (王云阶, 1959) отражает трогательную сцену окончательной победы китайского народа в войне сопротивления Японии, достигнутой в результате восьми лет упорной борьбы. Произведение состоит из четырех частей: «Сопротивление» («抗战»), «Воспоминания» («回忆»), «В тылу врага» («到敌人后方去») и «Празднование победы» («欢庆胜利»).

В Первой симфонии Ло Чжунжуна (1959), основанной на стихах «Вуньси Ша и господин Лю Язи» («浣溪沙.和柳亚子先生») Мао Цзэдуна, воплощен образ радостного настроения китайского народа после тяжелой борьбы за освобождение.

Симфоническая поэма Цзюй Вэй «Памятник народным героям» («人民英雄纪念碑») (1959) выражает чувства людей, стоящих перед памятником революционным мученикам, вызывает возвышенные чувства скорби и память о революционных мучениках [6, 171].

Об оркестровой увертюре «Ода красному флагу» («红旗颂», 1965) сам автор, композитор Люй Цимин пишет так: «Ода красному флагу — это ода красному флагу революции, наглядно показывающая несравненное волнение, радость и гордость освобожденного китайского народа, который любил свою родину и праздновал победу, когда 1 октября 1949 года на церемонии основания над площадью Тяньаньмэнь был поднят первый пятизвездочный красный флаг. и предприимчивый дух китайского народа, который движется вперед по новому историческому пути» [14, 1].

Это высказывание можно считать ключом к пониманию музыки «Оды красному флагу». Произведение выражает народные революционные настроения. Его премьера состоялась накануне Культурной революции, и «Ода красному флагу» словно подвела итог оркестровой музыке, написанной в 1950-х и 1960-х годах на тему китайской революционной истории.

Китайских композиторов привлекали ярко продемонстрированные Шостаковичем в его Одиннадцатой симфонии возможности использования революционных песен в качестве основных тем.

Сообщая о своем замысле симфонии и работе над ней в статье «Думы о пройденном пути» (1956), Шостакович писал: «Тема этой симфонии — революция 1905 года. Я очень люблю этот период в истории нашей Родины, нашедший яркое отражение в рабочих революционных песнях. Не знаю, буду ли я широко цитировать мелодии этих песен в симфонии, но музыкальный язык ее, очевидно, будет близок по характеру русской революционной песне» [15, 14].

Партитура симфонии Шостаковича содержит мелодии и отдельные характерные интонации революционных рабочих песен «Слушай!», «Арестант», «Вы жертвою пали», «Смело, товарищи, в ногу», «Здравствуй, свободы вольное слово», «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка», а также две авторские темы хора «Девятое января» (из Десяти поэм на слова революционных поэтов конца XIX — начала XX столетия, соч. 88): «Гой ты, царь наш батюшка!». «Обнажите головы!» и мелодию из оперетты Г. Свиридова «Огоньки».

Уже после завершения работы над симфонией композитор изложил свои взгляды на использование песен в качестве тематической основы крупной формы: «Сколько есть у нас прекрасных, часто незаслуженно забытых песен, сложенных безымянными поэтами и музыкантами! — писал он. <... > Вполне естественно, что композиторы часто вводят в свои произведения мелодии таких песен. Но мы не всегда умеем почувствовать их по-настоящему своими, увидеть сквозь призму своего творческого мироощущения. В этом случае песни оказываются вставными номерами или цитатами, отнюдь не придающими музыке колорит воспеваемой эпохи. Ведь композитор, владеющий профессиональным мастерством, может разработать и расцветить оркестровыми красками мелодию любой песни. Но она станет необходимым элементом оперы или симфонии только тогда, когда автор глубоко прочувствовал и выстрадал весь тематический материал произведения. Только тогда песня станет органичной и родной всему строю его музыки. Никто не скажет, слушая такую музыку, что песня является простой цитатой» [16, 3].

Аналогичным образом в первой части симфонии «Великий поход» Дин Шаньдэ (1962), «Готовность отправиться в поход», тема главной партии экспозиции построена на основе песни Красной армии «Три принципа дисциплины и восемь правил поведения» («三大纪律八项注意») (пример № 5). Композитор использует четыре различные вариации данной темы для передачи образа Красной армии.

Пример № 5. Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход».

I часть «Готовность отправиться в поход». Такты 1–8. Экспозиция.

Тема главной партии

Example No. 5. Ding Shande. Symphony "The Long March".

Part I "Ready to go on the march". Bars 1–8. Exposition. Theme of the main part

革命军人 个个要牢记， 三大纪律 八项注意

第一 一切 行动听指挥 步调一致 才能得胜利。

Эта песня, широко исполняемая в войсках Красной Армии, повествует о битве за Лаошань в 1935 году. Для того чтобы воспитать в массах командиров Красной армии дисциплину революционной армии, политотдел бывшей 25-й Красной армии написал текст песни в соответствии со всем содержанием «Программы Три принципа дисциплины и восемь правил поведения», изданной ЦК, и переложил текст на мелодию популярной революционной песни «Революция на земле удалась» (в свою очередь, мелодия взята из «Демократической конституции») [17, 74].

В качестве первой темы побочной партии экспозиции (пример № 6) используется народная песня, популярная в провинциях Юньнань и Гуйчжоу. Мелодия звучит в верхнем регистре у первой и второй скрипок в унисон с приглушенными голосами, что придает ей более пронзительное звучание.

Пример № 6. Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход».
I часть «Готовность отправиться в поход». Экспозиция.
Первая тема побочной партии, т. 219–228

Example No. 6. Ding Shande. Symphony "The Long March".
Part I. "Ready to go on the march". Exposition.
First theme of the subsidiary part, bars 219–228



За нею сразу же следует вторая тема побочной партии экспозиции (пример № 7), цитирующая фуцзяньскую революционную песню «Ветер раздувает листья бамбука» («风吹竹叶») [18, 19]. Она исполняется последовательно гобоем, флейтой и другими деревянными духовыми инструментами, чередуясь с первой темой в полифонической манере.

Пример № 7. Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход».
I часть «Готовность отправиться в поход». Экспозиция. Вторая тема побочной партии,
т. 229–234

Example No. 7. Ding Shande. Symphony "The Long March".
Part I "Ready to go on the march". Exposition. second theme of the sub-part, bars 229–234



В разработке композитор приводит цитату из широко распространенной революционной песни «Разбивая черепаший панцирь врага» («粉碎敌人的乌壳»), которая была сочинена на мелодию оригинальной детской школьной песни «Лошадка на палочке» («竹马»). Характерные ритмические фигуры исполняются на струнных инструментах, а затем повторяются трубами, деревянными духовыми, ксилофонами (пример № 8).

Пример № 8. Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход».

I часть «Готовность отправиться в поход». Разработка. Тема песни «Лошадка на палочке», т. 347–350

Example No. 8. Ding Shande. Symphony "The Long March". Part I "Ready to go on the March". Development. Theme of the song "Horse on a stick", bars 347–350



В четвертой части «Через снежные горы и болота» композитор цитирует и адаптирует песню под названием «Ешьте говядину», которую пели красноармейцы во время горных походов (пример № 9).

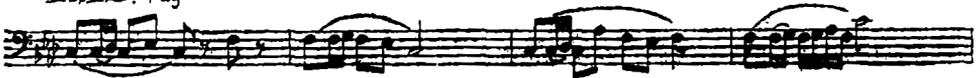
Пример № 9. Дин Шаньдэ. Симфония «Великий поход».

IV часть «Через снежные горы и болота». Песня «Ешьте говядину», т. 65–68

Example No. 9. Ding Shande. Symphony "The Long March".

Part 4 "Through snowy mountains and swamps". The song "Eat beef", bars 65–68

全部主题: Fag



Во Второй симфонии (1959) Ма Сыцуу применяется тот же подход к передаче образа Красной армии путем цитирования тем революционных песен. В экспозиции первой части используется структура с одной темой у гобоя и кларнета (пример № 10).

Пример № 10. Ма Сыцуу. Вторая симфония. I часть. Экспозиция. Главная тема, т. 72–76

Example No. 10. Ma Sizhu. Second Symphony. Part 1. Exposition. Main theme, bars 72–76



Эта тема, изображающая Красную армию, была взята из широко распространенной в Ганьсу и Шэньси во время Второй отечественной революционной войны революционной песни (пример № 11).

Пример № 11. Мелодия революционной песни из провинции Ганьсу
Example No. 11. The melody of a revolutionary song from Gansu Province



Тема (72–76 т.) и ее развитие (77–90 т.) излагаются дважды подряд (90–105 т.) с целью изобразить растущую армию Великого похода. За этим сразу же следует описание яростной битвы.

Первая симфония (1959) Ло Чжунжуна состоит из четырех частей. В первой из них используется материал народной песни Внутренней Монголии «Цзоу Си Коу» («走西口») и тема циньской каденции провинции Шэньси, предназначенная для исполнения глубокого национального плача, который выражает боль («ночи слишком длинны, чтобы увидеть свет»). Последние же две части основаны на революционных песнях «Три принципа дисциплины и восемь правил поведения» и «Восток красный» («东方红»), передающие образ счастья китайского народа, после тяжелой борьбы освобождение [6, 172].

Симфоническая поэма Цзян Динсянь «На туманных реках» («烟波江上») (1959) имела название «Уханьские размышления». В предисловии к общей партитуре композитор привел транскрипцию двух последних строк из слов «Пусаман-Хуанхэлоу» («菩萨蛮·黄鹤楼»), написанных Мао Цзэ-дунем в 1927 году: «прилив моего сердца, поднимающийся высоко в волнах». Композитор позже говорил: «Он решил создать симфоническую поэму воспоминаний о своей юношеской жизни, используя в качестве исходного материала пыл революционных масс, когда Северная экспедиционная армия достигла Уханя в 1926 и 1927 годах, и траур по революционным мученикам после поражения революции» [20, 239]. В качестве темы произведения цитируются мелодии «Долой империалистов» («打倒列强») и «Песня юных пионеров» («少年先锋队歌»), которые были распространены во время революции. Эти произведения явно опираются на подход Шостаковича в Одиннадцатой симфонии.

Структура симфонического произведения. Одиннадцатая симфония Шостаковича состоит из четырех частей, каждая из которых имеет обозначение *attacca* в конце части между ними. Ранее *attacca* появлялась между третьей и четвертой частями Первой симфонии Шостаковича, но добавление *attacca* между четырьмя частями — это первый случай в творчестве Шостаковича. Произведение характеризуется большой одночастной формой [21, 51].

Такой же подход используется во Второй симфонии Ма Сыцуу (1961). Произведение состоит из трех частей, которые по замыслу композитора, под управлением которого в исполнении Центрального симфонического оркестра состоялась премьера сочинения в 1961 году, звучат без перерыва [18, 40].

Трехчастная структура произведения (I. Allegro agitato; II. Adagio maestoso; и III. Allegro) на первый момент мало чем отличается от традиционного распределения частей симфонии, но композитор внес в нее изменение [23, 23]. Три части исполняются без перерыва как единый сонатно-симфонический цикл, и вторая часть в нем оказывается эпизодом между разработкой и репризой, а третья — кодой ко всему произведению (Таблица № 2). Как видно, структура произведения роднит его с Одиннадцатой симфонией Шостаковича.

Таблица № 2. Ма Сыцуу. Структура Второй симфонии
Table No. 2. Ma Sizhu. Structure of the Second Symphony

I	II		III
Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода

В целом путь развития китайской симфонической музыки в середине XX столетия становится все более ясным и определяется движением от одночастных симфонических поэм и оркестровых сюит 1950-х годов до крупных симфонических произведений рубежа 1950–1960-х годов. Композиторы вовлекаются в область создания симфонической музыки, а сочиненные ими произведения становятся все более крупными и сложными в структурном отношении. Исполнение Симфоническим оркестром СССР в Китае в 1958 году Одиннадцатой симфонии «1905 год» Шостаковича дало импульс к разностороннему развитию симфонического жанра в творчестве китайских композиторов этого периода и созданию симфонических произведений на революционные темы.

Очевидно, что хотя большинство вышеупомянутых сочинений китайских авторов имеют форму европейских классических многочастных симфонических произведений, в них цитируются многие известные революционные песни. В то время они часто использовались в качестве символов политической концепции, например, песня «Восток красный» («东方红») передавала образ председателя Мао Цзэдуна, «Без коммунистической партии не было бы нового Китая» («没有共产党就没有新中国») — образ коммунистической партии, «Три принципа дисциплины и восемь правил поведения» («三大纪律八项注意») — образ Красной армии, «На реке Сыньхуа» («松花江上») — образ страдающего народа, «Интернациональная песня» — образ героической победы коммунистов и т.д. [6, 173–174]. Такая трактовка способствовала усилению концептуализации симфонической музыки, что также указывается на воздействие стиля Шостаковича.

В настоящее время в Китае продолжают изучать наследие Д. Д. Шостаковича, что открывает новые возможности как для творчества представителей национальной композиторской школы, так и для научной деятельности китайских музыковедов.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Хентова С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах, книга I. — Л.: Советский композитор, 1985. — 544 с.
2. Акоюн Л. О. До и после Шостаковича: восприятие советской музыки на Западе // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2017. — Т. 18. — Вып. 3. — С. 285–298.
3. 宫宏宇. 肖斯塔科维奇生前身后. 黄钟 (中国), 2010 (3). 118–132页. Гун Хуньюй. Жизнь и наследие Д. Шостаковича. — Хуанчжун (Китай), 2010. — С. 118–132. (на кит. яз.)
4. 杨燕迪. 论苏联交响曲的历史意义和艺术价值. 北方音乐, 2025 (01). 7–16页. Ян Янди. О историческом значении и ценности искусства советской симфонии // Северная музыка. — 2025. — № 1. — С. 7–16. (на кит. яз.)
5. 钱仁平. 肖斯塔科维奇交响曲. 长沙: 湖南文艺出版社, 2000. 289页. Цянь Жэньпин. Симфонии Шостаковича. — Чанша: Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2000. — 289 с. (на кит. яз.)
6. 梁茂春等. 中国交响音乐博览. 北京: 人民音乐出版社, 2010. 883页. Лян Маочунь и другие. Обзор китайской симфонической музыки. — Пекин: Народное музыкальное издательство, 2010. — 883 с. (на кит. яз.)
7. 钱仁平. 标题音乐大不易: 以肖斯塔科维奇《第十一交响曲》为例. 音乐爱好者, 2000 (04). 40–41页. Цянь Жэньпин. Сложности программной музыки: на примере Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича // Музыкальный любитель. — 2000. — № 4. — С. 40–41. (на кит. яз.)
8. 褚海辰. 革命历史题材交响合唱的类型和样式: 从《英雄的诗篇》《长征组歌》到《西柏坡组歌》. 人民音乐, 2020 (12). 18–20页. Чу Хайчэнь. Типы и стили симфонических хоров на революционно-историческую тематику: от «Героической поэмы» и «Сюиты песен Великий поход» до «Сюиты песен Сибопо» // Народная музыка. — 2020. — № 12. — С. 18–20. (на кит. яз.)
9. 丁善德. 我怎样写《长征》交响曲. 音乐探索 (四川音乐学院学报), 1986 (01). 3–10页. Дин Шаньдэ. Как я написал симфонию «Чанчжэн (Великий поход)» // Музыкальные исследования (Журнал Сычуаньской консерватории). — 1986. № 1. — С. 3–10. (на кит. яз.)
10. 丁善德. 我怎样写《长征》交响曲(续). 音乐探索 (四川音乐学院学报), 1986 (02). 14–23页. Дин Шаньдэ. Как я написал симфонию «Чанчжэн (Великий поход)» (продолжение) // Музыкальные исследования (Журнал Сычуаньской консерватории). — 1986. № 2. — С. 14–23. (на кит. яз.)
11. «China Symphonic Music Expo», сайт Народного музыкального издательства. — URL: <https://jx100.rymusic.art/bnhg>. (дата обращения: 18.04.2023).
12. 吕其明. 管弦乐序曲 红旗颂 总谱. 上海: 上海音乐出版社, 2019. 57. Люй Цимин. Оркестровая увертюра «Ода красному флагу»: партитура. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019. — 57 с. (на кит. яз.)
13. Шостакович Д. Думы о пройденном пути // Советская музыка. — 1956. — № 9 (214). — С. 9–16.
14. Шостакович Д. Ближе к народу! // Известия. — 1958. — 8 января. — С. 3.

МУЗЫКА НАРОДОВ МИРА

15. 柴志英. 万里征途歌源考: 中国工农红军长征中的歌曲研究. 解放军艺术学院学报, 2016 (4). 71–83页. *Чжай Чжюнь*. Исследование песен, связанных с Великим походом китайской Красной армии // Журнал Академии искусств Народно-освободительной армии Китая. — 2016. — № 4. — С. 71–83. (на кит. яз.)
16. 李晓石. 马思聪创作中期三部器乐作品和声研究. 硕士学位论文, 上海音乐学院, 2020. 6页. *Ли Сяоши*. Исследование гармонии в трёх инструментальных произведениях Ма Сыцзуня среднего творческого периода. Магистерская диссертация. — Шанхайская консерватория, 2020. — 69 с. (на кит. яз.)
17. 苏夏. 关于交响诗《烟波江上》. 春雨集: 江定仙音乐研究文论选. 中央音乐学院, 萧友梅音乐教育促进会编. 北京: 人民音乐出版社, 2002. 238–244页. *Су Ся*. О симфонической поэме «На туманных реках». Сборник «Весенний дождь»: Избранные статьи о музыке Цзян Динсянь. Редакция Центральной консерватории, Ассоциация музыкального образования Сяо Юмэя. — Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002. — С. 238–244. (на кит. яз.)
18. 卢栋栋. 肖斯塔科维奇《第十一交响曲 (1905年)》研究. 硕士学位论文, 上海师范大学, 2019. 97页. *Лу Дундун*. Исследование Симфонии № 11 («1905 год») Д. Шостаковича. Магистерская диссертация. Шанхайский педагогический университет, 2019. — 97 с. (на кит. яз.)
19. 钱仁康. 没有标题的标题交响曲: 简析马思聪的《第二交响曲》. 音乐研究, 1989 (04). 23–29页. *Цянь Жэнькан*. Программная симфония без заглавия: Анализ Второй симфонии Ма Сыцзуня. Музыкальные исследования. 1989. № 4. — С. 23–29. (на кит. яз.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Юй Вэньхан — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.

А. С. Алпатова — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Khentova S. M.* D. Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo: Monografiya. V 2-kh knigakh, kniga I. [D. Shostakovich. Life and Work: Monograph. In 2 books, book I]. L.: Sovetskiy kompozitor, 1985. 544 p.
2. *Akopyan L. O.* Do i posle Shostakovicha: vospriyatiye sovetskoy muzyki na Zapade [Before and after Shostakovich: Perception of Soviet music in the West] // Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii. 2017. Vol. 18. Issue 3. P. 285–298.
3. 宫宏宇. 肖斯塔科维奇生前身后. 黄钟 (中国), 2010 (3). 118–132页. *Gun Khun'yuy*. Zhizn' i naslediyе D. Shostakovicha [Life and Legacy of D. Shostakovich]. Khuanchzhun (Kitay), 2010. P. 118–132.
4. 杨燕迪. 论苏联交响曲的历史意义和艺术价值. 北方音乐, 2025 (1). 7–16页. *Yang Yandi*. O istoricheskom znachenii i tsennosti iskusstva sovetskoy simfonii. [On the historical significance and value of the art of the Soviet symphony]. Severnaya muzyka. 2025 (1). P. 7–16.
5. 钱仁平. 肖斯塔科维奇交响曲. 长沙: 湖南文艺出版社, 2000. 289页. *Tsyan' Zhen'pin*. Simfonii Shostakovicha. [Symphonies by Shostakovich]. Chansha: Izdatel'stvo Khunan'skoy literatury i iskusstva, 2000. 289 p.
6. 梁茂春等. 中国交响音乐博览. 北京: 人民音乐出版社, 2010. 883页. *Lyan Maochun' i drugiye*. Obzor kitayskoy simfonicheskoy muzyki [A Survey of Chinese Symphonic Music]. Pekin: Narodnoye muzykal'noye izdatel'stvo. 2010. 883 p.

7. 钱仁平. 标题音乐大不易: 以肖斯塔科维奇《第十一交响曲》为例. 音乐爱好者, 2000 (04). 40–41页. *Tsyan' Zhen'pin. Slozhnosti programmnoy muzyki: na primere Odinnadtsatoy simfonii D. Shostakovicha* [The Complexity of Program Music: The Example of D. Shostakovich's Eleventh Symphony]. *Muzykal'nyy lyubitel'*. 2000 (4). P. 40–41.
8. 褚海辰. 革命历史题材交响合唱的类型和样式: 从《英雄的诗篇》《长征组歌》到《西柏坡组歌》. 人民音乐, 2020 (12). 18–20页. *Chu Khaychen'. Tipy i stili simfonicheskikh khorov na revolyutsionno-istoricheskuyu tematiku: ot «Geroicheskoy poemy» i «Syuity pesen Velikiy pokhod» do «Syuity pesen Sibopo»* [Types and styles of symphonic choirs on revolutionary historical themes: from the "Heroic Poem" and "The Long March Suite of Songs" to the "Sibopo Song Suite"]. *Narodnaya muzyka*. 2020 (12). P. 18–20.
9. 丁善德. 我怎样写《长征》交响曲. 音乐探索 (四川音乐学院学报), 1986 (01). 3–10页. *Din Shan'de. Kak ya napisal simfoniyu «Chanchzhen (Velikiy pokhod)»* [How I wrote the symphony "Long March"]. *Muzykal'nyye issledovaniya (Zhurnal Sychuan'skoy konservatorii)*. 1986 (01). P. 3–10.
10. 丁善德. 我怎样写《长征》交响曲(续). 音乐探索(四川音乐学院学报), 1986 (02). 14–23页. *Ding Shande. Kak ya napisal simfoniyu «Chanchzhen (Velikiy pokhod)» (prodolzheniye)*. [How I wrote the symphony "Long March (Long March)" (continued)]. *Muzykal'nyye issledovaniya (Zhurnal Sychuan'skoy konservatorii)*. *Music Research (Journal of Sichuan Conservatory)*. 1986 (02). P. 14–23.
11. "China Symphonic Music Expo", website of the People's Music Publishing House. URL: <https://jx100.rymusic.art/bnhg>. (accessed: 18.04.2023).
12. 吕其明. 管弦乐序曲 红旗颂 总谱. 上海: 上海音乐出版社, 2019. 57页. *Lyu Tsimin. Orkestrovaya uvertura «Oda krasnomu flagu»: partitura* [Orchestral overture "Ode to the Red Flag": score]. *Shankhay: Shankhayskoye muzykal'noye izdatel'stvo*, 2019. 57 p.
13. *Shostakovich D. Dumy o proydennom puti* [Thoughts about the path traveled] // *Sovetskaya muzyka*. 1956. No. 9 (214). P. 9–16.
14. *Shostakovich D. Blizhe k narodu!* [Closer to the People!] // *Izvestia*, 1958, January 8. P. 3.
15. 柴志英. 万里征途歌源考: 中国工农红军长征中的歌曲研究. 解放军艺术学院学报, 2016 (4). 71–83页. *Chzhay Chzhiyun. Issledovaniye pesen, svyazannykh s Velikim pokhodom kitayskoy Krasnoy armii* [A Study of Songs Related to the Long March of the Chinese Red Army]. *Zhurnal Akademii iskusstv Narodno-osvoboditel'noy armii Kitaya*. 2016 (4). P. 71–83.
16. 李晓石. 马思聪创作中期三部器乐作品和声研究. 硕士学位论文, 上海音乐学院, 2020. 69页. *Li Syaoshi. Issledovaniye garmonii v trokh instrumental'nykh proizvedeniyakh Ma Sytsuna srednego tvorcheskogo perioda* [A Study of Harmony in Three Instrumental Works of Ma Sicong's Middle Creative Period]. *Magisterskaya dissertatsiya. Shankhayskaya konservatoriya*, 2020. 69 p.
17. 苏夏. 关于交响诗《烟波江上》. 春雨集: 江定仙音乐研究文论选. 中央音乐学院, 萧友梅音乐教育促进会编. 北京: 人民音乐出版社, 2002. 238–244页. *Su Xia. O simfonicheskoy poeme «Na tumannykh rekakh»*. *Sbornik «Vesenniy dozhd'»: Izbrannyye stat'i o muzyke TSzyan Dinsyan'* [About the symphonic poem "On the Misty Rivers". Collection "Spring Rain": Selected articles about the music of Jiang Dingxian] *Redaktsiya Tsentral'noy konservatorii, Assotsiatsiya muzykal'nogo obrazovaniya Syao Yumeya. Pekin: Narodnoye muzykal'noye izdatel'stvo*, 2002. 464 p.
18. 卢栋栋. 肖斯塔科维奇《第十一交响曲(1905年)》研究. 硕士学位论文, 上海师范大学, 2019. 97页. *Lu Dundun. Issledovaniye Simfonii № 11 («1905 god») D. Shostakovicha* [A Study of Shostakovich's Symphony No. 11 ("The Year 1905")] *Magisterskaya dissertatsiya. Shankhayskiy pedagogicheskiy universitet*, 2019. 97 p.

19. 钱仁康. 没有标题的标题交响曲: 简析马思聪的《第二交响曲》. 音乐研究, 1989 (04). 23–29 页. *Tsyan' Zhen'kan*. Programmnyaya simfoniya bez zaglaviya: Analiz Vtoroy simfonii Ma Sytsuna. Program symphony without a title: Analysis of Ma Sicong's Second Symphony. *Muzykal'nyye issledovaniya*. 1989 (04). P. 23–29.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS:

Yu Wenhong — Postgraduate Student of Gnesin Russian Academy of Music.

Angelina S. Alpatova — Cand.Sci (Arts), Associate Professor, Associate Professor of the Music Theory Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 10.05.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 25.05.2025

Принята к публикации / Accepted: 16.02.2025

Исполнительское искусство

Персоналии

УДК 78.07

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-85-96



Александр Скляр Памяти выдающегося баяниста (1949–2023)



Любовь Александровна Бурякова

Таганрогский институт имени А. П. Чехова,
(филиал) Ростовского государственного экономического
университета (РИНХ), г. Таганрог, Россия,
l.bevza@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5783-1556>

Аннотация: Статья посвящена деятельности выдающегося баяниста Александра Владимировича Склярова (1949–2023). В ней осуществлена попытка воссоздать портрет Склярова-исполнителя, охарактеризовать его доминирующие профессиональные и мировоззренческие ориентиры, реконструировать творческие замыслы. На отдельных примерах раскрываются грани исполнительского мастерства артиста, оригинальные черты его индивидуального почерка, инструменты интонирования, звукоизвлечения, агогики, интерпретации, специфическая пластика в передаче звуковой ткани, во многом обусловленная природными свойствами технического аппарата баяниста. Отмечается особая манера работы над звуком, безупречное владение многообразием тембровых возможностей баяна в отражении разнообразной палитры эмоционально-образных состояний. Акцентируя феноменальную виртуозность музыканта, автор статьи подчеркивает ее корреляцию с уникальной способностью «говорить» на инструменте, используя элементы импровизационности. Настоящая публикация ставит своей целью показать масштаб творческих достижений одного из выдающихся представителей отечественной баянной школы и сделать их достоянием широкой музыкальной общественности.

Ключевые слова: Александр Владимирович Скляр, лидеры отечественного баянного искусства, российская баянная школа, Воронежский государственный институт искусств, Российская академия музыки имени Гнесиных

Для цитирования: Бурякова Л. А. Александр Скляр. Памяти выдающегося баяниста (1949–2023) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 3. С. 85–96. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-85-96

Performing arts

Personalities

Alexander Sklyarov In memory of the outstanding accordion player (1949–2023)

Lyubov A. Buryakova

*A. P. Chekhov Taganrog Institute (branch),
Rostov State University of Economics (RINH), Taganrog, Russia,
l.bevza@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5783-1556>*

Abstract: The article is devoted to the activities of the outstanding bayan player Alexander Vladimirovich Sklyarov (1949–2023). It attempts to recreate Sklyarov's portrait as a performer, characterize his dominant professional and ideological orientations, and reconstruct his creative ideas. Individual examples reveal the facets of the artist's performing skills, the original features of his individual handwriting, the means of intonation, sound production, agogy, interpretation, and specific plasticity in the transmission of sound fabric, largely due to the natural properties of the accordion player's technical apparatus. A special manner of working with sound is noted, as well as an impeccable command of the bayan's diverse timbre capabilities, reflecting a diverse palette of emotional and imaginative states. Emphasizing the phenomenal virtuosity of the musician, the author of the article emphasizes its relationship with the unique ability to "speak" on the instrument using elements of improvisation. The purpose of this publication is to show the scale of the creative achievements of one of the outstanding representatives of the Russian bayan school and to make them accessible to the general musical community.

Keywords: Alexander Vladimirovich Sklyarov, leaders of Russian bayan art, Russian bayan school, Voronezh State Institute of Arts, Gnesin Russian Academy of Music

For citation: *Buryakova L. A. Alexander Sklyarov. In memory of the outstanding accordion player (1949–2023). Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2025;(3):85-96. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-85-96*

16 июля 2024 года исполнилось 75 лет со дня рождения выдающегося баяниста современности, народного артиста РФ, лауреата престижных международных конкурсов, обладателя «Серебряного диска» Международного фестиваля «Баян и баянисты», профессора, почетного Президента французской Ассоциации баянистов и аккордеонистов Александра Владимировича Склярова. Его деятельность не была обделена вниманием профессионального сообщества, существует множество публикаций в прессе, сети интернет. Однако его исполнительское мастерство до сих пор

не являлось предметом пристального внимания исследователей. Пожалуй, единственным исключением является статья А. Крупина и Ю. Брусенцева¹, в которой авторы освещают факты биографии Александра Владимировича и дают свою оценку его творческой манере.

Уже сейчас очевидно, что среди представителей баянного цеха, отмеченных ярким художественным талантом, Склярову по праву принадлежит особое место. Квинтэссенция творческого метода артиста просматривается в стремлении раскрыть интеллектуальный и психологический подтекст музыки, а богатый внутренний мир, интеллигентность и эрудиция мастера обусловили широту репертуарной палитры.

Первоосновой исполнительской манеры видится рафинировано-интеллектуальный тип личности музыканта с его приверженностью к рефлексивности, деликатности, вниманию к деталям. Скляров раскрывается перед нами как тонко чувствующий художник, в полной мере использовавший возможности своего любимого инструмента.

Возникает предположение, что знаменитый «скляровский» стиль определяется его приверженностью к классическому наследию, которое у Склярова проникнуто романтическим духом, аристократизм его игры наполнен утонченно-возвышенными эмоциональными состояниями. Скляров обращался и к другим стилевым направлениям, включая большой спектр музыки современных авторов, а также пьесы с использованием народного мелоса. Он нередко становился первым исполнителем ныне известных сочинений Н. Чайкина, А. Хоминова, В. Подгорного, Е. Дербенко, Г. Шендерёва, В. Черникова.

«Баянный Рихтер»², «Ангел Скляров»³, «самый блестящий бриллиант мировой культуры»⁴ — какими только метафорами не награждали (и продол-



Илл. 1. Александр Скляров

Рис. 1. Aleksandr Sklyarov

¹ Крупин А., Брусенцев Ю. Александр Скляров // Портреты баянистов: Сборник статей / Отв. ред. М. И. Имханицкий. М., 2000. С. 328–361.

² Воронежские новости: В Воронеже ушел из жизни выдающийся баянист Александр Скляров. URL: https://voronezhnews.ru/fn_1310886.html (дата обращения: 28.06.2025).

³ Год Склярова: последний воронежский cowboy. URL: <https://goldaccordion.com/id/846/> (дата обращения: 28.06.2025).

⁴ Детская школа искусств Кочковского района. Музыкальный абонемент, посвященный баянистам А. Склярову и В. Гридину. URL: <https://dshi-kr.nsk.muzkult.ru/news/85782855> (дата обращения: 28.06.2025).

жают награждать) артиста поклонники его уникального исполнительского таланта в разных уголках планеты!

Многих поражает его необыкновенное слияние с инструментом, на грани почти мистического взаимопроникновения. Он словно рожден для баяна, а баян, чувствуя родственную душу, открывает ему свою. Прикосновения его чутких и ловких пальцев, микродвижения рук, «дыхание» меха... Он делает фантастически тонкие вещи, будто играючи, между прочим. Его игра завораживающе искренняя, будто вовсе не игра, а проживание — сиюминутное проживание момента в данных обстоятельствах. С помощью звука. Это его жизнь, и по-другому он не умеет.

У Склярова необыкновенное качество — никогда не повторять свои интерпретаторские находки. Открывая каждый раз слушателям новые грани музыки, исполнитель выступает как настоящий творец. Он улыбается, скорбит, восторгается, замирает от красоты, взмывает ввысь, словно на крыльях, плачет... Невозможно описать эту бездонную палитру настроений, эмоций, оттенков чувств, на которые, казалось бы, не способен баян! А Скляров чудесным образом «договаривается» с ним! Рождается даже убеждение, что Скляров — «транслятор» столь тонких нюансов человеческих состояний, которые не всегда поддаются вербальному описанию. Фридрих Липс однажды сказал: «Баянистов у нас много, но Скляров у нас один»!

В жизни Александра Склярова музыка присутствовала с самых ранних лет: отец любил играть на гармонике, и сын с раннего возраста начал подбирать на баяне по слуху. Родился музыкант 16 июля 1949 года в г. Борисоглебске Воронежской области. Уже на первом году обучения в музыкальной школе игру Александра транслируют по местному радио. После окончания Борисоглебской музыкальной школы (класс В. П. Маслова) он в 1964 году поступает в Московское музыкальное училище имени Гнесиных (класс А. Т. Гаценко), где овладевает игрой на готово-выборном баяне, а затем в институт имени Гнесиных (класс А. А. Лубенникова, С. М. Колобкова).

В 1971 году Александр Скляров выигрывает золотую медаль на I Международном конкурсе «Кубок мира» в Брюгге (Бельгия). Заслуженный артист РСФСР Юрий Казаков свидетельствует: «С удовольствием пишу эти строки не только как искренний почитатель таланта Александра Склярова, но и как свидетель первого его триумфа. Это было на международном конкурсе «Кубок мира» в Брюгге в 1971 году. Мне, представлявшему нашу страну в составе жюри конкурса, хорошо памятна обстановка тех дней... Скляров играл блистательно. За три конкурсных тура он получил суммарный балл 99,78 из 100 — подобного результата на предшествующих конкурсах не добивался ни один из победителей <...>. И если советские баянисты получили от французской ассоциации аккордеонистов специальную грамоту за наивысшие достижения национальной делегации за все годы проведения конкурса “Кубок мира”, то основной вклад в эту победу внес А. Скляров» [1].

С 1973 года Скляров — преподаватель Воронежской государственной академии искусств (ныне Воронежский государственный институт искусств, ВГИИ), с 1992 — профессор. Работая параллельно солистом Воронежской областной филармонии с 1978 года, в 1994 году получает звание народного артиста России. Постоянно концертирует в стране и за рубежом: в Болгарии, Германии, Испании, Италии, Корее, Польше, Украине, Франции, Чехословакии, Швейцарии, Швеции, Югославии, Японии и др. Регулярно приглашается для работы в жюри различных конкурсов, читает лекции, редактирует произведения для баяна, становится первым исполнителем произведений Б. Тимошенко, М. Цайгера, В. Черникова и многих других авторов. Огромный репертуар музыканта записан на пластинках и компакт-дисках.

А. В. Скляров удостоивается множества наград: Серебряного диска на международном фестивале «Баян и баянисты» (Москва, 1994), Международного сертификата (№ 1937) «За огромный вклад в развитие и пропаганду Российской баянной культуры в мировом сообществе (Мадрид, 2009), звания Почетного президента французской ассоциации аккордеонистов «Европа-Аккордеон» (2000) и др. [1].

Артист с благодарностью вспоминает годы своего становления как музыканта в Москве — сначала в училище, затем в Институте имени Гнесиных. Творческое общение с выдающейся личностью — профессором С. М. Колобковым, влияние которого на развитие искусства игры на народных инструментах трудно переоценить, принесло необыкновенные плоды. Именно в классе Сергея Михайловича, где царили, наряду с профессиональной требовательностью, атмосфера доброжелательности, духовной чистоты, произошла огранка незаурядного таланта Александра Склярова.

А. Скляров пишет: «Мой профессор — Сергей Михайлович Колобков передал мне настоящую исполнительскую школу. Но все дело в том, что в то время мы занимались не только “у педагога”. Мы общались, слушали “другую” музыку. За девять лет в Москве я не пропустил ни одного концерта Святослава Рихтера! Ходил без билета, “прорывался” через конную милицию, упрасивал контролеров — шел на прорыв, на все, что угодно! Я не пропустил ни один из спектаклей Большого театра, постоянно бывал в драматических театрах — на Таганке, в Вахтанговском и театре Моссовета... У меня была куча абонементов. Порой от усталости я засыпал в зале, но чувствовал неумолимую потребность “быть везде”» [2]. Впоследствии, будучи уже преподавателем Воронежского института искусств, Скляров советовал своим студентам: «Не ограничиваться узкоспециальными дисциплинами, впитывать мировую музыкальную, художественную культуру, читать книги, смотреть кинофильмы, ходить на концерты, спектакли. И, конечно, упорно трудиться» [3]. Возможно, данная рекомендация в качестве ключевой дает понимание того, что Скляров как бы примерял на себя путь, по которому должны следовать молодые музыканты. По мнению коллег, он принадлежал к когорте выдающихся музыкантов-исполнителей, которые целиком посвящали себя творчеству. Так, С. Рихтер,

который категорически отказывался преподавать, говорил: «Поймите, этому искусству я только учусь!».

Помимо уже упомянутых «титолов», Склярова в прессе именуют «баянным Горовицем», «баянистом-ювелиром», а некоторые поклонники говорят, что он «то, чего не может быть»⁵. В его манере, во всем облике угадывалось что-то такое, чему, несомненно, научиться невозможно.

С большим интересом А. В. Скляров относился к новациям в использовании баяна как академического инструмента, дружил со многими композиторами, пишущими для баяна, которые посвящали ему свои сочинения. Среди них А. Тимошенко, В. Черников, Е. Дербенко, А. На Юн Кин, Г. Шендеров. Он с большим интересом относился к творчеству мэтров современной музыки авангардного направления — С. Губайдуллиной, М. Броннера, С. Беринского и многих других композиторов-небаянистов, которые угадали в баяне потенциал для претворения своих идей. И это не удивительно, ведь их восприятие темброкolorита баяна как отправной точки на концептуальном уровне значительно расширило понимание художественных ресурсов инструмента⁶ [4].

Вместе с тем в развитии баянного искусства Скляров оставался верным собственным ценностным ориентирам, однажды найденной гармонии между музыкой, инструментом и собственной природой: «Я — романтик по натуре... Предпочитаю музыку, в которой есть мелодия, душа! Очень люблю старинную музыку, Моцарта могу играть на протяжении четырех часов! — столько произведений Вольфганга Амадея входит сейчас в мои программы (естественно, в переложении для баяна)» [5]. Помимо классики исполнитель включает в свой репертуар и множество оригинальных баянных произведений — и сольных, и с оркестром, включая близкие ему по мироощущению композиции неоклассического и эстрадно-джазового направления. Скляров покоряет публику не только новизной исполняемой музыки, но прежде всего глубиной авторского прочтения шедевров мирового искусства и репертуара, ставшего баянной классикой.

Сила его непостижимого мастерства в особой доверительной интонации, искрометной виртуозности, похоже, врожденной, которая нигде не выпячивается и органично вплетается в его музыкальное высказывание. Если попытаться выразить исполнительскую философию Склярова, можно сказать, что ему присуще не только тонкое интонирование и виртуозность, но и виртуозность интонирования — с акцентом на последнем понятии.

⁵ Последнее, пожалуй, наиболее точно выражает испытанное мной чувство восхищения от его выступления у нас в Таганроге, когда, не найдя слов, чтобы выразить переполняющие меня эмоции, я воскликнула: «Так играть нельзя...!».

⁶ Показательно в этом плане высказывание С. Беринского, который в предисловии к Третьей симфонии для баяна и симфонического оркестра «И небо скрылось... (Апокалипсис, гл. 6, стих 14)» пишет: «Сейчас преодолевается снобистское отношение к баяну, меняется его амплуа. У него отстраненный, неземной тембр, но при этом живое дыхание. Трагическая душа, в полной мере не гармоничная: человеческое дыхание, но нечеловеческий голос» [4, 46].

Репертуар Склярова огромен, достаточно привести перечень авторов: И. С. Бах, В. Ф. Бах, И. Пахельбель, Ф. Куперен, В. А. Моцарт, Г. Мушель, И. Муффат, Б. Бенда, Й. Гайдн, Э. Мегюль, Ф. Шуберт, Э. Григ, Я. Сибелиус, С. Рахманинов, П. Чайковский, А. Пьяццолла, Г. Бреме, Х. Родриго, А. Белощицкий, В. Золотарев, Е. Дербенко, В. Подгорный, А. Тимошенко, В. Новиков, А. Астьер, Р. Гальяно, А. На Юн Кин, Г. Шендерев, К. Чайкин, А. Репников, В. Черников, А. Малыгин, В. Пешков, У. Ютила и многие другие.

Пытаясь «препарировать» исполнительский стиль Склярова, в первую очередь следует отметить поразительно тонкую, деликатную агогику, проникновенную филировку каждого звука, как, например, в медленных вариациях цикла 12 вариаций на тему популярной французской песенки В. А. Моцарта. А в быстрых — легкую, озорную, возникающую, словно «на лету», виртуозность. Столь же филигранно звучит Чакона *f moll* И. Пахельбеля с благородным «округлым», словно даже не совсем баянным тембром.

Его манера звукоизвлечения поразительно напоминает интонации человеческого голоса; баян в его руках «разговаривает» благородным, извлекаемым особым образом «прикрытым» звуком.

В полифонических эпизодах «Вокализа» С. Рахманинова ему удается создать впечатление независимого динамического интонирования⁷ в партиях обеих рук, что, как известно, довольно затруднительно в силу конструктивных особенностей баяна. Подобный подход музыкант применяет и в исполнении Французской баллады В. Новикова и многих других произведений.

Скляров записал несколько дисков, в том числе с ведущими зарубежными лейблами, однако предпочитал записывать с концертов: *«Я не могу играть без публики, перед микрофоном. В концерте любое произведение каждый раз исполняю по-разному. К примеру, “Вокализ” Сергея Рахманинова сыграл на публике, наверное, полторы тысячи раз, и всякий раз с новыми нюансами и оттенками. В этом и заключается искусство исполнителя. Нажимать на клавиши умеют многие. Делать это художественно, интересно для публики — единицы»* [3].

Может быть, в этом секрет импровизационной манеры Склярова. В Балладе В. Новикова на тему Х. Тизола «Караван» исполнитель демонстрирует изумительное владение джазовыми приемами, разрывая шаблоны баянной игры, и «разражаясь» в финале нетемперированным глиссандо. Здесь, как и, впрочем, во всем репертуаре, проявляется масштаб, сокровенная глубина и универсальность личности артиста, широта его музыкантского кругозора. Недаром в свое время он удостоился лауреатского звания на престижном джазовом конкурсе, где выступил в качестве... пианиста! [3].

В исполнении Ноктюрна и Джазового вальса В. Черникова поражает его одухотворенный, дышащий звук, лишенный какой-либо статики.

⁷ Имеется в виду мастерство рельефно-смыслового выделения каждого голоса в полифонической ткани.

Хочется отметить, что, владея палитрой утонченных оттенков в передаче лирических образов, проявляющихся в придании значимости каждому звуковому, интонационному, ритмическому элементу, оттенку удара, паузе, исполнитель может брать иногда предельно быстрые темпы. Особенно это касается классической и неоклассической музыки (Соната A-dur Э. Мегюля, Тарантелла E. Дербенко), от которых буквально захватывает дух. Но при этом исполнение не теряет своей легкости, непринужденности и органичности, все элементы — темп, штрихи, динамика, микронюансировка — замечательно прослушиваются, то есть скорость воспроизводимого не является препятствием для воплощения задуманного.

В музыке народного склада, транскрипциях, обработках народных мелодий Скляров не снижает планку, добиваясь такой же тщательности в интонировании, как и в классике. Стоит оговориться: термин «добивается» никак не ассоциируется с легким скляровским стилем игры. Его исполнение — будто вовсе не работа, а общение с инструментом, и происходит оно очень естественно, как бы «между прочим». Особенно ему близки русские страдания и танцы («Елецкие наигрыши» E. Дербенко); в Пад-эспани этого же автора исполнитель демонстрирует изящество в произношении акцентов и синкоп, угадывает, где и как по-особому поставить «точку». В фантазии на тему русской народной песни «Под окном черемуха колышется» А. На Юн Кина полифонические голоса в обеих руках звучат настолько независимо, выпукло, что создается впечатление, будто у его баяна два меха.

Необыкновенно прочувствованно, с ностальгическим надрывом в исполнении Склярова звучат Вариации на тему народной песни «По муромской дорожке» В. Черникова. Непривычно стремительно он играет вторую часть цикла («Живет моя отрада»), однако успевает здесь «сказать все», до мельчайшей детали. Столь же тщательной проработкой всех замысловатых изгибов мелодии отличается и неудержимый «Воронежский ковбой» В. Черникова.

Глубина «вчувствования» в музыку и диапазон «переливов», сиюминутно воссоздаваемых исполнителем человеческих эмоций, столь убедительны, что, находясь в плену его живого искусства, ты невольно ассоциируешь Склярова-исполнителя с творцом звучащей музыки.

В «Концертном триптихе в испанском стиле» А. Белошицкого Скляров предстает как художник, тонко передающий эмоции грусти, радости, огненный «нерв» испанского фламенко с его мистической основой *duende*, в его исполнении угадывается отзвук высокой вдохновенной манеры Пако де Луся. В Цыганской рапсодии В. Подгорного тот же богатейший набор нюансов, Скляров обыгрывает каждую гармонию по-особому, каждый раз по-новому. Из простой цыганской темы вырастает целая пронзительная поэма.

Одно из уникальных достижений по проникновенности высказывания — «Музыкальный момент» Родриго-Склярова.

Мы имеем дело с интересным феноменом, когда ярко выраженный индивидуальный стиль Склярова, его особый подход к музыке, аутентичная интерпретация музыкальных произведений вызывает у слушателей чувство подлинности. Высокий уровень профессионализма, искренность и оригинальность исполнения заставляет воспринимать музыку через восхищение мастерством музыканта. С этим связано завоевание внимания и тех, кто не является поклонником баянного жанра.

Каковыми видятся истоки самобытной исполнительской манеры Склярова? Вероятно, в богатом музыкальном и культурном опыте музыканта, ассимилированном в период учебы в столице, врожденной впечатлительности, способности остро и глубоко воспринимать события, и, несомненно — и в первую очередь — в выдающемся природном таланте. Близкие друзья присоединили бы сюда его необыкновенные человеческие качества.

Следует отметить, что есть категория слушателей, которых игра Склярова привлекает, прежде всего, своей виртуозностью [6]. Феномен Склярова, безусловно, не ограничивается только сверхскоростью и безукоризненной технической чистотой, хотя эти его свойства производят действительно завораживающее впечатление. И слушатели, и музыкальные критики говорят об Александре Склярове исключительно в превосходных степенях, оценивая, прежде всего, его музыкантские качества: *«Скляров это образец творческого жизнелюбия. Игра музыканта стимулирует мысль, будоражит и волнует <... > Одним из слагаемых успеха музыканта является то, что он всегда играет искренне, играет так, как чувствует»* [7].

На наш взгляд, Скляров настолько органичен в своем видении того или иного произведения, что убеждает слушателя в единственно возможной трактовке сочинения, хотя это и не так... В его игре сочетается глубокая продуманность с ощущением сиюминутности; его душа, кажется, исполнена детской непосредственности, какой-то безмерной радости бытия, которую если не выплеснуть, способна «разорвать» изнутри.

Для полноты картины последний раздел статьи посвящен оценкам творчества А. В. Склярова. Приводим отзывы коллег.

А. В. Крупин, лауреат международных конкурсов, профессор Новосибирской консерватории имени М. И. Глинки: *«Искусство Александра Склярова — это идущие из глубины народной жизнелюбие и открытость, лиризм и неподдельный юмор, благородство и простота, это мир редкой внутренней гармоничности. В её основе не преодоление грубой «материи» звука, не погоня за призрачным ускользающим идеалом, а счастливое сочетание задуманного и достигаемого...»* [5].

Е. П. Дербенко, член Союза композиторов России, профессор Белгородского государственного института культуры и искусства: *«Благотворность влияния его исполнения на композитора трудно переоценить. Игра этого музыканта стимулирует мысль, будоражит и волнует. Он “взрывает” нотную запись и находит там глубочайший подтекст, порою смутно ощущаемый самим автором...»* [1].

В. Я. Подгорный, композитор, профессор Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского: «Среди баянистов-исполнителей Александр Скляров — явление уникальное. Искренность исполнения, высокий профессионализм, блестящая виртуозная техника — все это подкупает на его концертах и никого не может оставить равнодушным. Не будет преувеличением сказать, что Скляров является гордостью всех, кто любит баян» [1].

В. Р. Завьялов, профессор Воронежского государственного института искусств, кандидат искусствоведения: «В нашей стране нет уголка, где бы он не побывал с концертами... Обширна "география" его зарубежной деятельности: 15 раз побывал во Франции, трижды в Швейцарии, его выступления состоялись в Италии, Германии, Югославии, Швеции, Болгарии, Чехословакии, Испании, Корее, Японии (5 раз) и других странах. Есть сотни восторженных отзывов в газетах и журналах. Его баян звучит на радио и по телевидению. Его согласны слушать всегда, ждут на любой площадке, поступает масса заявок из разных стран и городов» [1]. «Его Бог это — музыка, его наибольшая страсть это — музыка. Он сам — это феноменальное явление в искусстве и в своих интерпретациях на баяне» [7].

Сам А. В. Скляров признается: «Я был удивлен, когда во Франции на афише было написано Ангел Скляров. Или отзываются так: самый большой бриллиант. Я начинаю смеяться, а мне говорят: нет, мы так считаем. Спрашиваю, а кто такой Скляров для вас, для Франции, а они говорят: есть Бог, а есть Скляров. Я начинаю смеяться» [6].

Ф. Р. Липс, Народный артист Российской Федерации, профессор, заведующий кафедрой баяна и аккордеона РАМ имени Гнесиных, отмечает: «Есть имена, одно упоминание которых вызывает в зале овации. Есть музыканты, которых с нетерпением ждут в любом уголке страны, за рубежом, в любом учебном заведении... Сегодня мы знаем цену всем. Но есть в нашей истории несколько имен, которым нет цены, и среди них — Народный артист России, профессор Воронежского государственного института искусств, Лауреат I премии Международного конкурса "Кубок мира" в Брюгге (1971 год, Бельгия), воспитанник и гордость нашей кафедры, нашего вуза, гордость всей нашей российской баянной культуры — наш сегодняшний юбиляр Александр Скляров» [7].

Александр Владимирович Скляров за свою исполнительскую жизнь сыграл более 4100 больших сольных концертов по всему миру, выступал в Карнеги-холле. Кроме того, именитый баянист читал лекции, проводил фестивали, давал уроки. Излюбленным местом его гастролей были города Франции, где высоко ценят российскую исполнительскую школу в целом и выступления Склярова в особенности. С 2005 года победителям национальных французских конкурсов аккордеонистов и баянистов вручается «Кубок А. Склярова»⁸.

⁸ Библиотеки Воронежа (июль). URL: <https://www.libvrn.ru/resource/hronograf/> (дата обращения: 28.06.2025).

Несмотря на большой успех и множество предложений остаться за границей, артист признавался: «я не могу долго без своей страны. Мне и покойный отец говорил: уедешь — ты мне не сын. Чувство патриотизма у меня в сердце» [3].

Александр Владимирович был убежден в счастливом будущем отечественного баянного искусства: «Я верю, будет возрождение баяна, он вернется в широкую исполнительскую практику и в круг слушательских интересов. Современные российские композиторы с удовольствием пишут для баяна. Есть в нашем деле настоящие энтузиасты. Они “не перестроились”, не ушли в бизнес, не бросили баян. И я буду свой крест нести до конца дней!

Моя душа – баян, я отдаю ему все силы. И что бы там ни было, буду играть на нем — пока могу!...» [2].

Фигура уникального по дарованию баяниста Александра Склярова рассмотрена нами сквозь призму профессионального пути и выдающихся результатов исполнительской деятельности. В основе его исполнительского творчества — высочайшая образованность, профессионализм, постоянный интерес к судьбам искусства, тончайшее музыкальное чутье, склонность к рефлексии. Среди безусловных обозначены исключительные музыкальные способности, яркая музыкальная и артистическая одаренность артиста, синтез интеллектуального и эмоционального начал; отмечена судьбоносная роль его педагогов в РАМ имени Гнесиных и воздействие музыкально-культурной среды Москвы.

Разумеется, со временем будут открываться новые интересные факты творческой биографии Александра Склярова, будет расти число людей, желающих поделиться впечатлениями о профессиональном сотрудничестве и дать свою оценку его многогранной деятельности.

Его исполнительское наследие требует новых обобщений, истолкования особенностей творческой манеры артиста, определения его места среди мировых исполнителей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Выдающийся баянист современности, профессор А. В. Скляров. — URL: <https://ok.ru/kalacheev/topic/67208772102943> (дата обращения: 28.06.2025).
2. Народный артист России, баянист, профессор Александр Скляров: официальный сайт. — URL: https://aleksandrsklyarov.narod.ru/index_soubory/kritika.htm (дата обращения: 28.06.2025).
3. Персона. Александр Скляров: «Нет ничего важнее, чем служить стране и народу». — URL: <https://culturavr.ru/person/33487> (дата обращения: 28.06.2025).
4. Северина И. Жизнь в творчестве: отмечая 60-летие С. Беринского // Музыкальная академия. — 2007. — № 2. — С. 39–50.
5. Виртуоз баяна Александр Скляров. — URL: <https://vn.ru/news-71107/> (дата обращения: 28.06.2025).
6. Год Склярова: последний воронежский cowboy. — URL: <https://goldaccordion.com/id/846/> (дата обращения: 28.06.2025).

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

7. Главная любовь его жизни — URL: https://aleksandrsklyarov.narod.ru/index_soubory/hlav.htm (дата обращения: 28.06.2024).
8. Александр Склярков. Концерт в РАМ им. Гнесиных (1999). — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CiRLmhthjvs> (дата обращения: 28.06.2025).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Л. А. Бурякова — кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики дошкольного, начального и дополнительного образования Таганрогского института имени А. П. Чехова.

REFERENCES

1. Vy`dayushhij sya bayanist sovremennosti, professor A. V. Sklyarov [An outstanding bayan player of our time, Professor A. V. Sklyarov]. URL: <https://ok.ru/kalacheev/topic/67208772102943> (accessed: 28.06.2025).
2. Narodny`j artist Rossii, bayanist, professor Aleksandr Sklyarov [People's Artist of Russia, bayan player, Professor Alexander Sklyarov: official website]. URL: https://aleksandrsklyarov.narod.ru/index_soubory/kritika.htm (accessed: 28.06.2025).
3. Persona. Aleksandr Sklyarov: «Net nichego vazhnee, chem sluzhit` strane i narodu» [The person. Alexander Sklyarov: «There is nothing more important than serving the country and the people»]. URL: <https://culturavrn.ru/person/33487> (accessed: 28.06.2025).
4. Severina I. Zhizn` v tvorchestve: otmechaya 60-letie S. Berinskogo // Muzykal'naya akademiya [Creative life: celebrating the 60th anniversary of S. Berinsky] . 2007. № 2. S. 39–50.
5. Virtuoz bayana Aleksandr Sklyarov [Bayann virtuoso Alexander Sklyarov]. URL: <https://vn.ru/news-71107/> (accessed: 28.06.2025).
6. God Sklyarova: poslednij voronezhskij cowboy [The Year of Sklyarov: the last Voronezh cowboy]. URL: <https://goldaccordion.com/id/846/> (accessed: 28.06.2025).
7. Glavnaya lyubov` ego zhizni [The main love of his life]. URL: https://aleksandrsklyarov.narod.ru/index_soubory/hlav.htm (accessed: 28.06.2025).
8. Aleksandr Sklyarov. Koncert v RAM im. Gnesiny`h (1999) [Alexander Sklyarov. Concert at the RAM named after The Gnessins (1999)]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CiRLmhthjvs> (accessed: 28.06.2025).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

L. A. Buryakova — Cand.Sci. (Pedagogy), Associate Professor of the Pedagogy of Preschool, Primary and Additional Education Department at A. P. Chekhov Taganrog Institute.

Поступила в редакцию / Received: 09.04.2025
Одобрена после рецензирования / Revised: 13.05.2025
Принята к публикации / Accepted: 20.05.2025

Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 787.5

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-97-109



Екатерина Вальтер-Кюне (1870–1931) Опыт исполнительского поиска



Марина Михайловна Подгузова

*Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия,*

marina.podguzova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8397-477X>

Аннотация: Статья посвящена артистической деятельности выдающейся арфистки, солистки оркестров Итальянской оперы, Большого и Мариинского театров, профессора Санкт-Петербургской консерватории, талантливого транскриптора и виртуозной исполнительницы Екатерины Адольфовны Вальтер-Кюне (1870–1931), изученной относительно мало.

Впервые представленные в статье архивные документы, а также анализ критических отзывов прессы на выступления Вальтер-Кюне, помогли детализировать творческий портрет исполнительницы. Изучение репертуара исполнительницы, который больше частью составляли авторские переложения фортепианных произведений для арфы, позволяет говорить о новаторском подходе Вальтер-Кюне, определившем дальнейшие пути качественного преобразования репертуара для этого инструмента.

В данном контексте отмечается, что важнейшее значение исполнительской деятельности Вальтер-Кюне сказывается в коренном изменении семантики отечественного арфового исполнительства, имевшего в то время достаточно легкий характер. На этом основании делается вывод о значительном вкладе исполнительницы в развитие русского арфового искусства.

Ключевые слова: Е. А. Вальтер-Кюне, русское арфовое искусство, арфа, арфовый репертуар, арфистка, Мариинский театр, Санкт-Петербургская консерватория

Для цитирования: Подгузова М. М. Екатерина Вальтер-Кюне (1870–1931). Опыт исполнительского поиска // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 3. С. 97–109. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-97-109

Performing arts

Original article

Ekaterina Walter-Kühne (1870–1931) Experience of performing search

Marina M. Podguzova

*Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia,
marina.podguzova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8397-477X>*

Abstract: The article is dedicated to the artistic activity of the outstanding harpist of the Italian opera, the Bolshoi and Mariinsky theatres, professor of the St. Petersburg Conservatory, talented transcriptionist and virtuoso performer Ekaterina Adolfovna Walter-Kühne (1870–1931), that have been studied relatively little.

Until now, the harpist's concert experience has been studied comparatively little. The archival documents presented in the article for the first time, as well as the analysis of critical press reviews of Walter-Kühne's performances, helped to detail the creative portrait of the performer. A study of the performer's repertoire, which was mostly made up of author's arrangements of piano works for the harp, allows us to talk about Walter-Kühne's innovative approach, which determined further ways of improving the repertoire for this instrument.

In this context, it is noted that the most important aspect of Walter-Kühne's performance is the fundamental change in the semantics of Russian harp performance, which was relatively light-weight at the time. Based on this, it is concluded that the performer made a significant contribution to the development of Russian harp art.

Keywords: E. A. Walter-Kühne, Russian harp art, harp, harp repertoire, harpist, Mariinsky Theatre, St. Petersburg Conservatory

For citation: Podguzova M. M. Ekaterina Walter-Kühne (1870–1931). Experience of performing search. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(3):97-109. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-97-109

Деятельность блистательной арфистки, выдающегося педагога, талантливого транскриптора Екатерины Адольфовны Вальтер-Кюне¹ в отечественном музыкознании долгое время оставалась неизученной. В работах, освещающих различные аспекты отечественного арфового искусства, личности исполнительницы были посвящены лишь небольшие раз-

¹ Вальтер-Кюне Екатерина Адольфовна (1870–1931) — арфистка, солистка оркестров Итальянской оперы, Большого и Мариинского театров, преподаватель Смольного института, профессор Санкт-Петербургской консерватории, автор Фантазии на темы оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», а также многочисленных переложений для арфы.

дела [1], [2]. В последнее время сведения о творческом пути Вальтер-Кюне пополняются в связи со штудированием архивных источников [3], [4], [5]. Вместе с тем представления о многих аспектах творчества арфистки еще нельзя считать исчерпывающими.

Исполнительство почти всегда является основным родом занятий любого музыканта-инструменталиста. Профессиональная судьба Вальтер-Кюне не стала в этом смысле исключением. Закончив Петербургскую консерваторию по классу А. Г. Рубинштейна и одновременно обучаясь игре на арфе у блистательного арфиста А. Г. Цабеля², уже в ранней юности она принимала активное участие в многочисленных концертах в качестве исполнительницы на обоих инструментах. Со временем интенсивность артистической деятельности Екатерины только возрастала и по окончании консерватории приобрела довольно внушительный масштаб.

Ученица Вальтер-Кюне, выдающаяся исполнительница К. А. Эрдели³, высоко оценивала мастерство своего педагога, отмечая, что *«игра Екатерины Адольфовны отличалась артистизмом, эмоциональностью, большим и сочным звуком. Блестящая исполнительница-арфистка, она пользовалась громадным успехом у петербургской публики»* [1, 56]. Отметим, что концерты с участием Вальтер-Кюне проходили не только в Санкт-Петербурге, но и других городах России, а также Европы.

Выступления исполнительницы неизменно отражались в печати. Имя Екатерины Вальтер-Кюне постоянно появлялось на страницах отечественных и зарубежных периодических изданий в отзывах музыкальных критиков, восторгавшихся ее блистательной, виртуозной игрой. «Русская музыкальная газета» писала: *«большой успех имела талантливая Е. А. Вальтер-Кюне, ослепившая публику каскадами glissando своей арфы, становящейся под ее пальцами обаятельным инструментом»* [6, 387]. Не менее мастерством Екатерины восхищались и иностранные рецензенты. К примеру, немецкое издание «Signale für die musikalische Welt» не раз указывало на *«выдающийся талант»*⁴ [7, 1125] петербургской арфистки, отмечало, что *«одаренная изящная исполнительница, играла с поразительной искусностью, встреченной бурными аплодисментами, потребовавшими ее выхода на бис»* [8, 500], а также с восхищением отзывалось о ее *«блестящем и полувившим высокую оценку исполнению»* [7, 1125]. Финская «Nya Pressen»

² Цабель Альберт Генрихович (1834–1910) — русский арфист немецкого происхождения, композитор, педагог. Являлся солистом Мариинского театра и первым профессором по классу арфы в России. Преподавал в Петербургской консерватории.

³ Эрдели Ксения Александровна (1878–1971) — русская и советская арфистка. Являлась первой сольной арфисткой в России и СССР, проводившей самостоятельные концерты. Солистка оркестра Большого театра, Государственного симфонического оркестра СССР. В разные годы преподавала в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества, Екатерининском и Смольном институтах, Петроградской консерватории, Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных, профессор Московской консерватории.

⁴ Здесь и далее приведен перевод автора публикации.

свидетельствовала, что «выступление принесло мисс Кюне самые шумные овации и крики “браво”, и ей приходилось бисировать несколько раз, вновь играя на арфе, которой она владеет с еще большим мастерством, чем фортепиано» [9, 2].

Возвращаясь к приведенному выше суждению Эрдели, необходимо отметить и ее следующее высказывание: «Екатерина Адольфовна не давала самостоятельных открытых концертов, но много выступала в артистических салонах Петербурга» [1, 56]. И далее — «там, соответственно вкусам этого общества, она с колоссальным успехом играла свои транскрипции и фантазии на темы популярных опер» [там же, 56–57].

Вальтер-Кюне, как и большинство арфистов того времени (А. Г. Цабель и И. И. Эйхенвальд⁵), принимала участие лишь в совместных с другими музыкантами вечерах. Острая нехватка серьезных сочинений для арфы в то время не позволяла исполнителям на этом инструменте составить полноценную сольную программу.

Кроме того, основанием для подобной концертной практики служил и тот факт, что публика конца XIX века все еще не считала арфу заслуживающим внимание солирующим инструментом. Подтверждением тому может стать одна из рецензий на выступление Вальтер-Кюне: «В концерте приняла участие талантливая арфистка г-жа Кюне-Вальтер; несмотря на ее прекрасное исполнение, мы положительно не признаем арфы, как сольного инструмента в концерте» [10, 377]. Как видим, несмотря на высокий профессиональный уровень музыкантов, существовали достаточно веские основания, препятствующие организации самостоятельных арфовых вечеров.

Концертирующие арфистки второй половины XIX — начала XX столетий имели в своем арсенале небольшое количество во многом однообразных по характеру сочинений. Составить верное представление о концертном репертуаре Вальтер-Кюне в настоящее время возможно по программам концертов ИРМО, сохранившимся рецензиям и другим публикациям в периодических изданиях.

Круг камерных сочинений позволяет наметить, к примеру, один из очерков «Русской музыкальной газеты»: «2 декабря в зале придворного оркестра было устроено интересное музыкальное утро, вся программа которого была посвящена Шуману. <... > Интересно было послушать “3 еврейских песни”⁶ на слова Байрона с поэтическим аккомпанементом арфы, прекрасно переданным г-жой Вальтер-Кюне» [11, 1205].

Следует обратить внимание, что петербургская исполнительница, являясь «замечательным аккомпаниатором» [1, 57], принимала участие в квартетных собраниях ИРМО и в качестве пианистки. Например, на музыкаль-

⁵ Эйхенвальд Ида Ивановна (1842–1917) — арфистка, солистка оркестров Мариинского и Большого театров, первый профессор по классу арфы Московской консерватории.

⁶ Шуман Р. Три романса из «Еврейских песен» лорда Байрона, для голоса с арфой или с фортепиано op. 95.

ных вечерах, состоявшихся 7 марта 1889 и 10 октября 1892 годов, ею были исполнены фортепианные партии Сонаты № 3 для скрипки Э. Грига⁷ и Квинтета А. Дворжака⁸.

В сольный репертуар Вальтер-Кюне, помимо авторских фантазий на темы опер, входили произведения зарубежных виртуозов-арфистов А. Хассельманса⁹, К. Обертюра¹⁰, Э. Периш-Альварса¹¹, формировавшие, таким образом, типичный как для отечественных, так и европейских исполнителей на арфе круг концертной литературы.

Опусы вышеназванных авторов в исполнении Вальтер-Кюне звучали и в симфонических собраниях Императорского русского музыкального общества. Отметим, что она неоднократно участвовала в вечерах ИРМО. В автобиографии¹² исполнительница упоминала о двух из них: «21 марта 1890 года и 14 ноября 1892 года»¹³.

Данные о концертах Общества с участием Вальтер-Кюне и исполненной на них арфисткой программах приведены в книге А. Д. Тугай «Арфа в России» [2]:

«21 марта 1890 года — Симфоническое собрание ИРМО.

“Reverie”, op. 182¹⁴ Пэриш-Альварса.

25 октября 1891 года — вечер камерной музыки ИРМО.

Хассельманс — Романс¹⁵, Концертный вальс¹⁶.

14 февраля 1893 года — Симфоническое собрание ИРМО.

Обертюр — Концертино для арфы с оркестром, op. 175¹⁷, 1-е исполнение в России» [2, 96].

Однако среди названных арфисткой и исследователем концертов совпадает лишь информация об одном из них, состоявшемся 21 марта 1890 года. При более подробном изучении мероприятий, проходивших в рамках деятельности Русского музыкального общества, обнаружилось, что сведения, представленные в названной работе Тугай, не обладают должной точностью.

Данные, содержащиеся на страницах «Очерка деятельности Санкт-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального обще-

⁷ Григ Э. Соната № 3 для скрипки и фортепиано c-moll op. 45.

⁸ Дворжак А. Квинтет A-dur op. 81.

⁹ Хассельманс (Ассельманс, Хассельман) Альфонс (Hasselmans Alphons, 1845–1912) — арфист, профессор Парижской консерватории, автор произведений для арфы.

¹⁰ Обертюр Карл (Oberthür Charles, 1819–1895) — арфист, солист оркестров музыкальных театров Цюриха, Висбадена, Мангейма, лондонского Королевского итальянского оперного театра, первый профессор класса арфы лондонской Королевской академии музыки. Создал более 450 сочинений, большинство из которых — для арфы соло.

¹¹ Периш-Альварс Элиас (Parish-Alvars Elias, 1808–1849) — британский арфист, Придворный арфист в Вене. Написал множество произведений, большая часть из которых — для арфы соло.

¹² Сведения о лицах, окончивших Консерваторию в 1895 г. // ЦГИА. Ф. 408. Д. 362. 76 лл.

¹³ ЦГИА. Ф. 408. Д. 362. Л. 43.

¹⁴ Неточность: Периш-Альварс Э. «Мечты» (“Reverie”) op. 82.

¹⁵ Хассельманс А. Романс As-dur.

¹⁶ Хассельманс А. Концертный вальс B-dur op. 4.

¹⁷ Обертюр К. Концертино для арфы с оркестром g-moll op. 175.

ства (1859–1909)» [12], позволили установить, что симфоническое собрание № 339, на котором Вальтер-Кюне исполнила Концертино Обертюра, состоялось 14 ноября 1892 года. 14 февраля 1893 вечера ИРМО не проводились. Концерт камерной музыки № 271, в программу которого вошли пьесы Хассельманса в исполнении арфистки, прошел 29, а не 25 октября 1891 года.

Для отечественного арфового искусства, безусловно, значимыми событиями стали симфонические собрания, состоявшиеся 14 ноября 1892 и 28 января 1907 годов, на которых впервые в России в исполнении Вальтер-Кюне прозвучали вышеназванное сочинение Обертюра и Концерт для флейты и арфы В. А. Моцарта¹⁸, пополнившие сольный арфовый репертуар. Следует отметить, что сочинения подобного рода в последней трети XIX — начале XX столетий в России исполнялись довольно редко. Удалось найти сведения лишь о выступлениях Цабеля с авторским опусом указанного жанра и Концертом для арфы Периш-Альварса, а также Эйхенвальд, исполнившей Концертино e-moll op. 34 того же автора. Вероятно, одной из причин эпизодичного появления произведений аналогичного характера в концертах стало уже упомянутое ранее достаточно распространенное в данный период суждение о не состоятельности арфы как сольного тембра. Кроме того, в те годы исполнительство на этом инструменте в России находилось на ранней стадии своего становления; виртуозов, способных исполнить масштабные и сложные, в том числе и с технической стороны, произведения для солирующей арфы, все еще было достаточно мало.

Российской премьере Концертино К. Обертюра, исполненного Вальтер-Кюне, способствовал выдающийся трубач В. В. Вурм¹⁹. Василий Васильевич по-отечески относился к молодой арфистке и, содействуя организации ее концертной деятельности, обратился к В. И. Сафонову, в то время директору, художественному руководителю и постоянному дирижеру концертов Московского отделения ИРМО:

«У девицы Кюне (арфа) есть очень прелестный концерт Обертюра для арфы с оркестром. Здесь это нечто новое, потому ее заветное желание — сыграть под Вашим управлением в одном из симфонических концертов в Москве, так что я прошу дружески исполнить это желание.

Девица Кюне — такой прекрасный музыкант и играет столь восхитительно, что Вы и публика останетесь довольны» [13, 117].

Письмо датировано 16 сентября 1892 года. Уже на следующий день сама исполнительница направила дирижеру письменную просьбу об участии в названном событии.

¹⁸ Моцарт В. А. Концерт для флейты, арфы и камерного оркестра C-dur KV 299.

¹⁹ Вурм Василий (Вильгельм) Васильевич (1826–1904) — русский музыкант немецкого происхождения, виртуоз-исполнитель на корнет-а-пистоне, педагог, дирижер и композитор, солист Императорского двора и оркестра Дирекции Императорских театров в Санкт-Петербурге. Профессор Санкт-Петербургской консерватории.

«Многоуважаемый Василий Ильич!

Надеясь, что Вы меня еще помните, я осмеливаюсь обратиться к Вам с покорнейшей просьбой, зачислить меня в список кандидатов на участие в симфонических собраниях на сезон 1892/93 годов.

Я желала бы исполнить в одном из собраний Концертино для арфы с аккомпанементом оркестра, это произведение Обертюра очень благополучно и красиво.

Извините меня за причиненное Вам мною беспокойство. Прошу Вас, если возможно, исполнить мою просьбу, чем меня премного обяжете.

Примите уверение в моём глубоком уважении к Вам.

Готовая к услугам Екатерина Кюне.

Мой адрес: Фонтанка, 56, кв. 1.

Петербург

17 сентября 1892 года»²⁰.

Выдающийся музыкант, вероятно, действительно помнил блистательную арфистку, к тому времени уже неоднократно участвовавшую в собраниях ИРМО. Свое влияние, возможно, оказала и рекомендация Вурма. Таким образом, Вальтер-Кюне вошла в состав участников концертного сезона Общества 1892–1893 годов. Ее выступление заслужило восторженные отзывы рецензентов, один из которых был помещен на страницах «*Signale für die musikalische Welt*»: «В качестве солистки г-жа Катрин Кюне участвовала в блестящем и получившем высокую оценку исполнении Концертино для арфы. <... > Названная барышня — одновременно прекрасная пианистка (ученица Рубинштейна), о чем уже упоминалось на первом вечере квартета. Как виртуозная арфистка (ученица Цабеля), она имеет выдающийся талант. Продолжительные аплодисменты по окончании выступления способствовали выходу исполнительницы на бис» [7, 1125].

Концерт Моцарта, безусловно, дополнил круг художественно ценных произведений, входивших в репертуар петербургской арфистки. Она играла его совместно с известнейшим флейтистом Э. И. Кёлером, и в их исполнении он «оставлял неизгладимое впечатление» [1, 57].

Отметим, что в репертуар Вальтер-Кюне входили преимущественно авторские переложения фортепианных миниатюр. Программ или рецензий, подтверждающих данный факт, обнаружить не удалось. Тем не менее это заключение позволяет сделать высказывания Эрдели: «я широко и последовательно стала заимствовать у нее новый арфовый репертуар, состоящий из переложений для арфы классических образцов фортепианной музыки» [там же, 56], а также: «много переложений фортепианных произведений сделала Екатерина Адольфовна» [там же].

²⁰ Кюне Е. Письмо Сафонову В. И. 17 сентября 1892 года// РНММ. Ф. 80 № 699. Л. Л. 1–1 об.

Первые опыты создания обработок для арфы были осуществлены в XVIII веке И. Б. Крумфхольцем²¹, который переложил для своего инструмента произведения Й. Гайдна и И. Н. Гуммеля. В дальнейшем эту практику значительно расширили в своем творчестве Р. Н. Бокса²² и Периш-Альварс. Впоследствии обработки фортепианных сочинений были заменены арфовыми произведениями, созданными зарубежными исполнителями. Эти опусы имели блестящую виртуозную составляющую, но страдали отсутствием художественного смысла.

Во второй половине XIX века они представляли собой практически весь репертуар, что постепенно формировало необходимость его качественного обновления, и, таким образом, восстановления утраченной практики — осуществления переложений для арфы выдающихся образцов фортепианной литературы.

Вальтер-Кюне, являясь блистательной исполнительницей, ощущала острую потребность в обогащении арфового и, прежде всего, собственного концертного репертуара высокохудожественными произведениями, что побуждало ее к созданию обработок фортепианных миниатюр — они и составляли большую часть сольного репертуара арфистки. Напомним в этой связи приведенные выше высказывания Эрдели [1, 56].

Следует отметить, что в программы предшествующих поколений отечественных исполнителей на арфе — Цабеля и Эйхенвальд — обработки фортепианных сочинений не входили. Репертуар Цабеля в ранний период творчества целиком состоял из произведений зарубежных композиторов-виртуозов, а позднее — из авторских опусов. Концертные программы Эйхенвальд в основе своей также состояли из сочинений иностранных арфистов. Именно Вальтер-Кюне в 90-е годы XIX века положила начало отечественной традиции концертного исполнения обработок фортепианных сочинений для арфы, сохраняющейся и в наши дни.

В настоящее время не удалось достоверно установить, какие именно переложения входили в концертный репертуар Вальтер-Кюне. Однако можно предположить, что обработки, позднее вошедшие в педагогический репертуар воспитанниц арфистки в Петербургской консерватории, исполнялись и ею самой. Это были переложения опусов, принадлежавших композиторам самых разных музыкальных эпох и направлений — от И. С. Баха и Г. Ф. Генделя до Ф. Листа, К. Дебюсси, П. И. Чайковского, А. К. Лядова, А. К. Глазунова [4].

²¹ Крумпхольц Иоганн Баптист (Jan Křitel Krumpholtz, 1742–1790) — чешский арфист. В 1763 году поступил в капеллу князя Эстергази. Создал свои первые концерты для арфы, опираясь на советы Й. Гайдна. Автор значительного числа сочинений для своего инструмента.

²² Бокса Робер Николя Шарль (Bochsa Robert Nicolas Charles, 1789–1856) — французский арфист. Работал в Императорском оркестре. Написал множество сочинений, среди них — нескольких опер. Являлся одним из основателей Королевской академии музыки. Был музыкальным директором Королевского театра. Гастролировал в странах Европы, Америки, Австралии, России.

Обработки Вальтер-Кюне исполнялись не только самой арфисткой, ее ученицами в Санкт-Петербургской консерватории и Эрдели, но и входили в репертуар выдающихся представителей последующих поколений. Удалось установить, что, к примеру, арфовая версия романса Э. Грига «Люблю тебя» входила в круг концертных сочинений Н. Н. Толстой²³ и В. Г. Дуловой²⁴. Легендарная арфистка Вера Георгиевна Дулова сама осуществила значительное число переложений и редакций для своего инструмента, которые звучат с концертной эстрады и по сей день. Наличие в ее репертуаре обработки Вальтер-Кюне свидетельствует о том, что арфовый вариант романса отнюдь не являлся невыразительной репликой произведения, а был прекрасно «сделан» с учетом всех специфических средств выразительности, присущих этому тембру.

С сожалением приходится констатировать, что в настоящее время большинство переложений Вальтер-Кюне, как и обработка романса Грига, не сохранилось. Возможно, исполнительница «держала их в голове» и просто не находила времени записать. Так или иначе, о даровании Екатерины Адольфовны как аранжировщика можно составить мнение лишь по обработке Парафраза Ф. Листа на темы оперы Дж. Верди «Риголетто», S. 434.

Транскрипцию открывает виртуозный вступительный раздел, в основу которого, в соответствии с традициями жанра, положены выигрышно звучащие на арфе арпеджио. Вальтер-Кюне применяет блестящие пассажи, охватывающие весь диапазон инструмента, за ними следуют нисходящие, струящиеся арпеджио, исполняемые поочередно двумя руками, отсылающие слушателя к эффектным каденциям из балетов П. И. Чайковского. Аналогичная, однако сугубо фортепианная техника, используется и автором оригинального варианта Парафраза.

Отметим, что начальный шеститакт первого раздела (Preludio) фортепианного текста, построенный на теме Магдалены из квартета III действия оперы Дж. Верди, в аранжировке отсутствует. У Ф. Листа названный фрагмент проходит в басу в октавном изложении. *Allegro, staccato, f*, а также нижний регистр превращают эпизод, построенный на этом сугубо фортепианном приеме, в фактически неисполнимый на арфе, что продиктовано спецификой инструмента. Струны, расположенные в среднем и нижнем регистрах, имеют достаточно большую амплитуду колебаний, вследствие чего «чистое», без призвуков, а также точное, качественное воспроизведение приема при указанных темпе, штрихе, регистре и динамике становится невыполнимой задачей. Вероятно, именно поэтому Вальтер-Кюне исключила данный фрагмент из обработки.

²³ Толстая Надежда Николаевна (1923–2010) — арфистка. Родилась в Ленинграде. В 1948 году окончила Ленинградскую консерваторию по классу арфы Е. А. Синециной. Лауреат третьей премии Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей в 1945 году. Солистка Ленинградской филармонии в 1950–1956, Государственного оркестра СССР в 1957–1997. Заслуженная артистка РСФСР.

²⁴ Дулова Вера Георгиевна (1909–2000) — советская арфистка. Являлась солисткой оркестра Большого театра, а также профессором Московской консерватории. Ей были присуждены звания Народной артистки СССР (1976) и лауреата Государственной премии СССР (1973).

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Мелодическая характеристика Герцога, открывающая основную часть транскрипции, в переложении приводится без изменений. Следующие за ней мотивы партий Джильды и Мадалены также фактически полностью сохраняют авторский текст. Преобразованию подвергается октавное изложение скерцозных реплик последней. В версии Вальтер-Кюне оно заменено на одноголосное (пример 1).

Пример 1. Дж. Верди — Ф. Лист. — Е. А. Вальтер-Кюне.
Парафраза на темы оперы «Риголетто», т. 24–26 (a tempo)

Example 1. G. Verdi — F. Liszt. — E. A. Walter-Kühne.
Paraphrase on themes from the opera "Rigoletto", b. 24–26 (a tempo)

Интересен вариант чисто фортепианного приема, предложенный арфисткой в аранжировке. Согласно способу вариационной обработки темы, открытие которого приписывают С. Тальбергу, мелодическая линия звучит в средней части фактуры, обрамляемая сопровождением в басу и блестящими пассажами, проходящими в верхнем регистре. Сообщая теме особую выразительность, прием в то же время создавал иллюзию игры «тремя руками», что имело большой успех у слушателей. В арфовом варианте трудноисполнимые фигуры в верхней тесситуре заменены *glissando*. Это позволило адаптировать к исполнению на инструменте данный метод вариационного развития и в то же время сохранить выпуклость мелодии и эффектность приема (пример 2).

В векторе максимального сохранения оригинала осуществлено и переложение последующих эпизодов Парафраза. Вальтер-Кюне прибегала к изменениям или купюрам лишь в крайнем случае, когда воспроизведение того или иного фрагмента на ее любимом инструменте становилось невозможным. Хроматические построения, неисполнимые на арфе фигуры заменены *glissando*, а также всевозможными «удобными» пассажами, «жемчужная россыпь» (по выражению О. Г. Эрдели) которых доходит до предела диапазона инструмента. Указанные средства изложения музыкального материала можно назвать в числе наиболее востребованных. Однако они применялись исключи-

Пример 2. Дж. Верди — Ф. Лист. — Е. А. Вальтер-Кюне.
Парафраза на темы оперы «Риголетто», т. 37–39 (a tempo)

Example 2. G. Verdi — F. Liszt. — E. A. Walter-Kühne.
Paraphrase on themes from the opera "Rigoletto", b. 36–39 (a tempo)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The bottom system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The score includes markings for 'rit.' and 'a tempo'. There are also markings for 'sol do' and 'sol do' in the vocal lines. The score is in G major and 3/4 time.

тельно в соответствии с характером того или иного эпизода, способствуя воссозданию образной сферы, задуманной автором оригинального сочинения. Словом, «сложность аранжировки, почти симфоническое звучание и со вкусом применённые типично арфовые приемы» [14] позволили Вальтер-Кюне блестяще адаптировать сочинение Ф. Листа в соответствии со спецификой своего инструмента и в то же время в полной мере сохранить драматургию оригинала. Как кажется, именно это и явилось определяющим обстоятельством длительной жизни переложения, популярного среди арфистов всего мира и в настоящее время.

Принимая во внимание вышесказанное, можно предположить, что и другие обработки, осуществленные исполнительницей, были выполнены максимально близко к авторскому тексту, а также в не меньшей степени демонстрировали детальное знание каждого из инструментов: фортепиано, для которого были написаны сочинения в первоисточнике, и арфы, предназначавшейся для исполнения их версии. Да иного и быть не могло, поскольку, напомним, Екатерина Адольфовна была не только блистательной арфисткой, но и выдающейся пианисткой.

Вальтер-Кюне любила импровизировать, возможно, каждый раз находя все новые и новые смысловые грани в ходе исполнения своих транскрипций или переложений. Она достаточно редко письменно фиксировала плоды полета своей фантазии, вероятно, полагая, что в таком случае импровизация, потеряв свою новизну, спонтанность, просто перестанет быть таковой.

Преобладание в ее репертуаре переложений фортепианных сочинений ознаменовало начавшееся в отечественном искусстве преобразование традиционного для этого инструмента круга произведений, исполняемых с концертной эстрады. Данная динамика, получившая широкое распространение в творчестве выдающихся отечественных арфистов — Эрдели и Дуловой —

стала основой дальнейшей кардинальной модификации концертной литературы для арфы, обернувшейся формированием абсолютно иного спектра сочинений, имеющего значительно более глубокое художественное содержание.

Осуществляя таким образом попытку качественного обновления распространённого в указанный период массива литературы для своего инструмента, Вальтер-Кюне в то же время способствовала моделированию абсолютно иной семантики сольного арфового исполнительства в России, имевшей в конце XIX столетия достаточно поверхностный характер. Позднее данная тенденция окончательно преобразовала достаточно упрощённое отношение к инструменту, сложившееся вследствие бытовавшего долгое время легкого для восприятия репертуара, в многоаспектную модальность, прочно закрепившуюся за ним в современной культуре.

В связи с вышесказанным можно сделать вывод о том, что артистическая деятельность Вальтер-Кюне имеет бесспорную значимость в становлении отечественного арфового исполнительства. Ее новации явились стимулом дальнейшего развития русского арфового искусства, достигшего существенного роста в творчестве последующих поколений исполнителей на этом инструменте.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. — СПб.: Люмьер, 2015. — 196 с.
2. Тугай А. Д. Арфа в России. — СПб.: Сударыня, 2007. — 152 с.
3. Подгузова М. М. Арфистка Санкт-Петербургских императорских театров Екатерина Вальтер-Кюне // Музыка в системе культуры. Научный вестник уральской консерватории. — 2022. — № 31. — С. 72–78.
4. Подгузова М. М. Екатерина Вальтер-Кюне: искусство педагогики // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2. — 2024. — С. 294–309.
5. Подгузова М. М. Екатерина Вальтер-Кюне: на перепутье времен. Судьбы деятелей российской культуры за рубежом // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2024. — № 4 (40). — С. 129–144.
6. Русская музыкальная газета. — № 15/16. — 1908.
7. Signale für die musikalische Welt. — № 71. — 1892.
8. Signale für die musikalische Welt. — № 32. — 1890.
9. Nya Pressen. — № 236. — 1890.
10. Русская музыкальная газета. — № 10. — 1903.
11. Русская музыкальная газета. — № 50. — 1906.
12. Очерк деятельности Санкт-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909) / Сост. Н. Ф. Финдейзен. — СПб: Типография Главного управления делов. — 1909. — 119 с.
13. Ломтев Д. Г. Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. — Москва: Прест, 1999. — 208 с.
14. Grönke K. Kühne, Walter-Kühne, Walter-Kiune, Walter-Kuhne, Catherine, Catharine, Ekaterina Adolfowna // URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/kuehne-catherine> (дата обращения: 20.07.2025)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

М. М. Подгузова — кандидат искусствоведения, редактор Отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

REFERENCES

1. *Jerdeli K. A.* Arfa v moej zhizni [Harp in My Life]. St. Petersburg: Ljum'er, 2015. 196 p.
2. *Tugaj A. D.* Arfa v Rossii [Harp in Russia]. St. Petersburg: Sudarynja, 2007. 152 p.
3. *Podguzova M. M.* Arfistka Sankt-Peterburgskih imperatorskih teatrov Ekaterina Val'ter-Kjune [Harpist of the St. Petersburg Imperial Theatres Ekaterina Walter-Kühne] // Muzyka v sisteme kul'tury [Music in the System of Culture. Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2022. № 31. P. 72–78.
4. *Podguzova M. M.* Ekaterina Val'ter-Kjune: iskusstvo pedagogiki [Ekaterina Walter-Kühne: the art of pedagogy] // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. Vol. 15. Issue 2. 2024. P. 294–309.
5. *Podguzova M. M.* Ekaterina Val'ter-Kjune: na pereput'e vremjon. Sud'by dejatelej rossijskoj kul'tury za rubezhom [Ekaterina Walter-Kühne: at the crossroads of times. The fates of Russian cultural figures abroad] // Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa [Musical Journal of the European North]. № 4 (40). 2024. P. 129–144.
6. Russkaja muzykal'naja gazeta [Russian Musical Newspaper]. № 15/16. 1908.
7. Signale für die musikalische Welt. № 71. 1892.
8. Signale für die musikalische Welt. № 32. 1890.
9. Nya Pressen. № 236. 1890.
10. Russkaja muzykal'naja gazeta [Russian Musical Newspaper]. № 10. 1903.
11. Russkaja muzykal'naja gazeta [Russian Musical Newspaper]. № 50, 1906.
12. Oчерк dejatel'nosti Sankt-Peterburgskogo otdelenija Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshhestva (1859–1909) [Essay on the activities of the St. Petersburg branch of the Imperial Russian Musical Society (1859–1909)] / Sost. N. F. Findejzen. St. Petersburg: Tipografija Glavnogo upravlenija udelov. 1909. 119 s.
13. *Lomtev D. G.* Nemeckie muzykanty v Rossii: k istorii stanovlenija russkih konservatorij [German musicians in Russia: on the history of the formation of Russian conservatories]. Moscow: Prest, 1998. 208 p.
14. *Grönke K.* Kühne, Walter-Kühne, Walter-Kiune, Walter-Kuhne, Catherine, Catharine, Ekaterina Adolfovna // URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/kuehne-catherine> (accessed: 20.07. 2024).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Marina M. Podguzova — Cand.Sci. (Arts), Editor of the Department of Computer Technologies and Information Security of Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 17.04.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 14.05.2025

Принята к публикации / Accepted: 28.05.2025

Музыкальные архивы

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-110-126



Формирование оркестрового мышления М. П. Мусоргского: Sonata in C-dur в четыре руки как потенциальная Симфония in C



Иван Евгеньевич Левашев

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
ivann.levashev@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8215-030X>*

Аннотация: В статье рассматривается неоконченная Соната для фортепиано C-dur в четыре руки М. П. Мусоргского, которая еще не становилась предметом детального научного изучения. Объектом рассмотрения является автограф композитора, хранящийся в Российской национальной библиотеке.

Текстологический анализ особенностей фортепианного письма, фактуры изложения, рукописных помет и маргиналий позволяют сделать предположение о том, что мы имеем дело либо с переложением оркестрового опуса для фортепиано, либо (что, на наш взгляд, более убедительно) с клавирным дирекционом будущей оркестровой партитуры. Опыт русского композитора корреспондирует с незавершенной Симфонией h-moll К. Дебюсси, которая сохранилась только в виде четырехручного фортепианного изложения. Оба сочинения также являются единственными образцами обращения к сонатной форме и сонатно-симфоническому циклу в целом в наследии русского и французского композиторов.

Ключевые слова: М. П. Мусоргский, Sonata in C-dur в четыре руки, Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Римский-Корсаков, П. А. Ламм, К. Дебюсси

Для цитирования: *Левашев И. Е.* Формирование оркестрового мышления М. П. Мусоргского: Sonata in C-dur в четыре руки как потенциальная Симфония in C // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 3. С. 110–126. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-110-126

Music archives

Original article

Formation of M. P. Musorgsky's orchestral intellection: A Four-hand Sonata in C major as a potential Symphony in C

Ivan E. Levashev

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
ivann.levashev@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8215-030X>

Abstract: The article examines the unfinished Sonata in C major for Piano four-hands by M. P. Mussorgsky, which has not yet been the subject of detailed scientific study. The object of consideration is the composer's autograph, which is kept in the Russian National Library.

A textual analysis of the features of piano writing, the texture of the presentation, handwritten markings and marginalia suggest that we are dealing either with an arrangement of an orchestral opus for piano, or (which, in our opinion, is more convincing) with the keyboard version of a future orchestral score. The experience of the Russian composer corresponds to that of C. Debussy's unfinished Symphony in B minor, which survives only as a piano arrangement for four hands. Both works are also the only examples of the treatment of the sonata form and the sonata-symphonic cycle as a whole in the legacy of Russian and French composers.

Keywords: M. P. Musorgsky, Sonata for piano four-hands, N. A. Rimsky-Korsakov, A. N. Rimsky-Korsakov, P. A. Lamm, C. Debussy

For citation: Levashev I. E. Formation of M. P. Musorgsky's orchestral intellection: A Four-hand Sonata in C major as a potential Symphony in C. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(3):110-126. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-110-126

Неоконченной фортепианной Сонате in C-dur в четыре руки Модеста Петровича Мусоргского, от которой сохранились две части — Allegro и Scherzo, — посвящено не так много строк в музыковедческой литературе. Какие-либо упоминания об этом сочинении отсутствуют и в эпистолярной композитора. Впервые Allegro и Скерцо не как части единого цикла, а как два разрозненных сочинения упоминаются в списке произведений Мусоргского, переданных его душеприказчиком Т. И. Филипповым для издания фирме В. Бессель и К⁰ в сентябре 1886 года. Под номером 15 значится «Allegro для фортепиано в четыре руки», под номером 16 — «Скерцо для фортепиано в четыре руки».

Андрей Николаевич Римский-Корсаков (сын композитора) в примечании к публикации этого документа пишет о том, что «№ 15 — это Соната *C-dur* (*Allegro C-dur*), написанное в 1860 г., но не оконченное и до сих пор не изданное произведение Мусоргского для ф-п. в четыре руки; № 16, вероятно, по ошибке показан как Скерцо для ф-п. в четыре руки; такого произведения мы не знаем» [1, 527, 529]¹. Его последнее утверждение ошибочно. Вероятно из-за того, что Скерцо не сохранилось в виде отдельной рукописи с титульным листом. Нотные листы Скерцо объединены и скреплены вместе с первой частью Сонаты — *Allegro assai*.

Краткое воспоминание об исполнении *Allegro* зимой 1861 года на собраниях балакиревского кружка оставил Николай Андреевич Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни», рассказывая о первых встречах с Балакиревым, Кюи и Мусоргским: «С каким восхищением я присутствовал при настоящих, деловых разговорах об инструментовке, голосоведении и т.п. Играли также в 4 руки *Allegro C-dur* Мусоргского, которое мне нравилось» [2, 23].

В качестве примера Римский-Корсаков выписывает начальный двутакт *Allegro*:

Ил. 1. Н. А. Римский-Корсаков. Запись первых двух тактов *Allegro* М. П. Мусоргского²

Fig. 1. N. A. Rimsky-Korsakov. Recording of the first two measures of *Allegro* by M. P. Mussorgsky



Отметим, что начальные такты *Allegro* в этой нотной записи не соответствуют оригиналу. У Мусоргского размер 6/8, тогда как Римский-Корсаков приводит начальную тему в размере 4/4, что выглядит несколько странным, так как автограф Мусоргского, скорее всего, ему был знаком, поскольку хранился у него дома, откуда позже был передан в рукописный отдел Публичной библиотеки (илл. 2).

Исследователи, занимающиеся творчеством Мусоргского, этому сочинению посвящают, как правило, один-два абзаца с самой обобщенной характеристикой. Так, например, Георгий Николаевич Хубов пишет: «Энергичная, проникнутая жизнерадостным настроением, первая часть (*Allegro assai*. — И. Л.),

¹ Договор фирмы В. Бессель и К^о с Т. И. Филипповым от 29 сентября 1886 г. на издание произведений М. П. Мусоргского, перешедших в авторскую собственность Т. И. Филиппова по дарственной от 14 марта 1881 г. См.: [1, 527, 529].

² Илл. Приведена по изданию: [2, 23].

Ил. 2. М. П. Мусоргский. Allegro из Сонаты для фортепиано в четыре руки. Тт. 1–4.
 РНБ. Ф. 640 (Н. А. Римский-Корсаков). Ед. хр. 1230. Л. 1
 Fig. 2. M. P. Mussorgsky. Allegro from the Four-Hand Sonata. Bars 1–4.
 RNL. F. 640 (N. A. Rimsky-Korsakov). Unit 1230. L. 1



написанная не без шумановских влияний, но в то же время весьма своеобразная по характеру <...> Что касается Scherzo, вместо предполагавшейся новой части в F-dur Мусоргский вписал после сонатного Allegro четырехручное переложение ранее сочиненного фортепианного Скерцо cis-moll, транспонировав его в c-moll» [3, 109]³.

Монография Григория Львовича Головинского и Марины Дмитриевны Сабининой «Модест Петрович Мусоргский», изданная в 1998 году, не содержит упоминаний об этом сочинении [5]. Современные исследователи, в частности Ксения Сергеевна Кемова, справедливо замечают: «Ранняя неоконченная соната Мусоргского знаменует прежде всего историческую дату появления на свет первой дуэтной сонаты, написанной русским композитором. Ее, несмотря на оригинальный музыкальный облик, в большой степени можно считать эпизодом в творческой жизни Мусоргского» [6, 179].

В труде Елены Геннадьевны Сорокиной «Фортепианный дуэт. История жанра» неоконченный опус Мусоргского кратко рассматривается в историко-стилистическом контексте: «Сонатное allegro первой части нельзя отнести к числу творческих удач молодого Мусоргского. Тематизм и некоторые модуляционные ходы в разработке allegro позволяют предположить, что образцом при его создании могла послужить первая часть симфонии C-dur Шуберта» [7, 221–222].

³ В задачи нашего рассмотрения не входит анализ трех фортепианных Скерцо Мусоргского, написанных по единой жанровой модели и на одинаковый тематический материал, но различающихся количеством тактов, тональностями и трактовкой формы. Об этом см. статью П. А. Шатского [4].

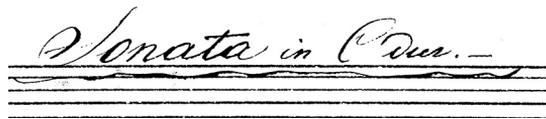
Обратим внимание, что и Н. А. Римский-Корсаков, как композитор XIX века, и Е. Г. Сорокина, как музыкант XX столетия, рассматривают *Allegro assai* в контексте не фортепианной, а симфонической музыки. Аналогичную корреляцию отмечает также и К. С. Кемова: «очевидна оркестровая природа письма» [6, 181].

Ключевые особенности неоконченной Сонаты в четыре руки будут рассмотрены нами в следующем порядке: особенности заголовка, замысел сонатного цикла, специфические черты формы, фактура и голосоведение, приметы оркестрового мышления.

Рассмотрение неоконченной Сонаты целесообразно начать с авторского заголовка, открывающего манускрипт: “Sonata in C dur”, который однако не вполне соответствует сложившейся традиции. Ведь при обозначении опуса указывается жанр, инструмент и состав исполнителей. В таком случае сочинение могло быть названо по-русски: «Соната для фортепиано в четыре руки»; либо на немецкий лад: “Sonate für das Pianoforte zu vier Händen”; либо на французский манер: “Sonate pour le Piano à quatre Mains”. Мусоргский же пишет заголовок латинскими буквами, обозначая только жанр и тональность: “Sonata in C dur”.

Ил. 3. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 1

Fig. 3. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 1



Возникающий круг ассоциаций ведет не к фортепианным, а к оркестровым опусам западноевропейских и русских композиторов XVIII–XIX и XX столетий. Обратившись к автографам либо к прижизненным изданиям симфоний, обнаруживаем, что Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Ж. Бизе и даже И. Ф. Стравинский часто именно так обозначали свои оркестровые сочинения. Придерживаясь, например, следующих образцов: “Sinfonie in C” или “Sinfonia in C”, либо “Symphony in C”. Такие заголовки являлись, скорее, нормой, а не исключением из общих правил. Более того, именно первые симфонии многих композиторов были сочинены в тональности C-dur, что имело важную практическую особенность: все транспонирующие деревянные духовые и медные духовые инструменты записывались в одном строе in C, что было чрезвычайно удобно при чтении партитур для дирижеров и для авторов музыки.

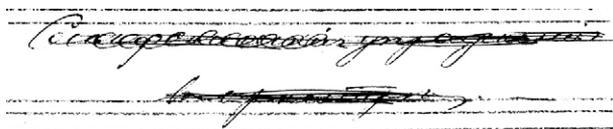
Павел Александрович Ламм, впервые публикуя в томе VIII Полного собрания сочинений Мусоргского *Allegro assai* в четыре руки, считал, что это сочинение имело еще два варианта названия: «Сонатное *allegro* C-dur»

и “Allegro de symphonie”. «Последнее название, — пишет Ламм, — а также кое-где встречающиеся в автографе указания оркестровых инструментов дают возможность предположить, что Мусоргский думал инструментовать это произведение, но намерения этого не привел в исполнение. Во всяком случае никаких набросков партитуры этого сочинения до сего времени обнаружить не удалось» [8, XI].

Изучая манускрипт, Ламм обнаружил на последней странице Allegro густо зачеркнутую чернильную помету, которую и расшифровал — «Симфоническое упражнение в оркестре».

Ил. 4. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 5

Fig. 4. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 5



Другие маргиналии, сделанные разными почерками и пишущими средствами — карандашами тремя цветами (простым, коричневым, синим) либо чернилами, — Ламм не опубликовал. Хотя среди них находится весьма важная и показательная фраза на немецком языке. На листе 3 авторского манускрипта между третьей и четвертой нотными системами четко записано почерком неизвестного лица на немецком языке с синтаксическими и грамматическими ошибками: “bitte recht starck liebe Trombone”, что можно перевести как «довольно громко — лучше использовать тромбон».

Ил. 5. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 3

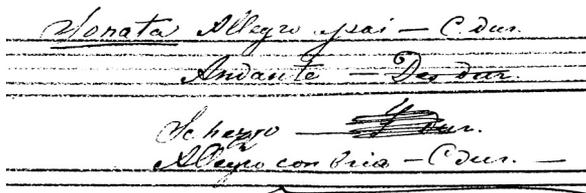
Fig. 5. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 3



В намерение композитора входило сочинение цикла из четырех частей с классическими темповыми и жанровыми соотношениями: 1. *Allegro assai* — 2. *Andante* — 3. *Scherzo* — 4. *Allegro con brio* (см. илл. 6). Тональности каждой части намечались следующие: *C-dur* — *Des-dur* — *F-dur* — *C-dur*. Господство мажорных тональностей было довольно необычным и, по нашему мнению, могло вызвать критические замечания коллег, после чего тональность *F-dur* была многократно перечеркнута чернильным пером. Но новая тональность *Scherzo* — *c-moll* — так и не была вписана в общий план Сонаты.

Ил. 6. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 5

Fig. 6. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Ed. hr. 1230. L. 5



Таким образом, замысел Сонаты принял следующий вид:

- 1 часть. *Allegro assai*. *C-dur* (сохранилась полностью, точная дата записи 8 декабря 1860 года);
- 2 часть. *Andante*. *Des-dur* (не сохранилась);
- 3 часть. *Scherzo*. *c-moll* (сохранилась полностью, точная дата записи не известна);
- 4 часть. *Allegro con brio*. *C-dur* (не сохранилась).

Особого разговора заслуживает первая часть, *Allegro assai*, написанная по модели сонатного *allegro*, пронизанная тематической вариационностью, полифоничностью и обладающая какой-то особой текучестью формы.

На наш взгляд, возможно говорить даже о своеобразном монотематизме и, вследствие этого, об отсутствии драматического контраста между главной (*C-dur*) и побочной (*e-moll*) партиями.

Даже заключительная партия (*G-dur*) полностью построена на интонационном и ритмическом посыле главной темы⁴.

⁴ См. в данной связи труды В. В. Протопова [9, 71–76], [10].

Ил. 7. Главная партия Первой части Сонаты в четыре руки, тт. 1–10

Fig. 7. Main part of the First Part of the Four-Hand Sonata, bars 1–10

Allegro assai

Primo

Allegro assai

Secondo

p *tranquillo*

p

Ил. 8. Побочная партия Первой части Сонаты в четыре руки, тт. 43–50

Fig. 8. Side part of the First Movement of the Four-Hand Sonata, bars 43–50

f

f

В авторской рукописи можно найти критические замечания, которые сделаны карандашом коричневого цвета. По нашему мнению, они принадлежат руке Милия Алексеевича Балакирева⁵. Одно из них касается изменения структуры формы, а другое — голосоведения. Балакирев, по-видимому, хотел добиться от своего ученика выполнения правил классической сонатной формы с повторением экспозиции. Он пишет: «еще раз сначала надо повторить». Мусоргский однако не выполняет это формальное по своей сути требование и отмечает двойной тактовой чертой без знака повтора окончание экспозиции и начало разработки, то есть средствами нотной графики ставит грань между двумя разделами. Тем самым молодой композитор, противодействуя наставнику, добивается приоритета сквозного развития формы в целом.

Ил. 9. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 2

Fig. 9. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 2



Второе замечание Балакирева относится к голосоведению. Мусоргский в разработке в партии правой руки у первого пианиста сопоставляет минорное и мажорное трезвучия *b-des-f* и *a-cis-e* (такты 140–141). Балакирев отмечает параллельные квинты *b-f* и *a-e*, ремаркой на полях коричневым карандашом: «2 квинты» и, тем самым, обращает внимание своего ученика на промахи в голосоведении.

Обратим внимание на большую, развернутую кульминационную коду, почти как вторую разработку, которая (сошлемся здесь на учебник И. В. Способина) начинается «теми же оборотами, что и сама разработка» [11, 214].

⁵ Наш вывод основывается на визуальном изучении рукописных документов, собственноручно написанных М. А. Балакиревым. По запросу «М. А. Балакирев» в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации (<https://goskatalog.ru/portal/#/>) можно рассмотреть в увеличении цветные копии эпистолярия Балакирева. Однако тема, связанная с анализом помет Балакирева в нотных автографах его учеников, на наш взгляд, нуждается в дополнительных текстологических изысканиях.

О подобном принципе мышления, когда, с одной стороны, многое структурно строится по привычной схеме, а с другой стороны, предполагается индивидуальная интерпретация этой схемы, написал Борис Владимирович Асафьев: «*ученики, <... > сочиняющие музыку еще до усвоения правил голосоведения и гармонии, очень долго инстинктивно и упорно противятся механическому и пассивному усвоению готовых рецептов техники. <... > Мусоргский в данном отношении выступает как характерный тип композитора большой силы изобретения, упорно стремившегося охранить себя от влияния общепринятых форм-схем, от “инерции” в творчестве» [12, 34].*

Форму первой части Сонаты в целом можно характеризовать как динамическую (определение В. А. Цуккермана) [13]. Тогда как третья часть — Scherzo с Trio — структурно четко оформленная, имеющая своим истоком симфонические скерцо Бетховена, что, на наш взгляд, дополняет асафьевский вывод и не противоречит тенденциям развития и совершенствования молодого композитора.

Рассматривая Сонату in C-dur исключительно как сочинение для фортепиано в четыре руки, можно заметить, что многие характерные особенности изложения музыкального материала, например, голосоведение, запись ритма, полифонические приемы, передача мелодических линий из одной руки в другую или из одного фактурного пласта в другой оказываются до такой степени нелогичными, что их порой можно посчитать за ошибки начинающего композитора. Но только до той поры, пока это сочинение анализируется как фортепианное. Как только за точку отсчета будет принят оркестровый принцип, как переложение оркестрового опуса для фортепиано в четыре руки или даже как клавирный дирекцион будущей партитуры, тогда все кажущиеся нелогичности перестанут мешать общему впечатлению от визуального восприятия нотного текста.

Приведем несколько примеров. Во-первых, покажем, как записан аккорд (трезвучие e-moll) на первой доле такта 31 (см. ил. 10, такт 4), где заканчивается связующий раздел, а со второй половины такта начинается побочная партия. Два мелодических голоса в партии первого пианиста, записанные нотами со штилями вверх, оканчиваются четвертной длительностью. Тогда как аккомпанирующие голоса в той же партии, записанные нотами со штилями вниз, оканчиваются восьмой длительностью.

Для клавирной музыки подобная ритмически несогласованная запись заключительного аккорда была бы, очевидно, показателем невнимательности автора. Тогда как для оркестрового дирекциона при точном понимании и знании различных функций мелодических и аккомпанирующих голосов становится, напротив, грамотным окончанием двух инструментальных пластов: мелодического с более длинным и весомым окончанием (четверть) и аккомпанирующего с коротким окончанием (восьмая).

Следующий пример относится к области штриховых обозначений. В тактах с 53 по 59 обратим внимание на знак акцента, поставленный в партии первого

Ил. 10. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 1 оборот
Fig. 10. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 1 reverse



пианиста под нижним голосом левой руки на звуках, попадающих на вторую половину такта. Сначала три раза выделяется e^1 , затем трижды акцентирован звук d^1 . Именно эти ноты записаны со штилем вниз. Налицо оркестровое двухголосие, а никак не фортепианное двухголосие, когда даже физически невероятно трудно выделить нижний звук при игре терций или кварт одной рукой. Тогда как в оркестре мягко звучащие акцентные ноты, напоминающее ударный слог человеческой речи, легко играют духовые инструменты, например, валторны.

Ил. 11. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 1 оборот
Fig. 11. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 1 reverse



Еще более выразительный пример оркестрового изложения находим на первой странице автографа в партии пианиста *primo*. Приемы изложения оркестровой горизонтали и полифоническое оркестровое мышление

делают возможным как удержание звука (каким-либо инструментом), так и повтор (репетицию) этого же звука другим инструментом в другом фактурном слое. Однако подобная техника невозможна в фортепианном изложении. Поэтому вычеркивание многократно повторенных звуков и интервалов, уже занятых верхним или нижним голосом, сделано, на наш взгляд, в результате пианистического переложения многолинейной оркестровой фактуры.

Ил. 12. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 1

Fig. 12. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 1



Наконец, укажем на конкретные исполнительские оркестровые приемы, использованные в клавирном направлении. Речь пойдет о двух фрагментах *Allegro* (такты 62–66, 244–248), особенности фортепианного изложения которых подсказывают возможную оркестровку.

Ил. 13. Мусоргский М. П. Полное собрание сочинений.

Том VIII. Фортепианные сочинения. М.–Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1939. С. 57. Такты 62–66

Fig. 13. Mussorgsky M. P. Complete Works.

Volume VIII. Piano Works. M. – Leningrad, State Musical Publishing House, 1939. P. 57. Bars 62–66



Ил. 14. Мусоргский М. П. Полное собрание сочинений.
Том VIII. Фортепианные сочинения. М.–Ленинград, Государственное музыкальное
издательство, 1939. С. 57. Такты 244–248

Fig. 14. Mussorgsky M. P. Complete Works.
Volume VIII. Piano Works. M. – Leningrad, State Musical
Publishing House, 1939. P. 57. Bars 244–248



Как мы видим, басовая партия у второго пианиста строится на октавных ходах $D-d-D-d-D\dots$ (такты 62–66) и $G-G_1-G-G_1-G\dots$ (такты 244–248). Основная ритмическая фигура (четверть и восьмая) повторяется, но в момент *crescendo* ритм из триольного становится двудольным. Бесперывные восьмые, повторы высокого и низкого звука создают необходимую двудольность, хотя в нотной записи вязки остаются по три ноты. Мусоргский в своем автографе под каждым нижним звуком дополнительно ставит *staccato*, тем самым акцентно выделяя именно двудольность. При этом возникает эффект гемио-лы, когда трехдольность (в верхних голосах) сопоставляется с двудольностью (в нижних голосах). В оркестре подобный тип изложения возможен во многих вариантах инструментовки.

Третья часть неоконченной Сонаты в четыре руки — Scherzo C-moll — представляет по существу переработанное и пересочиненное композитором уже в третий раз двуручное Скерцо, причем хронологическая последовательность источников до конца не выяснена. «Несмотря на то, — пишет П. А. Шатский, — что ни одна из трех версий скерцо (как самостоятельной пьесы или части цикла) так и не вышла в прижизненных изданиях, работа над ним стала важным этапом в становлении того, что можно назвать симфоническим пианизмом Мусоргского» [4, 685]. Подтвердим мысль П. А. Шатского нашими наблюдениями передачи оркестровой фактуры посредством фортепиано. Начнем с того, что традиционная фортепианная фактура в Скерцо сведена к минимуму. Сделано это несколькими способами, главным из которых является ритмическое дублирование основного тематического материала на разных интервальных и звуковысотных уровнях, что является стандартной практикой для классического оркестрового стиля.

Ил. 15. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 5 оборот

Fig. 15. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 5 reverse



В голосоведении встречается композиторский прием, определим его как мелодический перехват: основную тему завершает не тот голос, который ее начинал. Это заметно по графике записи: по вязкам нот, лигам и штилям в тех случаях, когда мелодический голос оказывается как бы брошенным, он не приходит к своему окончанию, как это принято в фортепианной музыке.

Ил. 16. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 5 оборот

Fig. 16. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 5 reverse



Также стоит упомянуть ритмизированное тремоло у нижнего голоса, записанное шестнадцатыми длительностями, с последующим разрешением, что является стандартным симфоническим приемом, например, у венских классиков.

Отдельно можно сказать об артикуляционных идеях, раскрывающихся в способе записи нисходящей лавинообразной гаммы, которая передается от одного пианиста к другому с изменением приема игры, где *primo* играет в высоком регистре *non legato*, а *secondo* подхватывает в нижнем регистре уже *legato* так, словно бы происходит передача от одной оркестровой группы инструментов к другой, от одних тембров к другим.

Ил. 17. Автограф М. П. Мусоргского. РНБ. Ф. 640. Ед. хр. 1230. Л. 6

Fig. 17. Autograph of M. P. Mussorgsky. RNB. F. 640. Unit 1230. L. 6



Подобные закономерности и внутренние правила оркестрового мышления постоянно выявляются в рукописном подлиннике Сонаты.

Соната in C-dur для фортепиано в четыре руки является уникальным примером обращения Мусоргского к сонатной форме и сонатно-симфоническому циклу в целом. Опус удивительным образом корреспондирует с незаконченной Симфонией h-moll Клода Дебюсси, созданной в 1880, а обнаруженной (почти случайно) спустя 40 лет.

Как свидетельствует Г. А. Моисеев, сочинение представляет собой «единственный пример обращения к этому жанру в творческом наследии французского композитора» [14, 21].

По словам Н. С. Жияяева, исследователя и первого издателя музыки французского композитора, симфония сохранилось «в виде четырехручного переложения (несомненно, самого Дебюсси); но возможно, что она так и осталась

неоркестрованной и что, таким образом, четырехручный вид ее является не переложением, а подлинником» [15, 2].

Более тридцати лет спустя Дебюсси написал о ней: «*1-re symphonie, a jamais inachevee*» («первая симфония, навсегда незаконченная»)» [14, 25].

Эти же слова можно отнести и к Сонате in C-dur Модеста Петровича Мусоргского.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Мусоргский М. П.* Письма и документы. Собрал и приготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. — М.–Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1932. — 573 с.
2. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. — Москва: Музыка, 1980. — 453 с.
3. *Хубов Г. Н.* Мусоргский. — Москва: Музыка, 1969. — 803 с.
4. *Шатский П. А.* Фортепианные пьесы М. П. Мусоргского. Статья I. Танцы, оперные сцены, скерцо // *Художественная культура*. — 2024. — № 4. — С. 668–696.
5. *Головинский Г. Л., Сабина М. Д.* Модест Петрович Мусоргский. — Москва: Музыка, 1998. — 730 с.
6. *Кемова К. С.* Соната для фортепиано в четыре руки в творчестве композиторов XVIII–XIX веков: исторический путь и музыкально-стилистические особенности: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Москва, 2022. — 272 с.
7. *Сорокина Е. Г.* Фортепианный дуэт. История жанра. — Москва: Музыка, 1988. — 316 с.
8. *Ламм П. А.* [Предисловие от редактора] // Мусоргский М. П. Полное собрание сочинений. Том VIII. Фортепианные сочинения. — М.–Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1939.
9. *Протопопов В. В.* Вторжение вариаций в сонатную форму // *Советская музыка*. — 1959. — № 11 (252). — С. 71–76.
10. *Протопопов В. В.* История сонатной формы: Сонатная форма в русской музыке / Научный редактор Т. Н. Дубравская. — Москва: Музыка, 2010. — 440 с.
11. *Способин И. В.* Музыкальная форма. — Москва: Музыка, 1984. — 401 с.
12. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Книга первая. — Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. — 376 с.
13. *Цуккерман В. А.* Динамический принцип в музыкальной форме // Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. первый. — Москва: Советский композитор, 1970. — С. 19–120.
14. *Моисеев Г. А.* История Симфонии си минор Клода Дебюсси для фортепиано в четыре руки // *PIANO DUO XIII–XIV*. Сборник научных статей. — Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2016.
15. *Жиляев Н.* [Предисловие] // Дебюсси К. Симфония h-moll для фортепиано в четыре руки. Редакция Н. Жиляева. — Москва: Огиз Музгиз, 1933.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

И. Е. Левашев — аспирант Российской Академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Musorgskij M. P. Pis'ma i dokumenty* [Letters and Documents]. Collected and prepared for publication by A. N. Rimsky-Korsakov with the participation of V. D. Komarova-Stasova. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1932. 573 p.
2. *Rimskij-Korsakov N. A. Letopis' moej muzykal'noj zhizni* [A chronicle of my musical life]. Moscow: Muzyka, 1980. 453 p.
3. *Hubov G. N. Musorgskij* [Musorgsky]. Moscow: Muzyka, 1969. 803 p.
4. *Shatskij P. A. Fortepiannye p'esy M. P. Musorgskogo. Stat'ja I. Tancy, opernye sceny, skerco* [Piano Pieces by M. P. Musorgsky. Article I. Dancing, Opera Scenes, Scherzo] // *Hudozhestvennaja kul'tura* [Art & Culture Studies]. 2024. No. 4. P. 668–696.
5. *Golovinskij G. L., Sabinina M. D. Modest Petrovich Musorgskij* [Modest Petrovich Musorgsky]. Moscow: Muzyka, 1998. 730 p.
6. *Kemova K. S. Sonata dlja fortepiano v chetyre ruki v tvorchestve kompozitorov XVIII–XIX vekov: istoricheskij put' i muzykal'no-stilisticheskie osobennosti: dissertacija ... kandidata iskusstvovedenija* [Sonata for piano four-hands in the works of composers of the XVIII–XIX centuries : historical path and musical and stylistic features. Dissertation of the Candidate of Art History]. Moscow, 2022. 272 p.
7. *Sorokina E. G. Fortepiannyj dujet. Istorija zhanra* [Piano Duet. History of the genre]. Moscow: Muzyka, 1988. 316 p.
8. *Lamm P. A. Predislovie ot redaktora* [Preface by the editor] // *Musorgskij M. P. Polnoe sobranie sochinenij. Tom VIII. Fortepiannye sochinenija* [M. P. Musorgsky's Complete Works. Volume VIII. Piano works]. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1939.
9. *Protopopov V. V. Vtorzhenie variacij v sonatnuju formu* [The intrusion of variations into sonata form] // *Sovetskaja muzyka* [Soviet Music]. 1959. No. 11 (252). P. 71–76.
10. *Protopopov V. V. Istorija sonatnoj formy: Sonatnaja forma v ruskoj muzyke* [History of Sonata Form: Sonata Form in Russian Music] / Scholarly editor T. N. Dubravskaja. Moscow: Muzyka, 2010. 440 p.
11. *Sposobin I. V. Muzykal'naja forma* [Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1984. 401 p.
12. *Asaf'ev B. V. Muzykal'naja forma kak process* [Musical form as a process]. Book one. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
13. *Cukkerman V. A. Dinamicheskij princip v muzykal'noj forme* [Dynamic principle in musical form] // *Cukkerman V. Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i jetjudy* [Musical-theoretical essays and etudes]. Issue 1. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1970. P. 19–120.
14. *Moiseev G. A. Istorija Simfonii si minor Kloda Debjussi dlja fortepiano v chetyre ruki* [History of Claude Debussy's Symphony in B minor for piano four hands] // *PIANO DUO XIII–XIV. Collection of scholarly articles*. Petrozavodsk: Izdatel'stvo PetrGU, 2016.
15. *Zhiljaev N. Predislovie* [Foreword] // *Debjussi K. Simfoniya h-moll dlja fortepiano v chetyre ruki* [Symphony in B minor for piano four-hands]. Ed. by N. Zhiljaev. Moscow: Ogiz Muzgiz, 1933.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Ivan E. Levashev — Postgraduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 17.04.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 14.05.2025

Принята к публикации / Accepted: 28.05.2025

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогика» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая пристатейный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1-2003 и ГОСТ 7.0.5-2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлекгией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе MS Word (формат *.docx или *.doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12–14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале).

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif; минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» (grayscale).

К статье необходимо приложить:

- 1) аннотацию на русском и английском языке объемом до 1200 знаков;
- 2) 7–10 ключевых слов (на русском и английском языке);
- 3) краткие сведения об авторе (фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail).

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права.

Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

REQUIREMENTS FOR ARTICLES

The journal "Scientific Notes of the Gnesin Russian Academy of Music" publishes scientific articles, the subject of which corresponds to the specialties 5.10.1 "Theory and history of culture, art" and 5.10.3 "Types of art (Musical art)" branches of science "Art History", as well as the specialty "Pedagogy" 5.8.7 "Methodology and technology of vocational education".

A prerequisite for publication is the scientific novelty of the proposed material and the high professional level of its presentation.

The authors send their articles by e-mail to the editorial office of the journal or they are transmitted directly to the editorial office on any electronic medium.

The volume of the article is from 15 to 30 thousand characters (including spaces), including an article by article bibliographic list (recommended minimum of 7–10 titles of scientific literature), designed in accordance with GOST 7.1-2003 and GOST 7.0.5-2008, 3–5 illustrations and/or musical examples. Works that go beyond the specified volume are considered by the editorial board as an exception.

The text of the article must be typed on a computer in MS Word (*.docx format or *.doc) in Times New Roman font (font size 12–14 points with single or one-and-a-half spacing).

All illustrative materials — musical examples, photographs, tables, diagrams — are sent in separate files in the format *.jpg or *.tif; minimum resolution — 300 dpi (for tables, diagrams and musical examples — 600 dpi). Scanned materials must be in grayscale mode.

The article must be accompanied by:

- 1) an abstract in Russian and English with a volume of at least 120–150 words;
- 2) 7–10 keywords (in Russian and English);
- 3) brief information about the author (surname, first name and patronymic in Russian and English in the author's transliteration, academic degree and title, place of work, position with the full name of the department, as well as e-mail).

In accordance with the legislation of the Russian Federation, the authors transfer to the founder and publisher of the journal (the Gnesin Russian Academy of Music) the rights to publish manuscripts on the basis of a non-exclusive license, for which they fill out the forms of the relevant agreements and transfer them to the editorial office (personally or by mail: 121069, Povarskaya str., 30/36).

The authors retain all other rights as owners of their manuscripts: the right of authorship to these works and other personal non-property rights established by law.

The founder owns the copyright to the magazine as a whole. At the same time, the authors guarantee that the articles, the rights to use which they transfer, are their original works, and that previously these articles were not officially transferred to anyone for reproduction or other use.

The authors bear full responsibility for the content of their articles and for the very fact of their publication. The editorial board of the journal, as well as its founder and publisher, do not bear any responsibility to the authors and/or third parties and organizations for possible damage caused by the publication of their articles.